

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA**

**MITOCRÍTICA DA POESIA CONTEMPORÂNEA DA
AMÉRICA CENTRAL**

UBERLÂNDIA – MG

2016

KARINA ALEXANDRA ESCOBAR AQUINO

**MITOCRÍTICA DA POESIA CONTEMPORÂNEA DA
AMÉRICA CENTRAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária. Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação

Orientadora: Prfa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza

UBERLÂNDIA – MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A657m Aquino, Karina Alexandra Escobar, 1987-
2016 Mitocrítica da poesia contemporânea da América Central / Karina
Alexandra Escobar Aquino. - 2016.
109 f. : il.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura centro-americana - História e crítica - Teses. 3. Poesia - História e crítica - Teses. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

KARINA ALEXANDRA ESCOBAR AQUINO

MITOCRÍTICA DA POESIA CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA CENTRAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

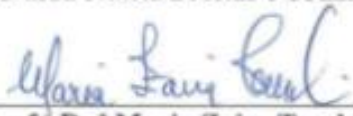
Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientadora: Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2016.

Banca Examinadora:


Prof.ª Dr.ª Enivalda Nunes Freitas e Souza/ UFU (Presidente)


Prof.ª Dr.ª Maria Zaira Turchi / UFG


Prof.ª Dr.ª Karla Fernanda Cipreste / UFU

*A quien 36 veces convoqué
y 34 veces floreció*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família; minha mãe María Gloria, meu pai Miguel Ángel, e minhas irmãs, Andrea, Judith e Michelle, que sempre me apoiam nos momentos difíceis e estão sempre comigo apesar da distância que nos separa.

A minha orientadora, Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza, que aceitou o desafio de ter uma orientanda estrangeira que precisou de se adaptar a uma nova cultura e de apreender a língua portuguesa. A ela agradeço sua paciência, sua dedicação, seu carinho e suas orientações para terminar esta dissertação.

À Profa. Dra. Irley Machado e sua família, que me acolheram com muito carinho como um membro mais em seu círculo familiar. Estou grata com a professora Irley, sobretudo, por sua ajuda, e por seus conselhos sobre a vida.

A meu amigo Vladimir Amaya, poeta, escritor e crítico, que me ajudou em muitas ocasiões que precisei de dicas sobre a literatura centro-americana.

Aos professores das disciplinas do mestrado: Leonardo Francisco Soares, Fábio Figueiredo Camargo, Betina da Cunha e Fernanda Aquino Sylvestre. Graças a eles eu adquiri novos conhecimentos sobre teoria literária.

À Organização dos Estados Americanos e ao Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras, que através do auxílio financeiro me permitiram ter uma experiência pessoal e acadêmica no estrangeiro, a qual foi muito marcante para meu crescimento pessoal e acadêmico.

A todos os amigos e colegas salvadorenhos e brasileiros que estiveram de meu lado, perto ou a distancia, ao longo de minha estadia no Brasil, agradeço enormemente.

Obrigada a todos!

RESUMO

Esta dissertação analisa alguns símbolos e mitos encontrados na poesia contemporânea da América Central. Utilizamos o método mitocrítico, destacando as contribuições de Durand, Eliade e Bachelard para estudar alguns dos poetas incluídos em *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana*. O percurso histórico mítico-literário, do primeiro capítulo, reflete sobre o significado atual do “imaginário centro-americano”; e serve como premissa para responder como a poesia está formada por memórias coletivas. No segundo capítulo, destacamos as características de uma sociedade constituída por sincretismos. Porém, assinalamos que a hibridez sociocultural centro-americana está caracterizada por bases históricas comuns que fazem dos poetas de diferentes países um grupo coeso. Se o espaço centro-americano se distingue por misturas e solapamentos, era preciso entender como é percebida a mãe pátria na poesia contemporânea. A análise feita às mostras poéticas de Jorge Galán e Javier Payeras apresentam-nos duas visões diferentes sobre a pátria. Concluimos que o imaginário centro-americano é complexo, mas esta dissertação propõe uma aproximação mitocrítica da poesia contemporânea, e transforma-se numa base para a elaboração de outros trabalhos que possam envolver esta mesma temática e linha de estudo.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; América Central; mitocrítica; imaginário; mito; símbolo.

ABSTRACT

This work analyses some symbols and myths found in Central American contemporary poetry. We use the myth critical method, outlining the contributions in this field of authors like Durand, Eliade and Bachelard in order to study some of the poets included in *Puertas abiertas: Antología de poesía centroamericana*. The mythical and literary history path, presented in chapter one, focuses on discussing the current meaning of the “Central American imaginary”. This discussion allows us to understand how poetry is, in fact, a source that keeps collective memories. In the second chapter, it is outlined the syncretism that characterizes societies from Central America. Nevertheless, we point out that the Central America societies’ cultural blending is characterized by shared historical bases which makes that the poets from different countries a cohesive group. If the Central American territory is distinguished by cultural mixtures and overlaps, it was necessary to understand how the meaning of Mother Land was perceived in the contemporary poetry. The analyses done to the poems of Jorge Galán and Javier Payeras present two different visions upon Mother Land. We conclude that the Central American imaginary is very complex, but this work proposes a myth critical approach about contemporary poetry that can be used to develop new researches about the same topic and study field.

Key-words: Contemporary poetry; Central America; myth-criticism; imaginary; myth; symbol.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
-----------------	----

CAPÍTULO I

PERCURSO HISTÓRICO DA POESIA CENTRO-AMERICANA.....	16
As diferentes vozes poéticas da América Central.....	19
O período autóctone.....	26
A reivindicação da poesia e do imaginário autóctone.....	30
A poesia centro-americana da Colônia.....	34
A independência e as vozes poéticas centro-americanas.....	45

CAPÍTULO II

OS MITOS NA POESIA CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA

CENTRAL E O SUJEITO LÍRICO MESTIÇO.....	48
O mito de <i>El Cadejo</i> : o universal e o particular.....	53
A poesia impura e o sujeito lírico mestiço.....	56

CAPÍTULO III

A MÃE TERRA: A PÁTRIA NA POESIA CENTRO-AMERICANA

CONTEMPORÂNEA.....	68
Sobre <i>Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana</i>	71
A mitodologia de Gilbert Durand e os regimes do imaginário.....	74
O imaginário na poesia contemporânea.....	76
A pátria na poesia de Javier Payeras (Cidade da Guatemala, 1974) e de Jorge Galán (San Salvador, 1973).....	80
A pátria diurna: a mãe terrível.....	80
A pátria noturna: a renovação.....	91

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	105
------------------	-----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. - Mapa da América Central.....	17
FIGURA 2. - Limites de Mesoamérica na metade do século XVI, segundo Kirchhoff.....	27
FIGURA 3. - Obra de Gustav Klimt intitulada <i>Judit I</i>	42
FIGURA 4. - Mapa das Províncias Unidas del Centro de América.....	45
FIGURA 5. - Representação do mito de <i>El Cadejo</i>	53
FIGURA 6. - Reprodução de um fragmento do quadro <i>El Choque</i> , de Alfredo Gálvez Suárez.....	61
FIGURA 8. - Desenho do gravado original da vasilha de <i>Calcehtek</i>	84

INTRODUÇÃO

Assumimos neste trabalho que a poesia é, grosso modo, uma manifestação cultural que é produzida a fim de atender à espiritualidade dos homens (PAZ, 1990). Octavio Paz, em *O arco e a lira*, afirma que as imagens que compõem os poemas “nos dizem algo sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (1982, p. 131, Tradução nossa). Desse modo, para o autor, a poesia desvela outras formas possíveis para aceder ao entendimento da realidade. É importante lembrar que, por meio da linguagem simbólica, o poeta realiza um diálogo – quase místico – que revela a essência, os temores e as aspirações da humanidade, mostrando que a poesia, assim como outras artes, tem vínculos com os mitos (DURAND, 1996).

A relação mito-poesia desvela a compreensão do misterioso, o descobrimento do arcano, do sagrado, das origens (ELIADE, 1991). Segundo Eliade, na consciência poética, o mito consegue relatar “todos os acontecimentos primordiais pelos quais o homem se transformou no que ele é na atualidade” (1991, p. 23, Tradução nossa). Seguindo essa contribuição, nesta pesquisa se analisam poemas de autores cujo leitmotiv é a busca do passado, a reconstrução da terra mãe ou a condenação da pátria mesma. É uma poesia cujas imagens estão ligadas à afirmação de uma cultura sincrética, e que procura na memória histórica sua própria voz.

Nesse sentido, realiza-se uma análise mitocrítica da poesia contemporânea da América Central. Especificamente, da poesia que é produzida no território conhecido como istmo centro-americano, formado pelos países que no século XIX foram conhecidos como Provincias Unidas del Centro de América (Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicarágua, Costa Rica e Panamá). Os poemas analisados nos três capítulos desta dissertação procede de diversas fontes, mas o terceiro capítulo se focaliza em dos poetas incluídos no livro *Puertas abiertas, antología de poesía centroamericana*, do nicaraguense Sergio Ramírez (2011). O trabalho compilatório de Ramírez inclui poetas que abordam temáticas dissimiles, usam técnicas poéticas tradicionais ou das vanguardas; em poucas palavras, não parecem ter sido escolhidos para formar uma “geração estético-poética” específica.

Porém, é uma antologia formada por poetas que transcendem as fronteiras políticas dos países do istmo, com poesias que mostram os anseios do povo centro-americano e até do

mundo. Desse grupo de poetas, foram escolhidos o guatemalteco Javier Payeras (Ciudad de Guatemala, 1974) e o salvadorenho Jorge Galán (San Salvador, 1973) que ilustram a forma como é percebida a acepção de pátria na América Central contemporânea. A análise segue as premissas da mitodologia, uma proposta de Gilbert Durand (1989), e que tem seu cerne na compreensão antropológica, histórica, psicanalítica e poética dos símbolos, imagens e mitos.

O primeiro capítulo que apresentamos nesta dissertação é intitulado *Percurso histórico da poesia centro-americana*. Em primeiro lugar, são trazidos à tona dois períodos históricos da literatura autóctone que são pouco estudados. A historiografia literária parte da premissa de que a literatura centro-americana nasceu com o surgimento das repúblicas, isto é, com a independência e a formação das nações durante o século XIX. Porém, acreditamos que as produções poéticas do período autóctone e da Colônia não são períodos tão alheios às pátrias centro-americanas atuais, pois nos proporcionam respostas sobre como se formou o sujeito lírico mestiço. Miguel León Portilla, em *La Visión de los Vencidos* (2007), por exemplo, apresenta algumas mostras da poesia autóctone escrita entre os anos 1523 e 1524, quando os indígenas foram derrotados pelos espanhóis. León Portilla retoma uma tradução feita por Ángel Ma. Garibay, em *Historia de la literatura náhuatl*:

*Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad...
Llorad, amigos míos,
tened entendido que con estos hechos
hemos perdido la nación mexicatl.
¡El agua se ha acedado, se acedó la comida!
Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida en Tlatelolco* (PORTILLA, 2007, p. 10).¹

A destruição e desolação dos povos autóctones depois da guerra contra os espanhóis foi o leitmotiv das últimas criações poéticas compostas pelos indígenas. A palavra *mexicatl* significa “eu falo náuatle”, quer dizer, a região dos *mexicatl* compreendia os habitantes do sul do México e da América Central, e incluía também os astecas. No texto, o fim da população *mexicatl* é apresentado com as imagens da água e da comida azedas, símbolos que anunciam

¹ Com os escudos foi sua proteção/ mas nem com os escudos pode ser sustentada sua solidão.../ Chorai amigos meus,/ terdes entendido que com estes fatos/ perdemos a pátria mexicatl./ A água se azedou, se azedou a comida!/ Isto é o que tem feito o Dador da Vida em Tlatelolco... (Tradução nossa).

não só o término das fontes vitais para a sobrevivência do povo, mas a conclusão de toda uma era.

Quanto à poesia da Colônia, podemos citar poemas atribuídos à autoria de Juana de Maldonado (1598-1668), que é considerada a primeira poetisa e dramaturga do istmo centro-americano. O tema condutor de sua poesia é a religião, como se observa no seguinte fragmento:

*Eres Antonio feliz
pues baja a tus manos puras
un Dios que se sacrifica
por amor de sus criaturas* (CALVO e BARBOZA, 2006, p. 38).²

A grande influência da Igreja católica durante a Colônia explica os motivos religiosos da poesia dessa época. A doutrinação dos autóctones representava uma atividade importante para os interesses econômicos da classe latifundiária. A religião foi utilizada para unificar uma sociedade composta por etnias diferentes, e também para submeter ideologicamente o indígena. Deve-se observar que um dos maiores temores dos espanhóis era o paganismo religioso autóctone, como explica Severo Martínez Peláez (1998):

[...] muy bien se sabía que la religión indígena estaba viva, y que los indios, en la medida que se mantenían apegados a sus creencias precristianas, estaban sustraídos a la conquista espiritual. El cronista (Fuentes y Guzmán) sabía, por experiencia de viejo funcionario de nivel medio, que en los amotinamientos de indios siempre salía a relucir, en una u otra forma, el factor religioso prehispánico, lo cual hacía pensar que la incidencia de la rebeldía era más elevada donde la cristianización era menos profunda [...] los ritos paganos andaban escondidos hasta en los lugares que menos podía sospecharse (p. 157).³

² Você é Antônio feliz/ pois desce a suas mãos puras/ um Deus que se sacrifica/ por amor a suas criaturas. (Tradução nossa).

³ [...] sabia-se que a religião indígena estava viva, e que os índios, na medida em que se mantinham apegados as suas crenças pré-cristãs, estavam subtraídos à conquista espiritual. O cronista (Fuentes y Guzmán) sabia, por experiência de antigo funcionário de nível médio, que nos amotinamentos de índios sempre desvelava, em uma ou outra forma, o fator religioso pré-colonial, o que fazia pensar que a incidência da rebeldia era mais elevada onde a cristianização era menos profunda [...] os ritos pagãos andavam escondidos até nos lugares que menos podia se suspeitar. (Tradução nossa).

A instituição do *Santo Oficio de la Inquisición* contribuiu para que a religião abrangesse todos os campos do saber. A Igreja desejava fomentar formas de convivência novas para organizar os espaços vazios ou caóticos da sociedade híbrida colonial.

Finalmente é apresentado o período do século XIX, com o subtítulo de *A independência e as vozes poéticas centro-americanas*. Este subcapítulo apresenta os escritores considerados como os poetas da época independente. Sobre a poesia da época, Sergio Ramírez (2011) diz:

Esas obras fundamentales, y fundacionales [...] no se quedan en las estrechas y confusas fronteras centroamericanas, y son en todo sentido universales, en la medida en que enseñan al mundo el valor trascendente de una cultura que tiene sus raíces en el mundo indígena, y habrá de alcanzar, desde los finales del siglo XIX, la dimensión moderna que le da la poesía de Rubén Darío (1867-1916), toda una revolución en la lengua castellana [...] Fuera de su vuelo universal, que crea seguidores tanto en América como en España, el modernismo renueva a plenitud la poesía centroamericana, y en cada uno de nuestros países hay al menos un poeta de esa escuela al cual celebrar (p. 15).⁴

O segundo capítulo, *Transculturação na poesia da América Central e o sujeito lírico mestiço*, conforme a teoria proposta por Sergio Mansilla em sua obra *Sobre el sujeto lírico mestizo: una aproximación a la subjetividad en la poesía de las memorias culturales* (2011), contém reflexões sobre os fenômenos da transculturação, hibridez e mestiçagem. As propostas de Ángel Rama em seu livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) são levadas em conta para expor por que é importante compreender que os poetas centro-americanos contemporâneos são seres mestiços e universais. Porém, é fundamental assinalar que os conteúdos expostos nos poemas são tão importantes como o ritmo que caracteriza a criação lírica. Por esse motivo, são consideradas as propostas de análise de Emil Staiger que, em *Conceitos fundamentais de poética*, explica:

⁴ Essas obras fundamentais, e fundacionais [...] não ficam nas estreitas e confusas fronteiras centro-americanas, e são em todo sentido universais, na medida em que ensinam ao mundo o valor transcendente de uma cultura que tem suas raízes no mundo indígena, e haverá de alcançar, desde o final do século XIX, a dimensão moderna que lhe dá a poesia de Rubén Darío (1867-1916), toda uma revolução na língua castelhana [...] Fora de seu véu universal, que cria seguidores tanto na América como na Espanha, o modernismo (*conhecido como simbolismo no Brasil*, nota nossa) renova plenamente a poesia centro-americana, e em cada um de nossos países há pelo menos um poeta dessa escola a quem celebrar. (Tradução nossa).

Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um. Não podemos todavia criticar, se alguém se abandona mais ao efeito imediato da música; pois mesmo o poeta sente-se quase inclinado a dedicar uma certa primazia à parte musical, e, desvia-se, por vezes, das regras e usos da linguagem determinados pelo sentido, a bem de tom ou da rima [...] Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali (1977, p. 8-10).

Contudo, os poemas como arquivos de memórias coletivas nos revelam que as raízes culturais da América Central têm suas origens na mitologia autóctone e na mitologia europeia, e que ao longo do tempo não têm deixado de se modificar e se enriquecer com os contatos estabelecidos com outras culturas e com a realidade “moderna” contemporânea.

O último capítulo se intitula *A mãe terra: a pátria na poesia centro-americana contemporânea*. Este capítulo contém a análise mitocrítica de dois poemas dos escritores Javier Payeras (guatemalteco) e Jorge Galán (salvadorenho). Como já foi dito antes, ambos os autores estão incluídos no livro *Puertas abiertas: antología de poesía centroamericana* (2011), de Sergio Ramírez, nicaraguense. A seleção feita por Ramírez inclui poetas de todas as nações do istmo centro-americano. Sua proposta, como ele mesmo explica na introdução do livro, é apresentar um panorama da poesia centro-americana dos séculos XX e XXI.

Ramírez (2011) diz que a antologia permite perceber que a poesia, escrita em seis países diferentes, possui denominadores comuns: a geografia, a história, a língua e a cultura. Portanto, quando falamos de poesia centro-americana é quase impossível compor uma denominação que separe a literatura salvadorenha, da guatemalteca, da hondurenha, da costarricense ou da panamenha. Em outras palavras, não se pode falar de uma poesia em função dos limites geográficos nos quais é produzida. Nesse sentido, a análise feita à mostra poética de Payeras e de Galán estuda a edificação do mito da mãe pátria num espaço tão inter-relacionado como o da América Central.

CAPÍTULO I

Percorso histórico da poesia centro-americana

*El hombre moderno es
una mezcla curiosa de
características adquiridas
a lo largo de las edades de
su desarrollo mental.*

Carl Jung

Segundo Octavio Paz (1990), a literatura é uma das manifestações artísticas que tem representado diversas realidades do homem, dessa forma, pode ser considerada como uma arte que se transforma em elemento de identidade. Neste capítulo, se fará um percurso histórico (literário-poético) da América Central para destacar as semelhanças culturais que os países que fazem parte de tal região compartilham.

Deve-se assinalar que a divisão geográfica da América Central usada neste trabalho está composta pelos países que, exceto o Panamá, durante o período colonial, fizeram parte da Capitania Geral da Guatemala. Sobre a formação do território centro-americano, Marcelino Menéndez y Pelayo, em *La poesía hispano-americana: América Central*, afirma:

Bajo este nombre se incluyen, como es sabido, las cinco Repúblicas de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica cuyo territorio corresponde al de la antigua Audiencia y Capitanía General de Guatemala, separado de la Madre Patria, sin violencia excisión ni lucha, en 1821(sic): vasta región, de inmensa importancia geográfica, que «se extiende como un puente gigantesco levantado entre los Océanos Atlántico y Pacífico para unir los grandes continentes del Norte y del Sur del Nuevo Mundo» (2011, p. 125).⁵

⁵ Sob este nome se incluem, como é sabido, as cinco Repúblicas da Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua e Costa Rica cujo território corresponde ao da antiga Audiência e Capitania Geral da Guatemala, separado da Madre Pátria, sem violência excisão nem luta, em 1821: vasta região, de grande importância geográfica, que se expande como ponte gigantesca levantada entre os Oceanos Atlântico e Pacífico para unir os grandes continentes do Norte e do Sul do Novo Mundo. (Tradução nossa).

Para fazer referência a esse trecho de território de que fala Menéndez y Pelayo, utilizar-se-á a palavra *istmo*, como sinédoque dos países que unem os dois grandes continentes americanos (América do Norte com a América do Sul). É importante distinguir que os países que se encontram no mar caribenho são reconhecidos sob a divisão geográfica do Caribe, de modo que não farão parte desta pesquisa. Apresentar a organização política atual do istmo ajudará a compreender que as divisões geográficas são muito diferentes das divisões históricas e culturais. O mapa seguinte da América Central mostra as fronteiras políticas atuais dos países do istmo:



FIGURA 1. Mapa da América Central. Fonte: Wikitravel.org. Consultado em: 12 de outubro de 2015.

A organização territorial atual da América Central era muito diferente de quando os espanhóis chegaram. No momento da conquista (inícios do século XVI), a área se

caracterizava por sociedades organizadas por senhorios e reinos cuja economia tinha suas bases nos cultivos de milho, feijão, pimentão e abóboras. Héctor Pérez Brignoli diz, no artigo *La diversidad cultural y las lógicas del mestizaje en América Central*, que a organização política autóctone compreendia

[...] cacicazgos, señoríos y reinos y la división social del trabajo era relativamente avanzada; el patrón de poblamiento incluía centros ceremoniales monumentales. Fue precisamente en esta zona donde se asentó el poderío colonial español. Entre 1550 y 1580 los indígenas fueron congregados en “pueblos de indios” y sometidos al régimen colonial a través del sistema de tributos y repartimientos; la propiedad comunal del suelo siguió siendo un elemento básico en la organización social, mientras que la evangelización jugó un papel primordial en la sujeción de los indígenas al poder colonial (BRIGNOLI, 2012, p. 1).⁶

Brignoli também afirma que a introdução de escravos africanos no istmo centro-americano começou durante o período colonial. Tanto as regiões controladas pelos espanhóis como as costas caribenhas controladas pelos britânicos receberam escravos negros, mas a quantidade dessa população sempre foi considerada minoritária em comparação com a população total. A respeito da escravidão de negros nessa região, Brignoli esclarece:

No hubo pues en América Central “sociedades esclavistas” sino más bien “sociedades con esclavos”. Desde el punto de vista cultural la impronta africana negra fue, sin embargo, significativa. En el siglo XVIII, en las ciudades importantes había barrios de negros, pardos y mulatos. En las sociedades en que las poblaciones indígenas tenían poco peso relativo, la notoriedad socioracial de estos grupos era manifiesta [sic] (BRIGNOLI, 2012, p. 3).⁷

⁶ Territórios dominados por caciques, senhorios e reinos e a divisão social do trabalho era relativamente avançada; o padrão de povoamento incluía centros cerimoniais monumentais. Foi precisamente nesta zona onde se assentou o poderio colonial espanhol. Entre 1550 e 1580 os indígenas foram congregados em “povos de índios” e submetidos ao regime colonial através do sistema de tributos e repartimentos; a propriedade comunal do solo seguiu sendo um elemento básico na organização social, e a evangelização desempenhou um papel primordial na sujeição dos indígenas ao poder colonial (Tradução nossa).

⁷ Não houve, pois, na América Central «sociedades escravistas» senão «sociedades com escravos». Desde o ponto de vista cultural, a importação africana negra foi, porém, significativa. No século XVIII, nas cidades importantes, havia bairros de negros, pardos e mulatos. Nas sociedades em que as populações indígenas tinham peso relativamente reduzido, a notoriedade sócio-racial desses grupos era latente (Tradução nossa).

Esses fatos históricos sobre a população centro-americana servem para compreender sua essência sincrética. Os grupos indígenas e os negros foram parte da população escravizada, e por isso também analfabeta, assim as primeiras poesias do istmo são atribuídas apenas aos religiosos ou aos conquistadores que vieram da Europa.

As diferentes vozes poéticas da América Central

Sabe-se que os escritores recebem influência do seu contexto sociocultural para a criação literária. Os artistas também aprendem de seus antecessores, e cada grupo geracional propõe mudanças estilísticas que estão relacionadas com as dinâmicas culturais e sociais de cada época. T. S. Eliot (1999), no seu artigo *La tradition et le talent individuel*, explica a importância que a tradição literária tem no trabalho de todo poeta:

La tradition n'est pas donnée par droit d'héritage, et [...] il faut beaucoup de labeur pour l'obtenir. Elle suppose, d'abord, le sens historique, qui, on peut le dire, est à peu près indispensable à qui veut rester poète après ses vingt-cinq ans ; et le sens historique implique la perception, non seulement du caractère passé du passé, mais de son caractère présent ; le sens historique oblige un homme à écrire non pas simplement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique (ELIOT, 1999, p. 28-29).⁸

A passagem de Eliot recupera a ideia de que fazer vínculos entre o poeta e a história propicia uma análise mais ampla das produções poéticas. Podemos dizer que conhecer a história centro-americana permite constatar que os poetas contemporâneos centro-americanos

⁸ A tradição não é dada pelo direito de herança, e [...] é necessário muito trabalho para obtê-la. Ela supõe, para começar, o sentido histórico, que, podemos dizer, é indispensável para quem quer ser poeta depois de seus vinte cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não somente do caráter passado do passado, mas de seu caráter presente; o sentido histórico obriga a um homem a escrever não só com sua própria geração dentro das fibras de seu ser, mas com o sentimento de toda a literatura europeia depois de Homero, e, englobada nela, toda a literatura de seu país, co-existindo numa duração única e compondo uma ordem única. (Tradução nossa).

carregam toda uma tradição literária cuja origem é europeia, mas que também se caracteriza por mestiçagens e transculturações próprias das sociedades da América Latina.

O poeta Humberto Ak'abal (Momostenango, 1952) é um exemplo desse sincretismo. Ele é um poeta da Guatemala, da etnia Maya Quiché, razão pela qual ele escreve seus poemas no idioma *quiché*, embora traduza a si mesmo em espanhol. A poesia de Ak'abal pretende irmanar a consciência indígena (espiritualidade, música, canto, idioma) à consciência dos homens contemporâneos. Sua poesia, em geral, está caracterizada pela simplicidade formal e o uso dos simbolismos autóctones para expressar suas percepções sobre a vida contemporânea. No poema *Camino al revés*, Ak'abal revela a importância da memória histórica:

*De vez en cuando camino al revés:
es mi modo de recordar.*

*Si caminara sólo hacia adelante,
te podría contar
cómo es el olvido* (RAMÍREZ, 2011, p. 76).⁹

O poema de Ak'abal apresenta uma ideia de ritmo cíclico: *de vez em quando caminho ao contrário*. A volta é necessária para entender o presente, assim como para corrigir ou para não repetir os erros do passado. O verbo caminhar sugere uma noção de percurso, que não deve ir só para frente, porque então se acabaria no esquecimento. Da mesma maneira, caminhar ao contrário alude a uma reflexão sobre o passado, sobre a ascendência cultural e sobre as origens do homem.

É preciso ressaltar que nossa proposta de percurso histórico literário-poético está vinculada com linhas de interpretação do pensamento mítico. Parte-se da premissa de que a mitocrítica permite desentranhar a essência híbrida da poesia da América Central por meio não só da análise de aspectos da coletividade social, como a história e a cultura, mas também através das individualidades das vozes dos poetas apresentados. Segundo Durand (2005), a mitocrítica busca construir um método analítico que sintetize construtivamente as diferentes críticas literárias e artísticas. Trata-se, então, de um trabalho interdisciplinar. Maria Zaira

⁹ De quando em quando caminho ao contrário:\ É meu jeito de lembrar.\ Se caminhasse só para frente, \ te poderia contar\ como é o esquecimento. (Tradução nossa).

Turchi (2003) explica isso no seu livro *Literatura e antropologia do imaginário*: “O trabalho [mitocrítico] apoia-se em estudos interdisciplinares, mas adota, sobretudo, a perspectiva antropológica que enfoca o imaginário como tensão de coesão entre as forças psicológicas e biográficas e as sociais” (p. 13).

Como estamos falando de individualidades e coletividades, é importante recorrer ao psicanalista Carl Jung e seu conceito sobre arquétipo. Em *O homem e seus símbolos* (1995), o autor analisa diferentes sonhos, e desenvolve estudos comparados das criações culturais de diversos povos (como lendas, mitos e religiões). Esses estudos lhe permitem postular que existem conteúdos psíquicos inconscientes comuns a toda a humanidade. Ele chama esses elementos que compõem o inconsciente coletivo como *arquétipos*. Os arquétipos são as imagens primeiras de carácter coletivo e inato, e por essa razão se diz que são universais. Nesse sentido, parte-se da premissa de que os poetas estudados carregam símbolos pessoais, mas também arquétipos que usam para criar poesias que abrangem ideologias coletivas e universais. Então, conjugado ao inconsciente pessoal, tem-se o inconsciente coletivo.

Sabe-se que o símbolo é o que traduz o imaginário do homem. Um símbolo é todo signo concreto evocado. É uma representação sensorialmente perceptível de uma realidade em virtude do que alcançamos a perceber pelos sentidos, é imediato, mas se conserva numa parte misteriosa e inatingível para nós. Sobre o símbolo, Jung (1995) afirma:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros (p. 20).¹⁰

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (1989) ilustra que os símbolos se organizam em mitos. De acordo com o autor, o mito se concebe como um sistema de símbolos e arquétipos que se apresentam na forma de uma narração. Os mitos podem ser definidos como relatos criados pela própria humanidade para descrever fenômenos da vida, que a primeira vista parecem ser inexplicáveis. Eliade (1991), no livro *Aspects du mythe*,

¹⁰ O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou inclusive uma pintura que pode ser conhecido na vida diária embora possua conotações específicas além de seu significado corrente e óbvio. Representa algo vago, desconhecido ou oculto para nós. (Tradução nossa).

adverte que o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode se interpretar desde múltiplas perspectivas. Porém, o autor afirma que o conceito que lhe parece menos imperfeito é o seguinte:

Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » [...] le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des réalités (ELIADE, 1991, p. 16-17).¹¹

A contribuição de Eliade permite reivindicar o mito como uma história verdadeira, no sentido que relata fatos de tempos arcaicos que explicam não só a existência dos homens, mas também faz referências sobre as diferentes realidades socioculturais da humanidade. Na maioria dos casos, os mitos apresentam-se em forma de histórias sagradas transmitidas oralmente. Com o passar do tempo, os relatos míticos se enriquecem com novos detalhes, modificando-se, apresentando novas variantes, de tal forma que pouco a pouco se constituem num património intelectual inigualável.

Quando se fala sobre o mito como relato, pode-se cair no erro de pensar que os mitos aparecem somente em estruturas narrativas. Porém, pela capacidade simbólica que as imagens poéticas possuem, os versos também podem conter mitos. Durand (1996) lembra que no mito o que ganha primazia sobre a narrativa é o conjunto de símbolos discursivos que nele são apresentados. Assim, ainda de acordo com Durand, a poesia é um meio pelo qual os mitos conseguiram preservar, até o presente, sua importância ligada ao sagrado. No caso da poesia contemporânea da América Central, podemos observar, por exemplo, que muitas imagens resgatam a cosmovisão autóctone da região e revelam o sincretismo místico que surgiu a partir do enfrentamento sociocultural entre os indígenas, os espanhóis e os africanos.

Com o surgimento do positivismo no século XIX, a posição do pensamento mítico perdeu todo seu valor como fonte de conhecimento. No entanto, é graças à poesia que os mitos reivindicam seu lugar. Em 1945, Ernst Cassirer, em *O mito do Estado* (2003), explicou que muitos antropólogos da época afirmavam que os mitos eram contos simples e sem

¹¹ O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento que teve lugar num tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos” [...] o mito é considerado como uma história sagrada, e portanto uma “história verdadeira”, porque ele faz referência sempre às realidades. (Nossa tradução).

transcendência. Eles defendiam a ideia de que se tratava da *sancta simplicitas* da raça humana: o que resumiam como “estupidez primitiva”. Porém, como Cassirer expõe, o pensamento mítico ganha importância quando começamos a estudar seu processo histórico:

Historicamente, não encontramos nenhuma grande cultura que não tenha sido dominada e impregnada de elementos míticos. Diremos então que todas essas culturas: babilônica, egípcia, chinesa, indiana, grega; nada mais são do que outras tantas máscaras e disfarces para a “estupidez primeva” do homem e que, no fundo, carecem de qualquer valor e significado positivo? (2003, p. 21).

Por intermédio desse questionamento, Cassirer consegue resgatar o valor que o mito tem na história das civilizações. Ao observarmos as interpretações do pensamento mítico, de alguns intelectuais dos séculos XIX e XX, percebemos que sempre existiram críticos de grande autoridade “em condições de negar a existência de qualquer diferença nítida entre o pensamento mítico e o científico” (CASSIRER, 2003, p. 24). Como salientamos ao início deste trabalho, assumimos que os mitos são manifestações do espírito do homem. Como escreve Enrique Zepeda em *Mitos nicaraquenses* (1989) “*es preciso tomar en serio el estudio de los mitos, como si fuese una verdadera teoría del conocimiento*” (p. 14).¹²

É fundamental voltar à questão que Mircea Eliade (2008a) coloca em seu livro *Mythes, rêves et mystères*:

Si le mythe n'est pas une création puérile et aberrante de l'humanité «primitive», mais l'expression d'un mode d'être dans le monde, que sont devenus les mythes dans les sociétés modernes? (p. 23)¹³.

A pergunta serve para nos fazer refletir sobre o papel que os mitos desempenham na sociedade centro-americana contemporânea. Para Gilbert Durand, a poesia contemporânea é uma re-evocação de um “sentido” mais autêntico, conferido às palavras do grupo social: “É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades,

¹² É fundamental tomar a sério o estudo dos mitos, como se fosse uma verdadeira teoria do saber.

¹³ Se o mito não é uma criação pueril e aberrante da humanidade ‘primitiva’, mas a expressão de *um modo de ser dentro do mundo*, em que se transformaram os mitos dentro das sociedades modernas?

reanimasse subitamente, pelo jogo da sua linguagem, o arcano dos grandes mitos” (1996, p.50). Ademais, o autor acrescenta que “a intimidade da libido, o regresso das infâncias passadas, a ligação à terra, a sede do grande regresso ao equilíbrio, ao repouso, antídoto vital da nossa civilização trepidante” (p. 51) são tópicos que interessam aos poetas, elementos temáticos também encontrados na poesia contemporânea da América Central.

Para Durand, os mitos respondem à tendência do ser humano em conceituar sua experiência no mundo por meio de fábulas ou imagens. De acordo com o autor, o mito, assim como a metáfora, pode ser definido como um fenômeno cognitivo; como um arquivo em que se estrutura o pensamento humano. A função da mitocrítica nesta pesquisa será detectar e mostrar diferenças e semelhanças de registros que chamaremos como mitos centro-americanos encontrados na poesia contemporânea da América Central.

Pelas temáticas poéticas que atingem as coletividades, a mitocrítica . Como explica Gilbert Durand (1996):

A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos “discursos” estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas sim a alargar a sua análise ao conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. A pesquisa pede então auxílio a outros pontos de vista metodológicos para além da perspectiva das “ciências da literatura” por si limitadas (p. 158).

É importante assinalar que uma das diferenças na construção das vozes literárias nas Américas é que se dá num espaço marcado por coletividades sem passado remoto, “e sem as evidências, mesmo que fictícias, de uma representação homogênea” (BERND, 2007, p. 469). Uma das características das produções literárias da América Latina é que estas não são capazes de consagrar uma pureza étnica. Este tópico é evidente desde a formação das repúblicas da América Central no século XIX. O poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) mostra a hibridez cultural (europeia-centro-americana) no soneto intitulado *Ante la estatua de Morazán*:

*Allá en la hermosa del Oriente,
cuando Febo sus rayos encendía,
la estatua de Memnón frases decía*

en un lenguaje incomprensible, ingente.

*Cuando de Unión el sol resplandeciente
en su orto anuncie el venturoso día
que al Centro de la América sonría
y llene de entusiasmo un continente;*

*y cuando el grito por doquier se extienda
que de la Buena Nueva a todo el mundo
y en cada pecho el patriotismo encienda*

*con ardimiento férvido y profundo;
un himno cantará de gloria entonces
lleno de vida el insensible bronce. (GUERRERO, 1967, p. 88)¹⁴*

Rubén Darío usa elementos da mitologia grega universal para falar sobre o herói centro-americano Francisco Morazán (Honduras, 1792 - Costa Rica, 1842). O poema também aborda a nostalgia da situação dos países da América Central quando ainda formavam uma pátria só. Morazán governou a República Federal de Centro América de 1827 até 1838. Seu mandato se destaca pela promulgação de reformas liberais como a separação da Igreja católica do Estado, e a destituição do poder dos membros do partido conservador. Porém, a irmandade centro-americana foi desintegrada em 1848 devido a represálias sobre poderes políticos e econômicos.

Falar sobre a poesia dos países da América Central é de fato falar de vozes poéticas que compartilham origens autóctones, assim como elementos fundacionais das nações do século XIX. Nesse sentido, a história desempenha um papel básico para compreender, por exemplo, a razão pela qual a poesia modernista centro-americana esteve formada por poetas que se auto-definiam como cosmopolitas. Eram escritores liberais positivistas convencidos de que a modernidade literária tinha que aproveitar o novo progresso experimentado no istmo centro-americano. A história também nos revela como isso mudou no século XX. A América Central, caracterizada pelas ditaduras militares, permitiu o surgimento de poetas que escreviam uma poesia ligada às lutas sociais e políticas.

¹⁴ Lá, na formosa do Oriente/ quando Febo seus raios acendia/ a estátua de Memnon frases dizia/ numa língua incomprensível, ingente./ Quando de União o sol resplandecente/ em seu amanhecer anuncie o venturoso dia/ que ao Centro da América sorria/ e encha de entusiasmo um continente/ e quando o grito por toda parte se espalhar/ que dê a Boa Nova a todo o mundo/ e em cada peito o patriotismo acenda/ com ardor férvido e profundo; / um hino cantará de glória então/ pleno de vida o insensível bronze. (Tradução nossa).

Para finalizar este apartado, é fundamental delimitar que o conceito de poesia usado neste trabalho vai além daquele relacionado só com o deleite da forma. Pensa-se que os poemas “documentam” memórias culturais, políticas e também biográficas de seus autores. Neste sentido, Octavio Paz, em sua obra *La otra voz*, lembra que:

Los hombres se reconocen en las obras de arte porque éstas les ofrecen imágenes de su escondida totalidad. Incluso cuando expresan la dispersión y la atomización de las sociedades y de los individuos, como ocurre con la poesía y la novela modernas, son un emblema de la perdida comunidad. De ahí que no importe demasiado que la obra sea leída al principio por unos cuantos; la preservación de la memoria colectiva por un grupo aunque sea pequeño, es una verdadera tabla de salvación para la comunidad entera (PAZ, 1990, p. 73-74).¹⁵

Paz fala sobre como a poesia preserva a memória coletiva. A citação também expõe que o público¹⁶ que lê poesia é bastante reduzido. Porém, esclarece que esse grupo pequeno representa a salvação da comunidade completa. Com essas palavras Paz valoriza a função da poesia, que além de provocar deleite estético, também contém memórias importantes das diversas sociedades.

O período autóctone

Seguindo uma ordem cronológica, começaremos tratando do período autóctone, tempo em que a América Central servia como um espaço transnacional entre a Mesoamérica e a América do Sul. Tal contato permitiu o desenvolvimento de centros culturais, templos religiosos e o surgimento de novos dialetos entre seus habitantes. O estudo deste período histórico é importante, pois existem fortes remanescentes do imaginário nativo na poesia centro-americana contemporânea.

¹⁵ Os homens se reconhecem nas obras de arte porque elas lhes oferecem imagens de sua escondida totalidade. Inclusive quando expressam a dispersão e a atomização das sociedades e dos indivíduos, como ocorre com a poesia e as novelas modernas, são um emblema da perdida comunidade. Daí que não importe demais que a obra seja lida num início por uns quantos, a preservação da memória coletiva por um grupo, embora seja pequeno, é uma verdadeira tábua de salvação para a comunidade inteira. (Tradução nossa).

¹⁶ Paz refere-se ao público dos anos oitenta.

Por razões culturais, decidimos usar o termo Mesoamérica para nos referirmos ao território em que habitaram os povos indígenas antes de seu encontro com os espanhóis. O termo foi sugerido por Paul Kirchhoff (1960), em *Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, no qual explica que era preciso encontrar uma palavra que definisse o espaço que na antiguidade não contemplava as divisões geográficas atuais da América Central. A figura seguinte mostra a região que, segundo Kirchhoff, compunha a Mesoamérica:

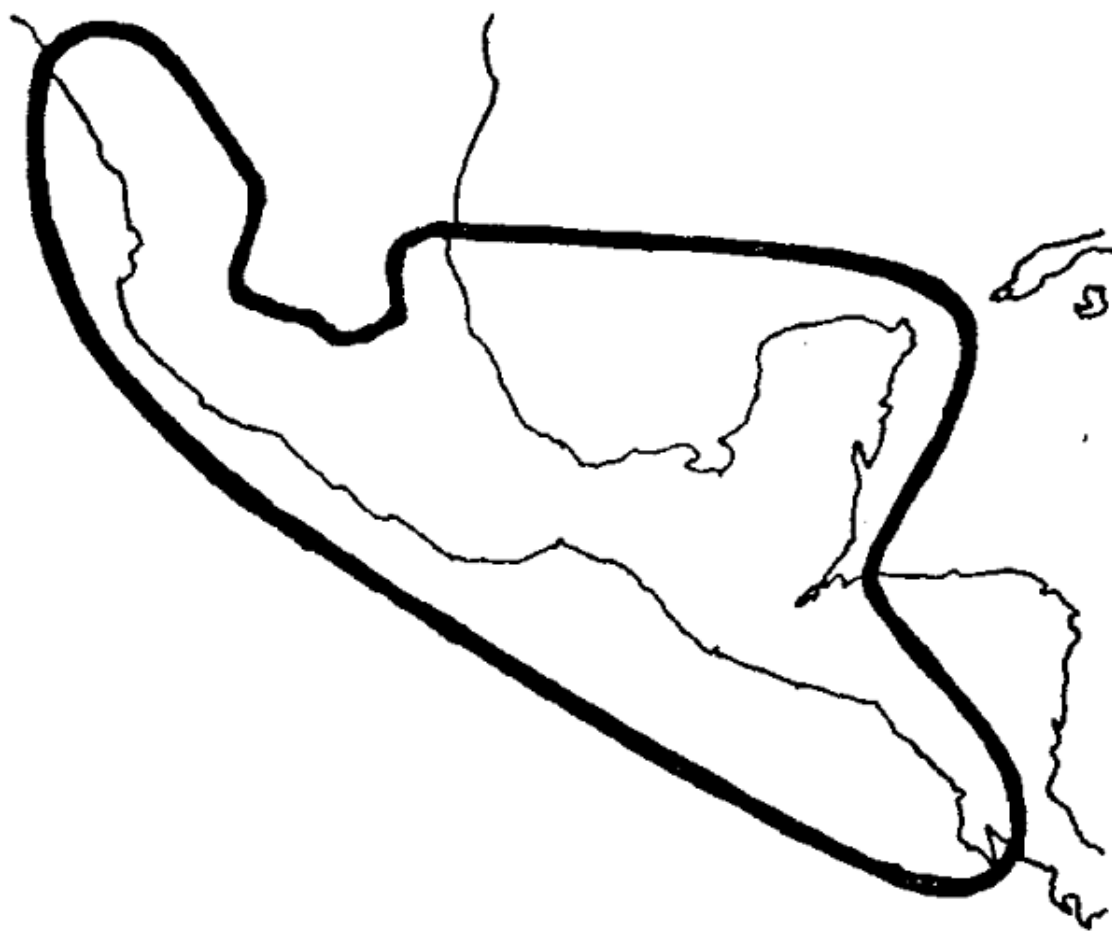


FIGURA 2. Limites de Mesoamérica na metade do século XVI, segundo Kirchhoff. Fonte: KIRCHHOFF (1960, p. 6).

As contribuições de Kirchhoff revelam a existência de uma história compartilhada na América Central, que se desenvolveu pelos sincretismos entre tribos diversas que pouco a pouco formaram sociedades mais estáveis. No âmbito cultural, Kirchhoff considera uma lista de elementos mesoamericanos que caracterizavam as sociedades do istmo. O quadro seguinte se presta a esclarecer que, apesar dos séculos sob a influência espanhola, as sociedades centro-americanas conservam elementos culturais comuns que de alguma forma as unificam. Esses elementos compartilhados podem ser localizados em suas expressões culturais e artísticas, no caso específico desta pesquisa, na poesia. Por questões de brevidade, apresenta-se a lista desses elementos na tabela seguinte, a tradução e organização são nossas e se tenta ser o mais literal possível:

Tabela 1 – Características da cultura mesoamericana

Categoria	Elementos
Agrário-alimentício	Batom plantador de forma particular do povo mesoamericano (<i>coa</i>); construção de hortas principalmente perto de lagos (<i>chinampas</i>); cultivo de chia e seu uso para bebidas e para fabricar óleo para dar lustre às pinturas; cultivo do <i>maquey</i> para <i>aguamiel</i> , <i>arrope</i> , <i>pulque</i> e papel; cultivo de cacau; moagem do milho cozido com cinzas ou cal.
Cerâmica e decoração	Balas de barro para zarabatanas, e outras bagatelas feitas com barro; polimento da obsidiana; espelhos de pirita; tubos de cobre para perfurar pedras; uso do pelo de coelho para decorar tecidos; espadas de pau com folhas de pederneira ou obsidiana nos bordos (<i>macuáhuatl</i>); corseletes enfeitados com algodão (<i>ichcahuipilli</i>); escudos com dois cabos.
Vestimenta	Turbantes; sandálias com saltos; vestidos completos de uma peça só para os guerreiros.
Arquitetura	Pirâmides escalonadas; solos de estuco; quadras com anéis para o jogo da bola.
Escrita, livros e demais registros	Escrita hieroglífica; signos para números e valor relativo segundo a posição; livros dobrados estilo biombo; anais históricos e mapas.
Calendário	Ano de 18 meses de 20 dias, mais 5 dias adicionais; combinação de 20 signos e 13 números para formar um período de 260 dias; combinação dos 2 períodos anteriores para

	formar um ciclo de 52 anos; festas ao final de certos períodos; dias de boa sorte ou de azar; pessoas chamadas segundo o dia de seu nascimento.
Rituais, religiosidade e superstições	Uso ritual do papel e do oleado; sacrifício de codornas; certas formas de sacrifícios humanos (queimar homens vivos, dançar usando como vestido a pele da vítima); certas formas de auto-sacrifícios (tirar sangue da língua, orelhas, pernas, órgãos sexuais); jogo do voador, 13 como número ritual; deidades compartilhadas (Tlaloc, por exemplo); concepções sobre ultramundos e uma viagem difícil para chegar a eles.
Economia e política	Mercados especializados e subdivididos segundo especialidades; comerciantes que são ao mesmo tempo espias; ordens militares (cavalheiros águias e tigres); guerras para conseguir vítimas para os sacrifícios.

Fonte: KIRCHHOFF (1960, p. 8-9)

A tabela mostra os elementos culturais que compartilhavam os povos autóctones do istmo centro-americano antes de seu encontro com os espanhóis. Tratava-se de uma sociedade que não se dividia pelas fronteiras políticas contemporâneas. As tribos formaram uma sociedade complexa que estava unida por uma história comum. Falando sobre as semelhanças das populações indígenas Kirchhoff acrescenta:

Todo esto demuestra la realidad de Mesoamérica como una región cuyos habitantes, tanto los inmigrantes muy antiguos como los relativamente recientes, se vieron unidos por una historia común que los enfrentó como un conjunto a otras tribus del Continente, quedando sus movimientos migratorios confinados por regla general dentro de sus límites geográficos una vez entrado en la órbita de Mesoamérica. En algunos casos participaron en común en estas migraciones tribus de diferentes familias o grupos lingüísticos (KIRCHHOFF, 1960, p. 5).¹⁷

¹⁷ Todo isso demonstra a realidade da Mesoamérica como uma região cujos habitantes, tanto os imigrantes muito antigos, como os relativamente recentes se viram unidos por uma história comum que os confrontou como um conjunto a outras tribos do Continente, ficando seus movimentos migratórios confinados por regra geral dentro de seus limites geográficos uma vez entrados na órbita da Mesoamérica. Em alguns casos participaram em comum nestas migrações tribos de diferentes famílias ou grupos linguísticos. (Tradução nossa).

A contribuição de Kirchhoff permite entender por que alguns mitos, sobretudo os que possuem suas origens no mundo autóctone, são compartilhados pelas sociedades centro-americanas contemporâneas. O autor explica que Mesoamérica se caracterizou por ter habitantes que se viram unificados por uma história comum. Em poucas palavras, o território da América Central se distingue por um misticismo indígena que transcende as fronteiras políticas atuais dos países do istmo, e desvela esse outro mundo mais antigo que era partilhado.

A reivindicação da poesia e do imaginário autóctone

Em *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Gilbert Durand (2010) declara que os estudos do imaginário reivindicam o pensamento mitológico das culturas consideradas erroneamente como inferiores. O autor explica que durante muito tempo os conceitos *pré-lógico*, *primitivo* e *pensamento mítico* foram sinônimo de *barbárie* “com conotações de infantilismo, crueldade, grosseria e incultura, opondo-se ao de *civilizada*” (p. 49). Esta ideia permaneceu latente nos estudos de diversas disciplinas devido ao eurocentrismo promulgado durante vários séculos.

As contribuições de Durand explicam uma das razões pela qual a cultura indígena ocupou um lugar desprivilegiado nos estudos históricos da conquista e da colonização espanhola. Exemplo disso é observar o fato de que, nos séculos em que a América foi colonizada, não estava desenvolvida a noção de diversidade cultural. Como consequência, os preconceitos da superioridade hispânica disseminaram a ideia de que era necessária a destruição cultural das civilizações autóctones, e propiciaram o surgimento de etiquetas pejorativas sobre o indígena: bárbaro, ingênuo e preguiçoso.

Graças às pesquisas históricas e antropológicas realizadas a partir do século XX, é possível constatar que as culturas indígenas da Mesoamérica eram civilizações complexas. Miguel León-Portilla (2007), em *Visión de los vencidos*, demonstra que os autóctones mesoamericanos possuíam todo um sistema de preservação da memória coletiva. Na introdução de seu livro, León-Portilla destaca a escrita, os códices e as escolas onde se ensinava a história maia:

Las estelas mayas y otros monumentos conmemorativos mayas y nahuas, los códices históricos, xiuhámatl, “libros de años”, del mundo náhuatl prehispánico, redactados a base de una escritura principalmente ideográfica e incipientemente fonética, dan testimonio del gran interés que ponían, entre otros, nahuas y mayas por preservar el recuerdo de los hechos pasados de alguna importancia. Complemento de lo anterior eran los textos fielmente memorizados en sus centros prehispánicos de educación, donde se enseñaban a los estudiantes, además de otras cosas, las viejas historias acerca de cuanto había sucedido, año por año, tal como se consignaba en sus códices (LEÓN-PORTILLA, 2007, p. 6)¹⁸

Deve-se lembrar que, embora os autóctones mesoamericanos fossem os únicos da América pré-colonial a desenvolverem um sistema de escrita complexo, muitos dos mitos da poesia e demais obras literárias foram transmitidos pela tradição oral. Alguns códices preservados até a atualidade guardam parte das criações artísticas da época, e são a prova da primazia do caráter religioso das artes dessas civilizações. Essas reminiscências testemunham que os indígenas atribuíam muita importância ao cosmos, aos deuses, à vida e à terra. Antes da chegada dos espanhóis, a música, a dramaturgia e a poesia já eram artes consideradas sagradas.

Por meio da literatura, os autóctones buscavam transfigurar fatos inexplicáveis do mundo. Os mitos e a poesia desempenhavam um papel importante nos rituais sagrados. Dos sacerdotes se exigia que decorassem as obras líricas e a mitologia do povo. Eram eles que realizavam, por meio da poesia e do que se poderia considerar uma “representação”, a ligação do homem comum com o divino (LEANDER, 2005).

Birgitta Leander, em *La lengua nahuatl: Literatura del México antiguo y moderno* (2005), afirma que a Mesoamérica foi um lugar em que a poesia chegou a ser considerada como o único e verdadeiro labor permanente dos homens na terra. A autora explica que assim como aconteceu em outras culturas antigas, a literatura nasceu junto com as canções, ou seja, como estímulo rítmico ao trabalho feito nos campos. No entanto, a literatura foi se afastando gradativamente de sua origem e começou a ocupar um espaço próprio: primeiro, em lugares

¹⁸As estelas maias e outros monumentos comemorativos maias y nahuas, os códices históricos, xiuhámatl, “livros de anos”, do mundo náhuatl pré-hispânico, feitos com uma escrita principalmente ideográfica e incipientemente fonética, dão testemunho do grande interesse que tinham, entre outros, nahuas e maias em preservar a lembrança dos fatos passados de alguma importância. Complemento do anterior eram os textos fielmente decorados em seus centros pré-hispânicos de educação, em que ensinavam aos alunos, além de outras coisas, as velhas histórias sobre quanto tinha acontecido, ano por ano, tal e como se registrava nos seus códices. (Tradução nossa).

públicos como as praças e depois, nas cerimônias religiosas. Recitar poesia para se conectar com a espiritualidade transformou-se numa atividade que ocupava mais da metade dos 365 dias do ano. Sobre o valor da poesia na cultura pré-colonial, Leander acrescenta:

*No es sorpresa, por tanto, que la creación poética que en la lengua náhuatl, la lengua de los aztecas y sus predecesores, los toltecas, se denominaba **in xochitl in cuitatl** (flor y canción) se convirtiera en una actividad en extremo importante en dicha sociedad. En realidad la poesía llegó a ocupar un lugar tan importante en el mundo náhuatl que los intelectuales y sabios más sofisticados del período celebraban reuniones o tertulias literarias en las que debatían si la poesía y la creación artística en general no sería **azo tle nelli in tlatcpac**: quizá la única cosa verdadera en el mundo (LEANDER, 2005, p. 8-9).*¹⁹

Realizar as tertúlias literárias num espaço onde os elementos naturais tinham primazia reafirma que os autóctones vinculavam a natureza à sacralidade. Mircea Eliade (2008b), em *O Sagrado e o Profano*, assinala que no estado da experiência profana, a vida vegetal aparece tão só como uma série de *nascimentos* e *mortes*. Mas na visão religiosa o homem consegue encontrar “outros significados no ritmo da vegetação, principalmente as ideias de regeneração, de eterna juventude, de saúde, de imortalidade” (p. 124). É preciso mencionar que o vínculo dos indígenas com a natureza se dava de forma horizontal, isto é, eles não viam a natureza num sentido meramente utilitário ou de exploração. Os autóctones se consideravam seres que compartilhavam os mesmos valores presentes na natureza (pedras, árvores, montanhas, rios, etc.). A natureza era para eles o cosmos sagrado em que as deidades se manifestavam.

O trabalho feito por Leander (2005) traz uma mostra da poesia pré-colonial traduzida para o espanhol. Ela explica que se trata de um dos textos criados durante as reuniões dos intelectuais e sábios nos jardins do Império Asteca:

*Tu canción es hermosa, como
la del pájaro de la voz de oro.*

¹⁹ Não é surpresa, portanto, que a criação poética, que na língua *náhuatl* (a língua dos astecas e seus predecessores, os toltecas) se denominava **in xochitl in cuitatl** (flor e canção), se convertesse numa atividade muito importante naquela sociedade. Na realidade, a poesia chegou a ocupar um espaço tão importante no mundo *náhuatl* que os intelectuais e sábios mais sofisticados do período celebravam reuniões ou tertúlias literárias nas quais debatiam se a poesia e a criação artística em geral não era **azo tle nelli in tlatcpac**, ou seja, *talvez a única coisa verdadeira no mundo*. (Tradução nossa).

*¡Cantadla,
 vosotros los aquí reunidos!
 Rodeados de flores, de ramas
 florecidas,
 ¡cantad vuestra canción para
 nosotros!
 ¿Cómo es que hemos llegado
 hasta aquí en vano?
 ¿Hemos florecido en vano en
 esta tierra?
 Entonces, ¿deberé irme como
 las flores que se marchitan?
 ¿Será olvidado mi nombre?
 ¿Nada quedará de mí sobre la
 tierra?
 ¡Oh! Sí. ¡Al menos flores,
 al menos cantos! (p. 11)²⁰*

O texto dá primazia às imagens relacionadas com a natureza: pássaro, flores, terra. Nos primeiros versos do poema, o sujeito lírico faz uma comparação da voz do poeta com o trino de um pássaro: “Tua canção é formosa, como a do pássaro da voz de ouro”. Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), diz que o pássaro é o símbolo de ascensão por excelência. A asa e o pássaro são símbolos que se opõem à temporalidade, eles representam os sonhos da rapidez, da ubiquidade, da elevação. No poema, o pássaro simboliza o desejo do poeta de se conectar com as deidades, mas também representa sua aspiração em imortalizar sua existência na terra. O sujeito lírico questiona sobre se, após a morte, alguma coisa dos homens permanecerá sobre a terra. Ao final do texto, o poeta chega à conclusão de que só a poesia consegue imortalizar o homem.

A vida sociocultural dos povos autóctones é um tema que ainda intriga pesquisadores de diversas áreas do saber. Muitos documentos²¹ foram destruídos pela Igreja, a qual negava o valor da cultura desses povos. Porém os avanços dos estudos culturais da Europa do século XX permitiram aceitar que a cultura dos nativos americanos é um patrimônio da humanidade.

²⁰ Tua canção é formosa, como/ a do pássaro da voz de ouro./ Cantai-a,/ vós aqui reunidos!/ Rodeados de flores, de galhos/ florecidos,/ cantai vossa canção para/ nós!/ Como é que nós chegamos/ até aqui em vão?/ Temos florecido em vão/ nesta terra?/ Então, deveirei partir como/ as flores que se murcham?/ Será esquecido meu nome?/ Nada ficará de mim sobre a/ terra? /Oh! Sim. Pelo menos flores, /pelo menos cantos! (Tradução nossa).

²¹ Os maias escreveram vários livros antes da conquista de *Yucatán* no século XVI. Os livros da *Península de Yucatán*, por exemplo, foram destruídos por ordem do padre Diego de Landa em 1562. Na atualidade, os únicos livros sobreviventes são: Códice Dresde, Códice Madrid, Códice de Paris.

Um dos registros mais famosos sobre a vida pré-colonial é o livro *Historia General de las cosas de Nueva España*, do franciscano espanhol Bernardino de Sagahún. O texto é mais bem conhecido como o *Códice florentino*, e pode ser consultado on-line na Biblioteca Mundial Digital.

A poesia centro-americana da Colônia

A organização social, política e religiosa dos povos autóctones já era complexa quando os espanhóis chegaram à Mesoamérica. Durante o processo de conquista (no século XVI), a Espanha acreditava ser a única portadora de “verdades” religiosas e culturais. Uma das primeiras práticas foi a tentativa de erradicar dos indígenas sua “religiosidade profana”. Sabe-se que os conquistadores se apropriavam das terras dos povos autóctones em nome de Jesus Cristo. Mircea Eliade (2008) explica que dentro do processo de colonização um território desconhecido e/ou habitado por civilizações estranhas aos valores do colonizador “faz parte da modalidade fluida e larvar do *Caos* [...] instalando-se, o homem transforma-o simbolicamente em *Cosmos*” (p. 34). Nesse sentido, para os espanhóis, a consagração do território mesoamericano representou um novo nascimento, “a terra recentemente descoberta era *renovada, recriada* pela Cruz” (ELIADE, 2008b, p. 35). Este ponto de vista fica reforçado por Bernal Díaz del Castillo, que em *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (2002) comenta:

(...) después de Dios, a nosotros los verdaderos conquistadores, que los descubrimos y conquistamos y desde el principio les quitamos sus ídolos y les dimos a entender la santa doctrina, se debe a nos el premio y galardón de todo ello primero que otras personas, aunque sean religiosos, porque cuando el principio es bueno y medio alguno y al cabo todo es digno de loor; lo cual pueden ver los curiosos lectores de la policía, y cristiandad y justicia, que les mostramos en la Nueva España (p. 579).²²

²² Depois de Deus, a nós os verdadeiros conquistadores, que os descobrimos e conquistamos e desde o início lhes tiramos seus ídolos e lhes demos a entender a santa doutrina, deve-se a nós o prêmio e galardão de tudo isso antes que a outras pessoas, embora sejam religiosos, porque quando o princípio é bom e meio algum e ao final tudo é digno de louvor; o qual podem ver os curiosos leitores da polícia, e cristandade e justiça, que lhes mostramos na Nova Espanha (Tradução nossa).

Para o cronista espanhol, o labor de doutrinação cristã representava uma ação louvável, embora os conquistadores tenham usado métodos repressivos. Severo Martínez Peláez (1998), em *La Patria del Criollo*, explica que os espanhóis serviram-se de leis e de documentos, amparados pelos reis católicos, para encobrir as maiores violações cometidas aos nativos: a apropriação de suas terras e a escravidão. Por meio desses documentos, os indígenas eram obrigados a abandonar suas divindades e a se converter ao *deus católico*, considerado pelos vencedores como único. Tinham que abandonar as crenças herdadas e preservadas durante séculos, e começar a render culto a uma nova deidade.

O historiador León-Portilla (2007) explica que os testemunhos indígenas mais antigos sobre a conquista se encontram em vários cantares compostos por poetas nahuas sobreviventes. Os *icnocuícatl*, “cantos tristes” ou elegias, revelam o processo de conquista segundo a visão do autóctone. O autor registra um fragmento de um poema que descreve os últimos dias de Tenochtitlán:

*En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos,
es como si bebiéramos agua de salitre.
Golpeábamos, en tanto los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros (p.11).²³*

O poeta exhibe a destruição do povo autóctone por meio de imagens que possuem um estilo direto. A força descritiva do poema permite que a voz lírica denuncie a barbárie cometida contra os nativos. Os versos cinco e seis exemplificam esta afirmação: *vermes pululam pelas ruas e praças/ nas paredes estão salpicados os miolos*. A imagem dos *miolos que salpicam as paredes* denota a consciência da destruição sofrida pela cultura pré-colonial. Não se pode esquecer que a cabeça em inúmeras culturas representa a sacralidade de um povo.

²³ Nos caminhos jazem dardos quebrados,/ os cabelos estão espalhados./ Sem teto estão as casas/ avermelhados estão seus muros./ Vermes pululam pelas ruas e praças, / e nas paredes estão salpicados os miolos. / Vermelhas estão as águas, estão como tingidas, / e quando as bebemos, / é como se bebêssemos água de salitre. /Batíamos, pois os muros de adobe, / e era nossa herança uma rede de buracos. (Tradução nossa).

O poema contém figuras retóricas que enriquecem seu conteúdo. Isso pode ser comprovado no primeiro verso que diz: *Nos caminos jazem dardos quebrados*. As armas usadas pelos nativos eram os dardos, e o fato de que eles apareçam destruídos é uma metonímia que faz alusão à derrota de uma civilização completa.

O arquétipo da casa aparece no terceiro e quarto versos: *Sem telhado estão as casas/ avermelhados estão seus muros*. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (2008), afirma que a casa é o canto dos homens no mundo, ela é o primeiro universo. O autor ainda expõe que a casa é o espaço que guarda as lembranças dos tempos mais felizes da vida, é o refúgio, o abrigo. As casas sem telhados descritas no poema representam não só a destruição do espaço físico onde os indígenas moravam, mas também o extermínio de suas raízes culturais. Os muros avermelhados representam o sangue derramado. O extermínio não apenas ideológico das castas indígenas é apresentado no último verso que diz *era a nossa herança uma rede com buracos*. Esse verso sugere que a civilização ficou sem apoio algum, pois o suporte que lhes restou é deficiente, rasgado, com buracos. O símbolo da rede com buracos também alude à transitoriedade, é um símbolo da não fixidez. No poema pode-se interpretar esse momento como aquele em que os indígenas tiveram que apagar sua herança cultural, e aceitar uma outra: a europeia que era totalmente diferente, tendo sido um momento de transitoriedade.

Já na metade do século XVI, as sociedades indígenas tinham sido derrotadas. A América Central começou um novo ciclo histórico conhecido como a Colônia, período em que os espanhóis se consolidaram social e politicamente. Em seu início, a sociedade esteve organizada por uma classe dominante formada exclusivamente pelos espanhóis e, anos depois, também pelos *criollos*²⁴. Os indígenas ocuparam a posição mais baixa da pirâmide social: a servidão e a escravidão. T. B. Irving, em *El alto barroco en Centroamérica* (1971), diz que a Colônia foi um mundo neomedieval que a Espanha dirigiu segundo os princípios feudais:

La sociedad en su mayor parte analfabeta permitía que la riqueza se dirigiera hacia la ostentación. El alto barroco representa la Edad Media en Centro-América, el período entre el imperio maya o los reinos quiché,

²⁴ Os *criollos* são os filhos de espanhóis nascidos em terras da América Latina, que não eram aceitos como espanhóis. Os *criollos* tampouco foram considerados latino-americanos porque isso rebaixaria sua ascendência espanhola.

cakchiquel, pipil o chorotega, y las repúblicas de taifas modernas (IRVING, 1971, p. 12).²⁵

O autor lembra que a América Central do primeiro século da Colônia se caracterizou por uma alta sociedade que buscava a elegância e opulência numa artificialidade amaneirada. Os espanhóis solidificaram suas aquisições, fundaram-se novas instituições de ensino e de religião, e ao redor deste núcleo, formou-se uma nova classe ociosa e intelectual que cultivava as artes. As igrejas e as residências se decoravam luxuosamente; as estátuas dos santos eram vestidas de seda e cetim; a dança e o estilo de falar e de escrever se tornavam muito elaborados. A produção poética foi escassa: algumas das razões eram a falta de alfabetização, o controle da divulgação literária pelo Estado e a Igreja (o *Santo Oficio de la Inquisición* decidia quais eram os textos moralmente aceitáveis para publicação), e a carência da imprensa. Durante o primeiro século da Colônia, muito da literatura produzida circulou de forma manuscrita.

A literatura da época se caracterizou por abordar principalmente temáticas de conteúdo religioso. Irving (1971) assinala que havia uma tendência em se comporem poesias destinadas ao Sol, à lua e a objetos vãos. Tratava-se de uma poesia que estava em mãos de imitadores que tinham medo não só de serem identificados, mas, sobretudo de escrever algo que pudesse revelar um significado engajado com a realidade da época. O autor acrescenta que a literatura autóctone deixou de expressar-se francamente porque a Colônia espanhola (cujo poder na Nova Espanha era representado principalmente pela Igreja católica) tinha proibido as manifestações culturais dos indígenas.

Irving (1971) afirma que o movimento do barroco aconteceu dentro de uma sociedade de castas fortemente estratificadas que negou todo o imaginário autóctone por considerá-lo bárbaro, e afastou a sociedade das influências dos grandes representantes do barroco espanhol: Luis de Góngora e Francisco de Quevedo. Em poucas palavras, o mundo literário dos dois

²⁵ A sociedade, que era majoritariamente analfabeta, permitia que a riqueza se direcionasse à ostentação. O alto barroco representa a Idade Média na América Central, o período entre o império maia ou os reinos quiché, cakchiquel, pipil ou chorotega, e as repúblicas de taifas modernas. Por taifas pode-se entender como a divisão dos reinos da Espanha. Da mesma forma que aconteceu com a divisão do califado espanhol de Córdoba criando as unidades políticas autônomas em 1301. (Tradução nossa).

primeiros séculos da época colonial se caracterizou por um desenvolvimento, sobretudo, religioso.

As autoras costarriquenhas Marlen Calvo Oviedo e Ivannia Barboza no artigo *Acercamiento a la poesía religiosa de la etapa colonial Centroamérica siglos XVI y XVII desde: Sor Juana de Maldonado y Paz, Baltasar de Orena y Eugenio Salazar de Alarcón* (2006) falam sobre a influência da Igreja na criação poética:

Era un período difícil en el cual no se estimulaba la creación literaria imaginativa, se le concede mayor importancia a la temática religiosa, que resulta en una producción poética de esa naturaleza. Algunos autores de la época que se suelen citar como centroamericanos son: Don Pedro de Liébana deán de la Catedral de Guatemala, Juan de Mestanza, y Baltasar de Orena [...] y Juana de Maldonado y Paz, quien ha sido llamada “La primera monja poetisa de América” (p. 35).²⁶

Oviedo e Barboza apresentam uma lista de autores coloniais centro-americanos. Desse grupo, sobressai a freira guatemalteca Juana de Maldonado y Paz (1598-1668), que é considerada como a primeira dramaturga e poeta da América Central. As autoras explicam que ao redor da figura da freira Juana de Maldonado existe um véu de mistério, pois não se sabe com certeza se os textos que lhe são atribuídos são realmente de sua autoria. Porém, Oviedo e Barboza explicam que o esforço de resgate dessa figura da literatura centro-americana enriquece os estudos de um período da poesia que é pouco estudado. Há uma transcrição de um poema de Juana de Maldonado ao espanhol contemporâneo. Um fragmento desse trabalho é o seguinte:

*La reina más linda.
Llegando a existir,
al momento triunfa
del dragón más vil,
que al hombre en prisiones*

²⁶ Era um período difícil em que não se estimulava a criação literária imaginativa, concedia-se maior importância à temática religiosa, que resultava numa produção poética dessa natureza. Alguns autores da época citados como centro-americanos são: Don Pedro de Liébana deán de la Catedral de Guatemala, Juan de Mestanza, Baltasar de Orena [...] e Juana de Maldonado y Paz, quem é chamada como “A primeira freira poetisa da América” (Tradução nossa).

O poema plasma as crenças religiosas da época, os versos falam sobre o dogma da virgem da Imaculada Conceção, um mito católico em que Maria, a mãe de Jesus, à diferença de todos os outros seres humanos, não experimentou o pecado original. O símbolo de Maria como a grande mãe de todos os cristãos pode ser comparado com outras deidades sagradas de outras culturas, até a mesma dos autóctones centro-americanos (Ixquic, deusa virgem que deu a luz aos deuses Hunahpú e Ixbalanqué). Desse modo, é possível observar que o arquétipo da mãe imaculada faz parte do inconsciente coletivo.

Eliade adverte que “alguns padres da Igreja primitiva moderaram o interesse da correspondência entre os símbolos propostos pelo cristianismo e os símbolos que são patrimônio comum da humanidade” (2008b, p. 115). Na América Central aconteceu um fato parecido com o sincretismo religioso colonial. Nesse sentido, concordamos com Eliade, que argumenta que “a História não conseguiu modificar radicalmente a estrutura de um simbolismo arcaico. A História acrescenta continuamente significados novos, mas estes não destroem a estrutura do símbolo” (2008b, p. 115). Assim, a Maria do cristianismo é virgem como são virgens muitas outras mães de deuses de diferentes religiões, o símbolo da Virgem da Imaculada Conceção faz parte do arquétipo da Grande Mãe, aquela que concebe filhos divinos por meio de um processo sagrado que prescinde de um homem na Terra.

Os primeiros versos do poema apresentam a figura de uma Maria protetora, mas também de uma mulher corajosa. A virgem de Maldonado é uma mistura de delicadeza, beleza e fortaleza, isso fica explícito nos versos um (*A rainha mais linda*), e três e quatro (*ao momento triunfa do dragão mais vil*).

*La reina más linda.
Llegando a existir,
al momento triunfa
del dragón más vil,
que al hombre en prisiones
le hacía sentir,
un perpetuo llanto
continuo gemir:*

Poderia parecer vão o fato de compor um poema para Maria, mas se deve lembrar que a sociedade da época barroca centro-americana se caracterizava pelo patriarcado. A própria

Juana de Maldonado foi uma letrada privilegiada, pois as mulheres não tinham acesso à educação formal.

A estrutura do poema cumpre as tendências poéticas da época. Sabe-se que durante o Barroco os escritores usaram uma linguagem retorcida, abundante, carregada de adornos literários, os poetas tinham por objetivo complicar o significado próprio do texto. O poema de De Maldonado possui muitas dessas características, sobretudo o uso de palavras eruditas, como se pode apreciar, por exemplo, no estribilho: *Isto sim que é brilhar/ Pisotear do tirano/ seu feroz pescoço.*

*Estribillo) Esto sí que es lucir
Hollar del tirano
Su feroz cerviz*

O estribilho vem a reforçar a ideia de Maria como uma mulher forte e guerreira, características inesperadas da virgem da Imaculada Conceção. O estribilho se repete depois de cada estrofe, produzindo e reiterando a imagem de uma Maria que luta contra o mal. A segunda estrofe enfatiza a pureza da virgem, a pureza de sua concepção. Por ser uma mulher livre de pecado, transcendeu para um nível sagrado, desde onde conseguiu unificar os homens com o deus pai, na tradição cristã católica isso foi possível graças a sua pureza, o que permitiu o nascimento do filho de deus, também conhecido como o filho do homem.

*la Concepción pura
linda Emperatriz,
ha librado al hombre
del yugo infeliz,
venciste señora
gloria sea a ti,
porque a Dios, y al hombre
los llegaste a unir*

Finalmente, a voz lírica faz uso da antítese para descrever as virtudes da virgem. Apresenta primeiro a Raquel, que na tradição cristã representa a beleza, mas também outras características como a obediência. É importante enfatizar que o nome Raquel significa ovelhinha ou pequena ovelha. Porém, o segundo verso apresenta Judite, mulher mítica e símbolo da perspicácia, valentia e sensualidade. Esta estrofe enfatiza mais a comparação da

virgem com Judite, ou seja, a fortaleza de uma mulher bíblica que tem motivado muitas especulações e tem sido leitmotiv de grandes obras de arte como a do artista Klimt.

*O Raquel hermosa.
Valiente Judith,
que a tu invicta planta
de blanco marfil,
ha sido imposible,
pueda resistir,
el león que rugiente
nos quiso destruir*

A história de Judite conta como ela seduziu a Holofernes para decapitá-lo, ela é símbolo da força liberadora, da sensualidade e ao mesmo tempo simboliza a mulher fatal e misteriosa. Na obra de Klimt podemos vê-la com um gesto sensual, quase de êxtase provocado por sua vitória e cujo troféu é a cabeça de seu inimigo, a qual leva na mão. Como se aprecia na figura seguinte:

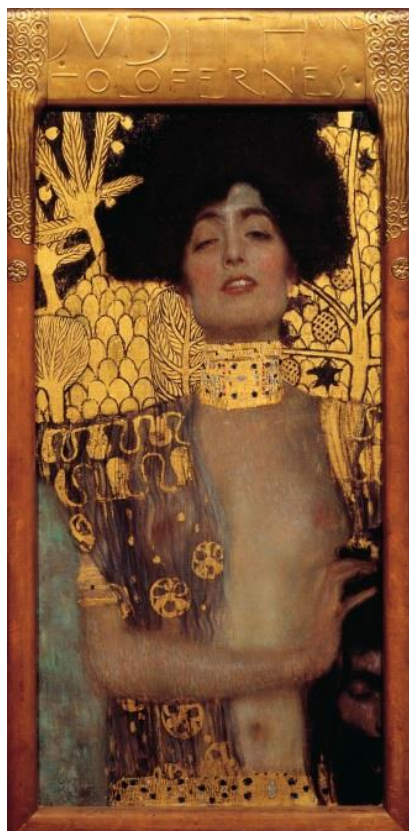


FIGURA 3. Obra de Gustav Klimt intitulada *Judit I*. Óleo e ouro sobre tela, 1901. Fonte: Wikipedia.org. Consultado em: 21 de dezembro de 2015.

De Maldonado nos proporciona a imagem de uma virgem poderosa. A virgem apresentada derrota duas criaturas que no imaginário são forças masculinas: um deles é o Leão, que é a própria encarnação do poder. O excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz do leão o símbolo do Pai, que ofuscado pelo próprio poder, torna-se um tirano. O leão tem profundas afinidades com o dragão, símbolo do mal e das tendências demoníacas. No poema, ambos os animais são vencidos pela virgem da concepção que longe de ser uma mãe protetora, fértil e amorosa, é mais uma Judite corajosa que utiliza suas virtudes como mulher para vencer o mal. Esta breve interpretação dos versos poderia nos levar a dizer que a experiência religiosa de Sor Juana de Maldonado deste poema especificamente se caracteriza pela exaltação da fortaleza feminina.

Imersa numa época onde a mulher era vista como um ser inferior, Sor Juana fazia parte da cidade letrada, que era privilégio de uma classe dominante masculina. O período histórico do Barroco se caracterizou pelo poder dado aos letrados. Deve-se lembrar de que saber ler e escrever era um privilégio só dos peninsulares e dos *criollos* e posteriormente também dos mestiços. A colonização dos autóctones foi possível pela imposição da ideologia da coroa espanhola, uma ação cuja base primordial centrava-se no ensino da língua e da religião.

Ángel Rama no seu livro *A cidade das letras* chama a esse grupo como a *cidade letrada*, e afirma que ela “compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais” (2015, p. 38). Rama continua explicando a importância que tiveram os letrados durante a Colônia, e como a poesia foi um gênero muito cultivado:

A eles (*os letrados*) cabia deixar sua marca e dirigir as sociedades coloniais, tarefa que cumpriram cabalmente. Fizeram-na inclusive os poetas, apesar de formarem apenas uma pequena parte do conjunto letrado (...) deve-se assinalar que a função poética (ou, ao menos, versificadora) foi patrimônio comum de todos os letrados, dado que o denominador comum deles foi o exercício da letra, dentro do qual cabia tanto uma escritura de compra e venda como uma ode religiosa ou patriótica (RAMA, 2015, p. 41).

Outro autor em destaque na época e que também fazia parte da cidade letrada, da que fala Rama, é o jesuíta Rafael Landívar (1731-1793), guatemalteco de nascimento, escreveu um

livro intitulado *Rusticatio mexicana* no século XVIII. Trata-se de um texto que o poeta criou em seu exílio na Itália. O livro usa a beleza clássica da Grécia e da Roma para descrever a realidade americana do México e da América Central. T. B. Irving diz que Landívar foi o primeiro poeta a compor sobre a vida camponesa da pátria guatemalteca:

El tono de la obra landivariana es virgiliano, y anticipa las descripciones exuberantes del movimiento modernista, como también a los románticos [...] Landívar pinta la vida, las artes y oficios y el paisaje de México y de Guatemala (1971, p. 17).²⁸

Um poema de sua autoria é apresentado na introdução do livro de Sergio Ramírez (2011). No poema é possível constatar a exaltação da Guatemala:

*¡Oh salve, Patria, para mí querida,
mi dulce hogar, oh salve Guatemala!
Tú el encanto y origen de mi vida.
¡Canto, tierra bendita, se regala
el ánimo evocando de tu suelo
las prendas todas, de natura gala!
Me acuerdo de tu clima y de tu cielo,
a tus fuentes me asomo, y se pasea
por tus henchidas calles ¡ay! Mi anhelo.
En tus templos mi vista se recrea,
y a la sombra encontrarte de tus lares... (p. 15)²⁹.*

Nos versos, a pátria passa a ser sinônimo de céu, fontes, ruas, templos, lares. Irving afirma que Landívar foi o primeiro poeta desterrado dos escritores centro-americanos. Sua obra desapareceu quase por completo da literatura da América Central porque o poeta escolheu uma língua medieval como instrumento de trabalho: “*se sirvió del latín, el idioma de una Europa pretérita y no americana para su mensaje*” (1971, p. 17)³⁰.

²⁸ O tom da obra landivariana é virgiliano, e antecipa as descrições exuberantes do movimento simbolista, como também os românticos [...] Landívar pinta a vida, as artes e ofícios e a paisagem do México e da Guatemala. (Tradução nossa).

²⁹ Oh salve, Pátria, para mim querida/ meu doce lar, oh salve Guatemala!/ Tu, o encanto e origem da minha vida./ Canto, terra abençoada, se dá como presente o ânimo evocando de teu chão/ os vestidos todos, de natural gala!/ Lembro-me de teu clima e teu céu,/ a tuas fontes aproximo-me, e passeia-se/ por tuas ruas cheias, ah! Meu anseio./ Em teus templos minha vista se recreia,/ e na sombra encontrar-te de teus lares... (Tradução nossa).

³⁰ Serviu-se do latim, o idioma de uma Europa pretérita e não americana para sua mensagem (Tradução nossa).

A independência e as vozes poéticas centro-americanas

Outro fato histórico marcante da América Central aconteceu no século XIX, quando a região conseguiu a sua independência da Espanha. Depois de 1821, o território passou a chamar-se *Provincias Unidas de Centroamérica*. Alguns anos depois, o general Francisco Morazán se converteu no governador da *República Federal de Centro América* (de 1827 a 1838). Porém, em 1839, a república foi dissolvida por um golpe de Estado, que originou a constituição de cinco países centro-americanos: Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicarágua e Costa Rica. A formação dos Estados Nacionais se deu a partir de situações específicas e diferentes, embora tenham mantido grandes semelhanças que deram à região valores de totalidade.



FIGURA 4. Mapa das Províncias Unidas del Centro de América. Fonte: Wikipedia.org. Consultado em: 15 de novembro de 2015.

Durante os primeiros anos de independência predominou o Iluminismo em sua vertente espanhola, que abriu espaço à influência do Romantismo francês. Um dos maiores expoentes do movimento romântico foi Francisco Gavidia (El Salvador, 1863-1955). O poema intitulado *Oda a Centroamérica* mostra as aspirações de união centro-americana. O fragmento seguinte foi tomado do site *Arte poética*, trata-se de uma seleção da poesia de Gavidia feita pelo escritor salvadorenho André Cruchaga:

*¡Oh, centroamericanos,
despertad ya de la tremenda calma!
Y en vez del negro y gélido vacío
que lleváis del pecho,
poned en él un corazón y un alma
formados por la audacia y el derecho (p. 1-2)*³¹

O poema de Gavidia é o exemplo de consolidação de uma sociedade que buscava a criação de uma *literatura centro-americana*. No poema, Gavidia fomenta o amor patriótico por uma região que respirava as primeiras décadas de independência espanhola. O poema é bastante longo, mas o fragmento escolhido permite corroborar que a liberdade havia sido absorvida pela escritura.

Desconhece-se a data exata da escrita do poema, mas, pela idade de Gavidia, infere-se que foi escrito de trinta a quarenta anos depois da dissolução da República Federal de Centro América, acontecida em 1839. Gavidia escreveu sua *ode* num período da história em que os países centro-americanos buscavam homogeneizar suas populações para constituir suas próprias identidades como nações. Esse processo abrangia a escrita de literaturas com projeções sobre o futuro, assim como a padronização da educação, da língua e da cultura em geral. Sobre a homogeneização das nações, Antonio Cornejo Polar, em *O condor voa*, explica:

Até pouco tempo atrás, as nações eram impensáveis sem o correlato definidor de sua homogeneidade. As noções tradicionais acumulavam fatores de unidade para conceber uma verdadeira nação: unidade de língua e cultura, de experiência histórica, de componente étnico, etc. Os românticos sintetizaram o assunto recorrendo ao “espírito do povo” e gerando grandes redes

³¹ Oh, centro-americanos,\ despertai já da tremenda calma!\ E em lugar do preto e gelado vazio\ que levais no peito,\ ponei nele um coração e uma alma\ formados pela audácia e o direito. (Tradução nossa).

metafóricas – até agora vigentes – que associam nação, família, filiação. O fato de que esta unidade jamais se produzisse, inclusive no apogeu dos estados nacionais europeus, não foi suficiente para fazer variar tal paradigma; na melhor das hipóteses, as fissuras da homogeneidade eram interpretadas como carências reparáveis mediante políticas adequadas, desde a extensão dos programas educativos uniformizadores ou o desencorajamento do cultivo das línguas regionais (e às vezes sua perversa proibição) ao estabelecimento de sistemas econômicos de produção e mercado fortemente centralizados (POLAR, 2000, p. 58).

As contribuições de Polar deixam perceber que a influência do Iluminismo foi muito marcante num processo histórico em que se fundaram as “nações”, mas também em que o imaginário autóctone perdeu inclusive mais de seu prestígio cultural. Polar diz:

[...] A obsessão primária foi a da “integração” de cada um dos países, por meio de políticas educativas definidamente aculturadoras que supostamente terminariam por apagar as dissidências culturais (embora tais dissidências correspondessem ironicamente à maioria da população) ou, de maneira mais diligente, por meio de genocídios considerados oficialmente, sem maior recato, como condição do progresso (POLAR, 2000, p. 58).

Polar assinala que os países recentemente independentes buscaram todos os meios necessários para homogeneizar, quiçá poder-se-ia utilizar o termo “purificar”, sociedades marcadas pela diversidade cultural. Nesse sentido, nunca foi possível alcançar os objetivos de purificação das nações, pois a hibridez parece ser o cerne das populações da América Latina. Em poucas palavras, as *identidades nacionais* promulgadas no auge do Iluminismo não foram mais que ilusões infundadas. Usando as palavras de Cornejo Polar, as nações são apenas “comunidades imaginadas” (2000, p. 59).

CAPÍTULO II

Os mitos na poesia contemporânea da América Central e o sujeito lírico mestiço

Desde a independência e a formação das repúblicas até a atualidade, a América Central experimenta inúmeras mudanças socioculturais que influenciam a formação da identidade que a compõe. A partir do século XX e em pleno século XXI, sobretudo, os meios de comunicação de massas, a tradição do consumismo e a tecnologia (principalmente a internet) criaram outras realidades catalogadas em diversos estudos de inúmeros intelectuais latino-americanos como algo transcultural.

O conceito de transculturação é um neologismo proposto pelo cubano Fernando Ortiz para descrever o diálogo de *aculturación, desculturación parcial e neoculturación*³² que estabelecem as diferentes nações em escala mundial. Trata-se de um conceito que vai além do fato de interpretar esse dialogismo como um aspecto negativo, mas sim, segundo Stuart Hall, como um processo de perda e ganho das partes envolvidas. Sobre isso, Ángel Rama afirma, em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), que a cultura latino-americana contemporânea tem uma energia transformadora, um dinamismo de reelaboração que atua sobre dois aspectos: o primeiro é a tradição herdada do passado latino-americano, e o segundo, ligado às contribuições modernizadoras da cultura universal. Para ele, a transculturação narrativa latino-americana ocorre em três níveis: o nível da língua, o nível da estruturação literária e o nível da cosmovisão.

Contudo, a transculturação não implica uma fusão harmoniosa entre o tradicional e o estrangeiro. Pelo contrário, este processo envolve uma seleção minuciosa que quase sempre está focalizada na restauração criativa da tradição, no resgate do autóctone, do popular e do oral. A cultura europeia presta um papel auxiliar e facilitador nessa restauração. Em certo sentido, a modernidade atua como um filtro que permite aos latino-americanos um auto-reconhecimento transformador.

³² O autor refere-se a um processo de aculturação seguido de um abandono parcial da própria cultura e ao surgimento de um novo processo.

Rama destaca a importância que teve a valorização da *cultura popular* e o surgimento da consciência nacional na criação de muitos textos latino-americanos na metade do século XX. Essas produções literárias deixaram de imitar os cânones europeus e começaram a ser mais autênticas em relação a estruturas, estilos e temáticas que se aproximaram mais das realidades latino-americanas. O autor explica, por exemplo, que a linguagem literária dos escritores transculturais envolve uma inversão nos estilos usados no regionalismo que o precedia. Assim, nessas obras, tanto personagens como narradores usam a linguagem popular.

Em relação às estruturas narrativas, os escritores deixam de reelaborar padrões do cânone europeu. Sabe-se que a literatura da época quebrou com os convencionalismos estéticos estabelecidos na literatura por meio de escritos experimentais, sobretudo vanguardistas. O último nível apontado por Rama é o que mais interessa por se tratar da cosmovisão. Rama fala sobre uma corrente irracionalista do pensamento. Gilbert Durand (2010), em *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, diz que se trata da “descoberta do inconsciente”:

Os bastiões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo. E foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado, segundo o belo título de Henri Ellenberger, foi a “descoberta do inconsciente”. A ideia e as experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente (p.35).

Nesse sentido, o papel auxiliar da tradição moderna europeia consistiu em valorizar os mitos populares que fazem parte do imaginário latino-americano e que até a metade do século XX tinham permanecido negados. Para os latino-americanos, a revalorização do mito como instrumento de conhecimentos³³ representou um grande avanço para a busca da própria

³³ Usa-se a frase instrumento de conhecimentos para referir-se ao mito, porque o conhecimento representa toda dúvida cognitiva que o ser humano tem durante o processo de compreensão de fatos e situações de sua realidade. Lembre-se de que todo conhecimento surge quando o homem se faz perguntas sobre a existência dos elementos do mundo.

realidade, pois se liberou o conjunto de crenças populares e de tradições autóctones que se expressaram em diferentes artes, como a poesia.

Octavio Paz (1999) é outro dos críticos e poetas latino-americanos que se interessou pelo estudo do mito como fonte de conhecimento. Em *La otra voz*, Paz exemplifica a relação da poesia com o mito na América Latina. O autor afirma que, em algumas sociedades da América equatorial, recitar poesias reforçava a coletividade, pois os poemas estavam formados pelas histórias míticas do grupo social:

Según algunos etnólogos, todavía hace unos pocos años, en las selvas de la América ecuatorial, los hombres y las mujeres se reunían, al caer la noche, alrededor de una hoguera para escuchar embelesados las historias de los dioses y la genealogía de la tribu. A través de los mitos, que son la sustancia de esos relatos poéticos, cada hombre y cada mujer del grupo se sentía parte de una totalidad a un tiempo natural y sobrenatural, pues los antepasados muertos eran también miembros de la tribu. La recitación a la luz de la hoguera de poemas que contaban el origen del mundo y de la etnia, hacía más viva esta relación, y en un sentido estricto, la realizaba, la hacía real. La tribu se convertía, por una hora o dos, en una verdadera comunidad poética que abarcaba a los vivos y a los muertos (PAZ, 1999, p. 72)³⁴

O exemplo de Paz permite comprovar que uma das funções primordiais da poesia tem sido guardar e transmitir mitos. A contribuição mais relevante do exemplo de Paz é alegar que quando os poemas desempenham o labor de preservar memórias coletivas, os mitos “são a substância desses relatos poéticos”. Nessa mesma linha de pensamento, Eliade (2008) alega que para o homem das sociedades arcaicas, era essencial conhecer os mitos porque eles conservavam os conhecimentos *ab origine*, ou seja, as histórias míticas e religiosas sobre a criação do mundo.

³⁴ Segundo alguns etnólogos, há alguns poucos anos, nas selvas da América equatorial, os homens e as mulheres se reuniam, pela noite, ao redor de uma fogueira para escutar embelezados as histórias dos deuses e a genealogia da tribo. Através dos mitos, que são a substância desses relatos poéticos, cada homem e cada mulher do grupo se sentiam parte de uma totalidade de um tempo natural e sobrenatural, pois os antepassados mortos eram também membros da tribo. A recitação de poemas, que contavam a origem do mundo e da etnia, fazia mais viva essa relação, e num sentido estrito, a realizava, a fazia real. A tribo se transformava, por uma hora ou duas, em uma verdadeira comunidade poética que abrangia os vivos e os mortos. (Tradução nossa).

No livro *Aspects du mythe*, Eliade (1991) assevera que o mito é “um elemento essencial da civilização humana”, que longe de “ser uma fabulação vã, ele é uma realidade vivente, à qual nunca deixamos de recorrer” (ELIADE, 1991, p. 34. Tradução nossa). Segundo Eliade, na atualidade, os grandes temas míticos continuam repetindo-se dentro da psique, embora o homem contemporâneo não o perceba. O autor afirma que os mitos não têm desaparecido completamente, e que é possível rastrear o pensamento mítico “nos sonhos, nas fantasias e nas nostalgias do homem moderno”:

[...] au niveau de l'expérience individuelle, le mythe n'a jamais complètement disparu : il se fait sentir dans les rêves, les fantasies, et les nostalgies de l'homme moderne [...] Mais ce que qui nous intéresse est surtout de savoir ce qui, dans le monde moderne, a pris la place centrale dont le mythe jouit dans les sociétés traditionnelles. En d'autres termes, et tout en reconnaissant que les grandes thèmes mythiques continuent à se répéter dans les zones obscures de la psyché, on peut se demander si le mythe, en tant que modèle exemplaire du comportement humain, ne survit pas aussi, sous une forme plus ou moins dégradée, chez nos contemporains. Il semble qu'un mythe, tout comme les symboles qu'il met en œuvre, ne disparaît jamais de l'actualité psychique : il change seulement d'aspect et camoufle ses fonctions (ELIADE, 2008, p. 26).³⁵

De acordo com o estudioso, é possível comprovar que o inconsciente tem servido como um lar para os grandes temas míticos. O mito, embora pareça apagado pela vida contemporânea, está latente na psique dos homens e, portanto, também na criação poética. O poeta centro-americano contemporâneo cria versos que contém memórias e almejos pessoais que também são coletivos. É um ser transcultural que cria versos a partir de mitos sincréticos característicos das sociedades da América Latina. A esse fato é preciso agregar que o século XXI se caracteriza por grandes mudanças culturais, produzidas pelo crescimento da tecnologia das comunicações, que criam cada vez mais aproximações entre as nações. O dinamismo de

³⁵ [...] no nível da experiência individual, o mito não tem desaparecido nunca completamente: ele se faz sentir dentro dos sonhos, das fantasias, e das nostalgias do homem moderno [...] Mas o que nos interessa é, sobretudo, saber o que, dentro do mundo moderno, tomou o lugar *central* que o mito desempenhava dentro das sociedades tradicionais. Em outros termos, e reconhecendo que os grandes temas míticos continuam repetindo-se dentro dos lugares mais escuros da psique, podemos nos perguntar se o mito, como modelo exemplar do comportamento humano, não sobrevive, também, sob uma forma mais ou menos degradada, em nossa contemporaneidade. Parece que um mito, assim como os símbolos que ele possui, não desapareceu nunca da atualidade psíquica: ele muda só de aspecto e disfarça suas funções (Tradução nossa).

nossa realidade contemporânea também influencia as criações poéticas, como é o caso do poema *Soliloquio en chat*, do guatemalteco Allan Mills (Ciudad de Guatemala, 1979), incluído na coletânea *Puertas abiertas*, de Sergio Ramírez (2011):

*Es ruta para hacer sin sueño
con decisión de hilar e hilar
trocando este vacío en urna griega
o quema de palabras huecas.
La pantalla enfrente
su brillo de dios sin cansancio.
Quiero desdecir esto que veo
escrito por quién sabe quién
y reiniciar la charla.
Nadie contesta.
Mojo la mirada en rabia.
En el salón un rumor denso.
Advierto que todos me esquivan
defendiendo la angustia de sus ojos.
Uno decide con quién hablar (RAMÍREZ, 2011, p. 89).³⁶*

Mills apresenta um texto com tom pessimista. Desde os primeiros versos, denuncia-se a desvalorização do labor poético no mundo contemporâneo: *É rota para fazer sem sonho/ com a decisão de enlaçar e enlaçar/ trocando este vazio em urna grega/ ou queimação de palavras ocas*. Os termos “urna” e “palavras ocas” sugerem a impotência do poeta e a inutilidade da poesia na atualidade, deve-se assinalar que “urna” também alude à morte, incineração e cinzas. O poema favorece uma interpretação de que fazer poesia é um desejo (ou aspiração) sem futuro, e que compartilhar poesia por meio do computador (*a tela em frente/ seu brilho de deus sem cansaço*) é como enterrar ou queimar as palavras.

Os versos *Ninguém contesta. / Na sala um rumor denso* revelam que as pessoas não estão interessadas em intercambiar palavras com o poeta, ou não conseguem entendê-lo (*Reparo que todos me esquivam/ defendendo a angustia de seus olhos*). Sem dirigir-se especificamente a qualquer ouvinte, a voz lírica comunica seus pensamentos e emoções por meio de um solilóquio, que se transforma numa das formas mais populares de expressar poesia

³⁶ É rota para fazer sem sonho/ com a decisão de enlaçar e enlaçar/ trocando este vazio em urna grega/ ou queima de palavras ocas. /a tela em frente/ seu brilho de deus sem cansaço/ Quero desdizer isto que vejo/ escrito por quem sabe quem/ e reiniciar a conversa. /Ninguém contesta. /Molho meu olhar em raiva. /Na sala um rumor denso. / Reparo que todos me evitam/ defendendo a angústia de seus olhos. / A gente decide com quem falar (Tradução nossa).

na atualidade. É importante assinalar que Mills compõe um poema que além de mostrar o estado da poesia, nos revela as formas humanas impessoais de interação no século XXI.

O mito de *El Cadejo*: o universal e o particular

Um exemplo da essência transcultural na poesia contemporânea centro-americana é apresentado no poema *El Cadejo*, do nicaraguense Carlos Perezalonso. O mito de *El Cadejo* é um dos mais conhecidos na América Central e suas versões têm se enriquecido em cada um dos países do istmo. Trata-se de um animal fantasmagórico em figura de cão que, segundo algumas das versões, se apresenta de duas maneiras diferentes: como cão preto ou como cão branco. A seguinte figura mostra *El Cadejo* em suas duas formas:



FIGURA 5. Representação do mito de *El Cadejo*. Fonte: elsalvadormipais.com. Consultado em: 30 de dezembro de 2015.

A versão mais conhecida do mito relata que, em sua forma negativa, *El Cadejo* está relacionado com o terror e a morte. Aparece como uma cachorra grande, preta, com olhos vermelhos, e a sua função é aterrorizar, debilitar ou assassinar os homens. Por outro lado, na positiva, o cão surge como um cachorro branco com olhos azuis e possui a capacidade de regenerar a natureza e proteger os seres humanos.

Perezalonso começa seu poema advertindo-nos que *El Cadejo* é um ser cuja existência se cria na tradição e crença que possui o povo centro-americano:

*El Cadejo no es un cuento.
Nace del furor y el miedo.
Camina como trotando
en las veredas bajo la luna* (RAMÍREZ, 2011, p. 249).³⁷

O poema está formado com rimas assonantes. O ritmo interno dos versos do fragmento faz ênfase nos grupos de palavras: *Cadejo-cuento, nace-miedo, camina-trotando, veredas-luna*. Sua musicalidade realça a significação dessas palavras, e desvela para o leitor a importância desses símbolos dentro do conteúdo do poema. Trata-se de duplas simbólicas cuja força radica em expor a veracidade do mito no imaginário centro-americano. O mito é verdadeiro porque **nasce** dos sentimentos humanos ligados ao **furor** e ao **medo**. Quando o poeta expressa que *El Cadejo* é um ser que caminha “nas veredas sob a lua” podemos observar que se trata de um animal noturno que pode ser encontrado nas encruzilhadas, o que nos remete à ideia de caminhos perigosos. Durand (1999) diz que todo animal lunar é maléfico. Por sua relação com a lua, o animal noturno possui a potência do devir, assim como do renascimento, da imortalidade e da fecundidade.

O mito apresentado no poema tem suas origens na ideologia autóctone. Os indígenas acreditavam em Xólotl, espírito-animal com forma canina, que ajudava as almas dos mortos no seu caminho em direção à outra vida. O cachorro seria um mediador entre o mundo dos vivos e os mortos. Essa ideia autóctone foi se complementando com a tradição espanhola, que

³⁷ *El Cadejo não é um conto/ nasce do furor e do medo/ caminha como trotando/ nas veredas sob a lua* (Tradução nossa).

também carregava todo um conjunto de mitos europeus sobre o cão. Sobre isso o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirma:

Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão – Anúbis, T'ian-k'uan, Cérbero, Xolotl, Garm, etc.- à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas ou selênicas. À primeira vista, portanto, o símbolo bastante complexo do cão está ligado à trilogia dos elementos terra-água-lua [...] (2006, p. 176).

Sobre a relação dos mitos autóctone e europeu, o autor Enrique Zepeda Henríquez em seu livro *Mitos nicaraquenses* faz o seguinte comentário:

No se sabe si el Cadejo puede presentarse en forma de hombre, bestia o demonio, por la sencilla razón de que “nadie lo ha visto”. Sin embargo, en una versión de esta leyenda, nuestro mito adopta casi la figura de un animal híbrido del macho cabrío que preside los aquelarres y del can Cancerbero, guardián de los Infiernos, del imperio de Hades (1989, p. 44)³⁸.

Porém, o poeta Perezalonso nos apresenta uma ideia contrária, negando toda influência na formação do mito de *El Cadejo*:

*espíritu-animal,
ángel-perro
no es ni primo de Cancerbero³⁹*

³⁸ Não se sabe se o *Cadejo* pode se apresentar em forma de homem, besta ou demônio, pela simples razão de que “ninguém o viu”. Porém, numa versão desta lenda, nosso mito adota quase a figura de um animal híbrido do macho caprino que preside os conciliábulos de bruxos e do cão Cérbero, guardião dos Infernos, do Império de Hades. (Tradução nossa)

³⁹ Espírito-animal,/ anjo-cachorro/ não é nem primo de Cérbero (Tradução nossa).

Os dois primeiros versos da estrofe se caracterizam pelo uso da elipse. O sujeito e o verbo das frases são omitidos para dar ênfase às antíteses, isto é, para ressaltar os contrastes dos elementos divergentes que se unem para criar o mito de *El Cadejo*. Quando o poeta nos diz que se trata de um “espírito-animal/ anjo-cachorro”, está lembrando que o homem autóctone sabia que o bem e o mal são indistintos, pois ambas as características constituem o ser humano. Essa é uma ideia contrária à do homem ocidental, que tende a separar-los. Com o verso “não é nem primo do Cérbero”, o sujeito lírico deixa claro que o medo e a ira que o Cadejo representa são genuínos do povo centro-americano. O *Cadejo* pode se parecer com outros cães de outras culturas, mas é um símbolo que carrega as aflições experimentadas pelo povo da América Central. O arquétipo é o mesmo, mas cada cultura produz seu símbolo. Chevalier e Gheerbrant comentam:

A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. De Anúbis a Cérbero, passando por Thot, Hécate e Hermes, ele emprestou seu rosto a todos os grandes guias de almas em todos os escalões de nossa história cultural ocidental. Mas existem cães no universo inteiro, e em todas as culturas eles reaparecem com variantes que não fazem se não enriquecer esse simbolismo fundamental (2006, p. 176).

O fragmento do poema de Perezalonso é um bom exemplo do nível da cosmovisão apontado por Ángel Rama. A poesia centro-americana contemporânea dialoga com as ideologias autóctones, mas também com a tradição europeia. No caso do mito de *El Cadejo*, foi possível constatar que o arquétipo de cão adota diferentes simbolismos. Xólotl, Cérbero ou Cadejo, cada um está sujeito às cosmovisões e ideologias próprias da sociedade em que aparece.

A poesia impura e o sujeito lírico mestiço

Muitos dos textos poéticos contemporâneos da América Central revelam-nos as aspirações, as cosmovisões e os interesses pessoais dos autores, mas também nos mostram as características do contexto sociocultural de sua época. Poesia e contexto histórico-

sociocultural podem ser considerados como conceitos inseparáveis. Em certo sentido, o escritor usará os elementos de seu contexto durante seu processo criativo, quer para “representá-los”, quer para distorcê-los. Eles serão como uma ferramenta que o autor centro-americano aproveitará para criar imagens e símbolos, que em diferentes momentos irão abordar questões políticas de sua pátria.

Existe uma categorização para dividir a poesia que trata de temáticas sociais e políticas, daquela outra que enfoca na busca da beleza poética. Os conceitos usados são: poesia pura e poesia impura. Em 1935, Pablo Neruda publicou um texto, na revista *Caballo verde para la poesía*, que aborda a polêmica sobre a pureza e a impureza da estética poética. O poema se intitula *Sobre una poesía sin pureza*. Veja-se o fragmento seguinte:

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas de lo interno y lo externo. Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos (MULLER-BERG e MENDONÇA TELES, 2009, p. 108)⁴⁰

O poema de Neruda nos revela que a poesia impura negocia de maneira determinante com o contexto sociocultural, com o espaço geográfico e a história situada e documentada na própria poesia. Portanto, pode-se pensar que a poesia impura não deve ser estudada em sua dimensão restritivamente linguística e retórica (estruturalista). Parte-se da ideia de que os poetas estudados nesta pesquisa são escritores envolvidos com uma forma particular de criação poética cujo conteúdo abrange a memória coletiva (política) que desborda o campo do pessoal.

⁴⁰ A confusa impureza dos seres humanos se percebe neles, o agrupamento, uso e desuso dos materiais, as pegadas do pé e os dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas do interno e do externo. Assim é a poesia que procuramos, corroída como por um ácido pelos deveres da mão, penetrada pelo suor e a fumaça, cheirando a urina e a açucena, salpicada pelas diversas profissões que se exercem dentro e fora da lei. Uma poesia impura como um terno, como um corpo, com manchas de nutrição, e atitudes vergonhosas, com rugas, observações, sonhos, vigília, profecias, declarações de amor e de ódio, bestas, sacudidas, idílios, crenças políticas, negações, dúvidas, afirmações, imposições. (Tradução nossa).

Nesse sentido, consideramos que a acepção sobre o poema proporcionada por Octavio Paz (1999) é muito completa porque envolve a essência pura e impura da poesia. Segundo o autor, o poema pode converter-se na “voz do povo”, mas também pode ser a “palavra do solitário”. “Nua” ou “vestida”, sagrada ou profana, a poesia falará em nome das individualidades, mas também em nome das coletividades:

El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana! (1999, p. 5)⁴¹

Deve-se assinalar que o poema também se caracteriza por produzir um efeito de identidade, ou seja, os leitores se identificam com o conteúdo poético proposto. Sabe-se que o poeta cria representações subjetivas das concreções do mundo que conseguem atingir as subjetividades coletivas. Para conseguir esse efeito de identidade, o texto poético se vale não somente das ferramentas da retórica, mas também de um sujeito que apresenta o que o eu poético percebe, sente e imagina (elementos afins ao grupo social ao qual ele pertence). Esse “outro”, imerso no campo da imaginação poética, é conhecido como sujeito lírico, e sua função principal é representar as multiplicidades nascidas do eu poético.

Sergio Mansilla Torres, em seu artigo *Sobre el sujeto lírico mestizo: una aproximación a la subjetividad en la poesía de las memorias culturales* (2011), amplia-nos a compreensão sobre o sujeito lírico:

[...] sujeto lírico es un concepto que designa un vasto campo de subjetividad que va desde las experiencias de realidad del autor y sus registros de imaginación y memoria que gatillan la acción de escribir hasta aquella trama de evocaciones de

⁴¹ O poema é um caracol em que ressoa a música do mundo e metros e rimas não são mais do que correspondências, ecos da harmonia universal. Ensino, moralidade, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz de povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos, mas tem quem afirma que não possui nenhum: o poema é uma cara que oculta o vazio, prova formosa da supérflua grandeza de toda obra humana! (Tradução nossa).

mundo que el texto suscita en el lector como consecuencia de la “personalidad” textual del sujeto hablante en tanto componente de la organización del poema. La bisagra que articula estos extremos es [...] el “sujeto de las acciones creadoras” que opera como una cifra que, en algún sentido al menos, despeja la ecuación texto-realidad (p. 80).⁴²

Mansilla (2011) acrescenta que quando o sujeito lírico, além de oferecer respostas sobre uma situação de conflito cultural-político, faz visíveis as suas “impurezas” culturais, podemos dizer que se trata de um sujeito lírico mestiço. O autor ainda afirma que as poesias de memórias culturais se caracterizam por conter sujeitos líricos que questionam “*sus descentramientos ontológicos, su provisionalidad identitaria, su dificultad para (auto)clasificarse dentro de ciertos campos etnoculturales predefinidos*” (MANSILLA, 2011, p. 83)⁴³. Trata-se de um sujeito que, na escrita poética, rebate a estereotipia daqueles discursos que justificam simplificações aberrantes e que se mostram contra a ética do reconhecimento da alteridade, do sujeito considerado como subalterno. Silviano Santiago (2000), em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, expande essa ideia chamando esse processo como descolonização:

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos *mestiços*, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone, uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura ao único caminho possível que poderia levar a descolonização. Caminho percorrido ao inverso do percorrido pelos colonos (p. 15).

Parafraseando Mansilla (2011), o conceito do sujeito lírico mestiço compreende as noções de diversidade, hibridez, transculturação, conceitos que já foram explicados nas seções anteriores deste trabalho. Essas noções permitem entender e assumir que a experiência da

⁴² [...] sujeito lírico é um conceito que designa um vasto campo de subjetividade que vai desde as experiências de realidade do autor e seus registros de imaginação e memória que acionam a ação de escrever até a trama de evocações de mundo que o texto suscita no leitor como consequência da “personalidade” textual do sujeito falante enquanto componente da organização do poema. A dobradiça que articula esses extremos é [...] o “sujeito das ações criadoras” que opera como uma cifra que, em algum sentido pelo menos, esclarece a equação texto-realidade. (Tradução nossa).

⁴³ Suas descentralizações ontológicas, seu provisionismo identitário, sua dificuldade para (auto) classificar-se dentro de certos campos etno-culturais predefinidos.

mestiçagem é a experiência de estar sempre cruzando limites de determinados registros de identidade. As poesias mestiças se caracterizam pela diversidade, pela inclusão, pela memória e pela empatia com a alteridade, “*con el sí mismo de una y otra manera descentrado o en proceso de descentramiento*”⁴⁴ (MANSILLA, p. 84). Nesse sentido, é fundamental aclarar que os estudos sobre a literatura centro-americana devem ser realizados tendo em conta uma visão que vai além do conceito tradicional sobre a identidade nacional, pois os poetas centro-americanos se autoproclamam mestiços, e criam poesias que contêm complexidades, solapamentos, divisões, mas também similitudes.

Uma característica dos sujeitos líricos mestiços centro-americanos contemporâneos é a recorrência da revalorização da ascendência indígena. Um exemplo sobre isso é trazido num poema sem título do guatemalteco Allan Mills:

*EL INDIO*⁴⁵ no es el que mira usted
en el catálogo de turismo,
cargando bultos
o llevándole comida a la mesa.
Tampoco el que ve desde la ventanilla
y pide monedas haciendo malabares,
ni el que habla una lengua muy otra
y resiste fríos nocturnos.
No, el indio está adentro,
y a veces se le sale, acéptelo,
aunque lo entierre en apellidos,
aunque lo socave bien
y niegue su manchita de infancia (RAMÍREZ, 2011, p. 91)⁴⁶

O sujeito lírico apresenta uma crítica aos mestiços contemporâneos que negam sua ascendência autóctone. Desde os primeiros versos, Mills descreve a realidade que vivenciam os indígenas na maioria de países centro-americanos, que – em muitos casos – não estão amparados por leis que os protejam da violência, da intolerância, da exclusão e da marginalidade. Nos versos, o texto expõe a questão dos subempregos que o indígena se vê

⁴⁴ Com o si mesmo de uma e outra maneira descentralizado ou em processo de descentralização.

⁴⁵ Em muitos os países centro-americanos a palavra ÍNDIO é usada de maneira pejorativa para descrever uma pessoa preguiçosa ou “eticamente inferior”.

⁴⁶ O ÍNDIO não é aquele que você vê/ no catálogo de turismo, / carregando fardos/ ou levando para você comida à mesa./ Tampouco é aquele que você vê da janela do carro/ e pede moedas fazendo malabares,/ nem aquele que fala uma língua muito outra/ e resiste a frios noturnos./ Não, o índio está dentro de você/ e às vezes se lhe sai, tem que aceitar,/ embora você o sepulte em sobrenomes,/ embora você o socave bem/ e negue sua marca de infância.

obrigado a desempenhar nas sociedades atuais, permanecendo à margem, sofrendo a pobreza e a discriminação social. A discriminação dos indígenas é uma herança dos *criollos*, pelo que o sujeito lírico lembra de que é paradoxal que alguns centro-americanos contemporâneos ainda não tenham superado essa atitude negativa e preconceituosa.

O poema *La ciudad Tecún Umán*⁴⁷, do poeta salvadorenho Miguel Huezco Mixco, é outro exemplo em que o sujeito lírico mestiço abrange uma voz poética coletiva. Antes de apresentar os comentários sobre o poema, é preciso assinalar que a figura de Tecún Umán carrega um mito cujo símbolo principal está relacionado com a liberdade do povo guatemalteco. O mito conta a história sobre a batalha do príncipe Tecún Umán contra a invasão espanhola durante a conquista de Guatemala. A figura seguinte mostra o momento em que Pedro de Alvarado dá morte a Tecún Umán:



FIGURA 6. Reprodução de um fragmento do quadro *El Choque*, de Alfredo Gálvez Suárez. Fonte: deguate.com. Consultado em: 18 de dezembro de 2015.

⁴⁷ Tecún Umán é uma cidade fronteira entre a Guatemala e o México.

Na lenda, é contada a história que depois de resistir ferozmente às tropas espanholas em Xelajú, o herói indígena se encontrou face a face na batalha com Pedro de Alvarado. Tecún Umán cravou sua lança no peito do cavalo do Alvarado. O ginele espanhol se levantou e matou o indígena com sua espada de aço, cravando-a no coração. A lenda conta que um quetzal deitou no sangue do indígena, e que isso é a origem da cor vermelha que o pássaro tem no peito. O mito cresceu durante os 400 anos da colônia e foi acolhido como símbolo de liberdade durante a conspiração da independência.

O sujeito lírico começa o poema com os seguintes versos:

*Entre las casas pobres las ventanas enrejadas
Los chupaderos y la música a reventar
Viene Pablo Menchú borracho
Subiendo por el barrio Xibalbá* (RAMÍREZ, 2011, p. 130).⁴⁸

A primeira estrofe do poema descreve um espaço pobre (*as casas pobres*), perigoso (*janelas gradeadas*), e barulhento (*os bares e a música a estourar*). É possível observar, nesses versos, o uso da anástrofe, que é um recurso literário em que a ordem do substantivo e do adjetivo das frases é trocada. No cotidiano da língua, o adjetivo é colocado antes do substantivo. A ordem inversa usada cria um impacto dramático que dá mais peso à descrição proposta. Assim, o espaço descrito carrega, desde o início, ocorrências como: carências, delinquência e caos.

No terceiro verso, o sujeito lírico apresenta o personagem Pablo Menchú. A hibridez do personagem vem dada na fusão de dois nomes de naturezas distintas. *Pablo* é um nome tradicional da cultura espanhola, enquanto seu sobrenome *Menchú* pertence à cultura indígena maia-quiché. A hibridez ganha mais força com o verso em que Pablo Menchú é descrito caminhando pelo bairro Xibalbá. É destacável que Menchú e Xibalbá sejam as únicas palavras da estrofe com acento agudo. Ao ser as únicas oxítonas, o sujeito lírico põe ênfase na figura do pensamento conhecida como alusão. Esse recurso poético leva o leitor a fazer inferências sobre a conexão do poema com o imaginário pré-colonial.

⁴⁸ Entre as casa pobres as janelas gradeadas/ os bares e a música a estourar/ vem Pablo Menchú bêbado/ subindo pelo bairro *Xibalbá* (Tradução nossa).

O Xibalbá é um dos elementos mais importantes da mitologia maia-quiché. Na cultura autóctone, o Xibalbá é um mundo inferior onde moram as divindades encarregadas das doenças e da morte: Hun-Camé e Vucub-Camé. O sujeito lírico se vale da simbologia que carrega o Xibalbá para reforçar a ideia exposta nos primeiros versos. O lugar pobre, perigoso e barulhento é também um espaço de morte e de sofrimentos.

Logo em seguida, o poema contém um diálogo entre Menchú e algum outro personagem não definido:

*Pues nada patojo
Qué te pasa conmigo
Dame un quetzal⁴⁹*

Esse outro personagem nos é revelado como um imigrante, pois somente os centro-americanos que vêm dos outros países chamam os guatemaltecos com a palavra *patojo*. O imigrante é um mendigo que pede esmola: “Me dá um quetzal”, diz. O quetzal é a moeda oficial de Guatemala, mas a leitura desse verso também nos poderia conduzir a pensar em outras ocorrências. Como já elucidamos acima, é importante nos remetermos à lembrança de que a palavra quetzal também é usada para designar o pássaro quetzal, símbolo da liberdade guatemalteca. É um símbolo de ascensão. Gilbert Durand (1997) diz que os símbolos de ascensão aparecem marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida. Nesse sentido, o sujeito lírico nos apresenta um personagem imigrante que procura uma restauração de sua vida.

Nas mitologias mesoamericanas se destaca a crença de que cada ser humano possui um *nahual* (palavra que na língua náhuatl poderia se traduzir como “o oculto” ou “o interior”). O *nahual* de uma pessoa se considera como o vínculo que ela tem com o sagrado, em outras palavras, poderia comparar-se com a crença cristã da alma ou do espírito. Em alguns grupos indígenas é praticado o *nahualismo*, que consiste na capacidade que um homem tem para se transformar num animal ou qualquer outro elemento da natureza. O sujeito lírico do poema troca o simbolismo do quetzal, pois no verso “Me dá um quetzal” está explícita a referência da moeda, mas em versos posteriores, o quetzal carrega o simbolismo do pássaro-nahual-espírito:

⁴⁹ Pois nada guatemalteco/ O que você tem contra mim / Me dá um quetzal (Tradução nossa).

*Por un quetzal
pájaro bobo te puedes morir
Chíngate cabrón Ciégate
Cambiarías tu nahual por un cigarrillo⁵⁰*

O jogo de palavras dos versos usando *quetzal* para referir-se ao pássaro e à moeda sintetiza a ideia de que a modernidade e o pensamento autóctone estão fusionados na realidade centro-americana contemporânea. A ideia da hibridez da cultura centro-americana é reforçada quando o sujeito lírico afirma: “Trocarias teu *nahual* por um cigarro”. O *nahual* é uma metonímia da tradição autóctone centro-americana, enquanto o cigarro, uma metonímia da modernidade.

A última estrofe apresenta-nos a realidade dos migrantes centro-americanos, por meio da voz do personagem Pablo Menchú que diz:

*el parte de la policía dice que vienes a mudar de piel
que te tumbas sobre los durmientes del ferrocarril
que saltas a uno y otro lado del río meando en el agua
sabandija
que moras entre la hojarasca y las piedras⁵¹*

No primeiro verso “O agente policial diz que você vem para mudar de pele” constatamos que o sujeito lírico faz uma crítica sobre a nova realidade de muitos habitantes centro-americanos que se espalham pelo istmo em busca de melhorar suas vidas. É interessante assinalar que o verso carrega implicitamente o simbolismo da serpente, animal que muda de pele. Gilbert Durand (1997) diz que a serpente é símbolo de renascimento periódico, da imortalidade e da fecundidade. Sabe-se que o imigrante se vê obrigado, de alguma ou outra forma, a renascer quando chega a um novo território. Esse renascimento implica mudanças, apropriações de novas práticas culturais.

⁵⁰ Por um quetzal/ pássaro idiota te podes morrer/ Fode-te bastardo fica cego/ trocarias teu *nahual* por um cigarro (Tradução nossa).

⁵¹ O policial diz que você vem para mudar de pele/ que te jogas sobre os dormentes do trem/ que pulas de um lado para o outro do rio fazendo xixi na água/ Sevandija/ que moras entre a folhagem e as pedras (Tradução nossa).

A outra contraparte da hibridez do sujeito lírico mestiço radica na sua ascendência europeia. Silviano Santiago (2000) traz à tona um argumento que descreve bem a produção poética centro-americana. O autor diz que o escritor latino-americano vive entre “a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23). Um exemplo dessa assimilação do original encontra-se no poema intitulado *Minotaura*, da escritora guatemalteca Aída Toledo:

Muuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu
*Le respondo amorosa (RAMÍREZ, 2011, p. 75)*⁵²

⁵² Amor meu/ sussurra Teseo exaltado/ Muiiiiiiuiiiiiiiiiiiiiii/ Lhe respondo amorosa

*universales contemporáneas, como asimismo de las potencias del sueño, la magia, el mito y la tragedia que sostienen la cotidianidad, los imaginarios y las utopías del pueblo al cual una parte de mi destino y de mi memoria pertenecen*⁵³.

As palavras de Neruda abrangem de uma forma bastante integral a ideia de que a poesia centro-americana contemporânea é escrita por sujeitos híbridos cuja poesia, da mesma natureza, transcende diversos espaços culturais. Deve-se lembrar de que os territórios da América Central e os espaços dos outros países da América Latina compartilham a mesma condição de mestiçagem. Neste capítulo, objetivamos demonstrar a característica sincrética da poesia centro-americana contemporânea, que se bem não é exclusiva dela, serve para entender como memórias históricas (mitos e símbolos) que parecem ficar tão longe da atualidade se revelam por meio da poesia.

⁵³ Quero por último dizer que o meu indígena emerge como um diálogo conflitivo entre sangues e culturas diversas, isto é, como uma torrente textual híbrida que pretende encarregar-se tanto de fragmentos de pulsões e contradições universais contemporâneas, como das potências do sonho, a magia, o mito e a tragédia que sustentam a cotidianidade, os imaginários e as utopias do povo ao qual uma parte de meu destino e de minha memória pertence (Tradução nossa).

CAPÍTULO III

A mãe terra: a pátria na poesia centro-americana contemporânea

*Veo mi patria, es triste,
incrédula, asustada,
como una gota de agua perdida
multiplicando arrugas,
antigua y desusada y
en un mundo que no le pertenece
como una vieja honda entre fusiles.*

Tulio Galeas (hondureño)

Em sentido geral, a palavra pátria é usada para designar a terra natal a que uma pessoa se sente ligada por vínculos afetivos, culturais ou históricos, diferentemente do termo de nação, que se define como uma entidade jurídico-política na qual reside a soberania de um Estado. O termo da pátria permite abranger os espaços culturais que rompem as fronteiras políticas e imaginárias que dividem os países. A aceção de pátria passa por um conjunto de noções que possibilitam a invenção de parâmetros simbólicos que servem de “evidências” de sua existência: uma língua comum, uma história comum, um folclore fortalecido por expressões culturais comuns (literatura, pintura, mitos, etc.) e outros símbolos oficiais e populares.

Usar-se-á o termo “pátria” porque é uma palavra que abrange uma identidade mais sociocultural que sociopolítica. Nesse sentido, ao empregar “pátria”, evitar-se-ão as divisões inexistentes no espaço histórico e cultural da América Central. Porém, esta pesquisa não pretende fomentar uma unidade totalizadora da identidade centro-americana, pois também se reconhecem as singularidades de cada país. O objetivo centra-se em estudar, com um enfoque mitocrítico, algumas imagens, símbolos e mitos do istmo presentes na poesia de Javier Payeras (Ciudad de Guatemala, 1974) e Jorge Galán (San Salvador, 1973). Da mesma forma, incluem-se acontecimentos históricos relevantes que explicam o porquê dos solapamentos que transcendem as fronteiras políticas atuais dos países aos quais ambos os escritores pertencem.

Nesse sentido, alguns símbolos e mitos, que nos revelam a percepção que os povos têm sobre suas pátrias, têm suas origens em fatos comuns, em noções de mestiçagem, ou em símbolos que cada um dos países da América Central construiu depois da dissolução da República Federal de Centro América. O poema *El cura sin cabeza*, do panamenho Tristán Solarte (Bocas del Toro, 1924), é um exemplo que retrata o sincretismo cultural por meio de um mito presente nos países da América Latina de língua espanhola:

*Diré cómo era el cura sin cabeza
que vi una noche al pie de mi ventana,
cuando daba una vuelta a la manzana,
bordeando el tajamar, reza que reza:*

*Pechicaído, triste (con tristeza
de cura sin cabeza y sin sotana);
flotando a un pie del suelo la sotana
de fósforo, raída de pobreza.*

*Ya todos te olvidaron: invisible
espectro por faroles consumido,
no estás ni en el infierno ni en la gloria.*

*¡Silencio!, no hagas ruidos tan horribles,
que todos en el pueblo se han dormido
y sólo vela un niño en mi memoria. (RAMÍREZ, S., 2011, p. 405).⁵⁴*

O poema de Solarte segue as regras clássicas do soneto espanhol. Está formado por catorze versos hendecassílabos, organizados em dois quartetos e dois tercetos, com rimas consonantes (ABBA: ABBA, CDE: CDE). Essa estrutura clássica aprendida da retórica europeia contrasta com seu conteúdo, que discute um mito colonial americano. A voz lírica do poema descreve, como se fosse um relato, a aparição do espectro do *padre sem cabeça*. Porém, o segundo quarteto e o primeiro terceto do poema ressaltam que a assombração

⁵⁴ Direi como era o padre sem cabeça\ que vi uma noite ao pé de minha janela.\ quando dava uma volta no quarteirão,\ bordeando o moinho, reza que reza:\ *peito caído*, triste (com tristeza\ de padre sem cabeça e sem batina);\ flutuando a um pé do solo a batina\ de fósforo, roída de pobreza.\ Já todos te esqueceram: invisível\ espectro pelos faróis consumido,\ não estás nem no inferno nem na glória.\ Silêncio!, não faças barulhos tão horríveis,\ que todos na aldeia estão dormindo\ e só vela um menino em minha memória.

temível, que o *padre sem cabeça* foi alguma vez no imaginário centro-americano, tem perdido sua força: *Já todos te esqueceram: invisível espectro por faróis consumido*.

O golpe poético do último verso (*E só vela um menino na minha memória*) é conseguido graças à referência da infância como passado. O menino que vela da memória da voz lírica representa a própria memória histórica de um passado mais remoto, em que o sobrenatural parecia ser uma realidade indiscutível. Na contemporaneidade, o mito do *padre sem cabeça* é percebido mais como parte do folclore, e o poeta deixa isso claro no verso que diz: *não estás nem no inferno nem na glória*.

O mito do padre sem cabeça parece ter suas origens na época de evangelização colonial na América Latina. Diversas versões da lenda podem ser escutadas desde o México, passando pelos países da América Central, o Caribe, até o Chile, na América do Sul. De maneira particular, na América Central, o mito está relacionado com os religiosos defensores dos indígenas. Na Nicarágua, por exemplo, a história está ligada a Fray Antonio de Valdivieso, assassinado em 1549, coetâneo de Fray Bartolomé de las Casas.

Não existem muitos estudos acadêmicos que respaldem a verdadeira origem e simbologia desse mito centro-americano, mas a tradição oral explica que a lenda foi criada pelos espanhóis para demonstrar seu poder sobre aqueles que não seguissem as ordens da Santa Inquisição Espanhola. Contudo, o poema de Tristán Solarte é um exemplo de como um texto “panamenho” também consegue ser um poema centro-americano, até latino-americano, graças a uma história e tradição compartilhadas.

O interesse pelo estudo das mostras dos autores Jorge Galán e Javier Payeras jaz em que são autores contemporâneos que tratam temáticas que ultrapassam o campo do pessoal, mas também porque suas poesias revelam como são concebidos os mitos da pátria, num espaço tão interconectado como a América Central. Ambos os autores estão incluídos no livro de Sergio Ramírez *Puertas Abiertas: Antología de poesía centroamericana* (2011), um trabalho que abarca as poesias de escritores da Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Costa Rica e Panamá. É uma coletânea que apresenta autores tão diversos e complexos como a própria realidade social centro-americana contemporânea.

Sobre Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana

O título do livro do escritor nicaraguense Sergio Ramírez *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana* (*Portas abertas. Antologia de poesia centro-americana*) é uma metáfora que deixa implícita a acolhida de um espaço poético pouco conhecido na literatura hispano-americana recente. Como já foi dito, os poetas dessa antologia mostram as complexidades e sobreposições culturais por meio de poesias que abordam temáticas pessoais e universais. No prólogo, Ramírez faz um esboço da história da literatura centro-americana e destaca as obras literárias mais representativas desde a época autóctone:

[...]el Popol Vuh a la época precolombina; la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo, a la época de la conquista; la Rusticatio mexicana, de Rafael Landívar, a la época colonial, y la poesía de Rubén Darío, a la época independiente (RAMÍREZ, 2011, p. 14).⁵⁵

Ramírez afirma que a maior parte dessas obras fundamentais pertence ao mundo da poesia. Com isso, o autor consegue defender o fato de que a poesia é importante por ser um aspecto necessário para o desenvolvimento histórico-cultural dos países da América Central. Para o leitor que não tem conhecimento sobre a literatura centro-americana, as noções e referências histórico-literárias proporcionadas por Ramírez lhe permitam desenvolver uma apreciação mais crítica dos poetas incluídos na antologia. Acima de tudo, *Puertas abiertas* é um livro que sintetiza visões, almejos e histórias do istmo da América Central.

Sobre o autor de *Puertas abiertas*, a antologia apresenta a seguinte resenha biográfica de Sergio Ramírez. Nasceu na Nicarágua em 1942. Estudou direito na Universidade Nacional Autónoma de León. Alguns de seus livros mais reconhecidos são *¿Te dio miedo la sangre?* (1975), *Clave de sol* (1993), *Un baile de máscaras* (1995, Prémio Laure-Bataillon a melhor romance estrangeiro publicado na França), *El cielo llora por mí* (2008) e *La fugitiva* (2011). Ramírez também tem sido colunista em vários jornais de renome como *El País* de Madrid, *La jornada* do México, *El Nacional* de Caracas, *El Tiempo* de Bogotá e *La Opinión* de Los

⁵⁵ [...] o Popol Vuh à época pré-colombiana; a História verdadeira da conquista da Nova Espanha, de Bernal Díaz del Castillo, à época da conquista; a Rusticatio mexicana, de Rafael Landívar, à época colonial, e a poesia de Rubén Darío, à época independente. (Tradução nossa).

Ángeles. Seu percurso como escritor e crítico literário lhe permitiu aceitar o encargo do *Fondo de Cultura Económica* (FCE)⁵⁶, um editorial com bastante prestígio em nível latino-americano, para elaborar duas antologias centro-americanas, uma dedicada à poesia e a outra ao conto.

Puertas abiertas é uma antologia poética formada por autores diversos. Sua organização é espacial e cronológica. Em termos gerais, os poetas incluídos nessa antologia não compartilham uma escola estética nem tampouco parecem ter sido escolhidos pelas temáticas que abordam. Encontram-se influências das vanguardas e, também, alguns dos poetas apresentam técnicas modernistas, ou totalmente experimentais. Deve-se destacar que o verso livre é a estrutura poética mais utilizada, um exemplo pode ser apreciado no seguinte fragmento do poema *Carta a mi hermana Matilde*, do escritor salvadorenho Ricardo Lindo (San Salvador, 1947):

*Libro de los corazones rojos que mancha una estrella,
libro de los corazones que mancha la luna naciente,
y libro de los plátanos amarillos,
y de las naranjas redondas, doradas y amarillas,
mi libro es el libro del ropavejero que va por el mundo,
de las costas de Francia a las costas de España
y a los bosques azules donde alzaron los mayas su mirada.* (RAMÍREZ, 2011, p. 120).⁵⁷

Em relação às temáticas mais recorrentes dos escritores de *Puertas abiertas* se destacam, por um lado, os temas amorosos e pessoais. É o caso da nicaraguense Gioconda Belli (Managua, 1948), cuja poesia sobressai por sua sensualidade, como se observa no fragmento seguinte do poema *Esto es amor*:

*La mente se resiste a olvidar las cosas hermosas,
se aferra a ellas y olvida todo lo doloroso,
mágicamente anonadada por la belleza.
No recuerdo discursos contra mis débiles brazos,
guardando la exacta dimensión de tu cintura;*

⁵⁶ O Fondo de Cultura Económica é uma instituição editorial mexicana que edita, produz, comercializa e promove obras da cultura ibero-americana e universal.

⁵⁷ Livro dos corações vermelhos que mancha uma estrela,/ livro dos corações que mancha a lua nascente,/ e livro das bananas amarelas,/ e das laranjas redondas, douradas e amarelas,/ meu livro é o livro do bricabraquista que vai pelo mundo,/ das costas da França às costas da Espanha/ e às florestas azuis onde alçaram os maias seu olhar. (Tradução nossa).

*recuerdo la suave, exacta, lúcida transparencia de tus manos,
tus palabras en un papel que encuentro por allí,
la sensación de dulzura en las mañanas.* (RAMÍREZ, S., 2011, p. 286).⁵⁸

Por outro lado, a antologia também contém poetas que se interessam por temas de compromisso político. O nicaraguense Iván Uriarte (Jinotega, 1942), em *Roque Dalton entra al tercer milenio*, fala sobre o escritor salvadorenho Roque Dalton, um reconhecido poeta que lutou junto com as guerrilhas contra as opressões militares em El Salvador nas décadas dos sessenta e setenta, e cujo trabalho literário é um ícone da *poesia comprometida*⁵⁹ centro-americana:

*Me conmueve el humor vitriólicamente vítreo de la poesía de Roque Dalton
las diatribas esperpénticas contra sí mismo
la luz de sus abismos
la esperanza imposible de una revolución siempre posible
su fe en el verdadero comunismo
del cual ni Cristo se libró
perdiendo al partido en el Gólgota dos a uno.* (RAMÍREZ, S., 2011, p. 236).⁶⁰

As mostras poéticas apresentadas do livro de Ramírez revelam que o fio condutor da antologia não jaz nas temáticas, nem tendências ou numa escola poética centro-americana em particular. Tampouco se trata de uma antologia que homogeniza a geração de poesia contemporânea. *Puertas abiertas* reúne vozes poéticas de variados registros; é uma *porta aberta* ao fazer literário centro-americano contemporâneo, uma *porta aberta* que permite conhecer 66 escritores diferentes, criativamente falando, mas que compartilham bases históricas e culturais comuns.

⁵⁸ A mente resiste esquecer as coisas formosas,\ aferra-se a elas e esquece todo o doloroso,\ magicamente admirada pela beleza.\ Não lembro discursos contra meus débeis braços,\ guardando a exata dimensão de tua cintura;\ lembro a suave, exata, lúcida transparência de tuas mãos,\ tuas palavras num papel que encontro por ali,\ a sensação de doçura nas manhãs. (Tradução nossa).

⁵⁹ A tradução em português do movimento literário conhecido como *Literatura comprometida* seria “literatura engajada”. Por apreciações pessoais, deixamos o termo em espanhol.

⁶⁰ Comove-me o humor vitriólicamente vítreo da poesia de Roque Dalton\ as diatribes grotescas contra si mesmo\ a luz dos abismos\ a esperança impossível de uma revolução sempre possível\ sua fé no verdadeiro comunismo\ do que nem Cristo se livrou\ perdendo o partido no Gólgota dois a um. (Tradução nossa).

A metodologia de Gilbert Durand e os regimes do imaginário

O complexo espaço literário centro-americano exige um método de estudo interdisciplinar. A metodologia sugerida por Gilbert Durand proporciona ferramentas antropológicas, psicanalíticas e históricas muito úteis ao desenvolvimento da análise literária da poesia proposta nesta pesquisa. Deve-se lembrar de que o imaginário, ligado em sua concepção ao pensamento religioso, às artes e aos mitos, constitui a essência básica da *vida mental* do homem. É a partir do imaginário que o ser humano constrói sua interpretação da realidade e organiza os símbolos de sua cultura. Daí que Durand revalorize a imagem simbólica como fonte de conhecimento.

A poesia, além dos inumeráveis recursos retóricos que a enriquecem, está formada por um conjunto de memórias, sonhos ou desejos individuais de cada poeta, de seu grupo social ou do inconsciente coletivo. No caso desta pesquisa, a poesia é concebida como um arquivo que guarda imagens que transcendem os espaços pessoais, e que carregam arquétipos e símbolos que explicam os substratos de uma cultura caracterizada por sincretismos.

Gilbert Durand (1989), em *As estruturas antropológicas do imaginário*, organiza essas imagens num estruturalismo figurativo. É de notar que o estruturalismo sugerido por Durand é dinâmico – como a natureza mesma das imagens que o formam. Em seu conjunto, é um estruturalismo que desenvolve um percurso antropológico sistemático, no qual se destacam as constâncias das imagens arquetípicas em diferentes civilizações e que podem ser estudadas por meio da composição de dois grupos, que Durand denomina como regimes. Enivalda Nunes Freitas e Souza, em *Flores de Perséfone. A poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado*, sintetiza:

Gilbert Durand organizou seu pensamento seguindo a direção que as imagens impõem e que configuram duas formas de estar no mundo: uma que vê o universo dividido em opostos (morte/ vida, bem/ mal), e que, pela luz, propicia o debate e a separação, caracterizando o Regime Diurno; e outra que procura unir os opostos, promovendo uma harmonização entre eles – esse Regime é o Noturno, cuja presença da noite favorece a conciliação. (FREITAS E SOUZA, E. N., 2013, p. 180-181).

Os dois regimes servem para entender as constelações de imagens dos poemas escolhidos para este trabalho. É preciso assinalar que também se dá uma importância relevante aos símbolos que aparecem nos textos, pois imagem e símbolo são os fundamentos para compreender a significação imaginária (DURAND, 1989).

Na introdução de *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand afirma: “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que quer dizer que é sempre símbolo” (1989, p. 22). Durand afasta o símbolo da arbitrariedade porque o conteúdo de todo símbolo está ligado ao inconsciente, ao sobrenatural. A escolha simbólica não é arbitrária, tem uma explicação que é transcendente para o homem, mas que é difícil de explicar. Um símbolo nasce dos questionamentos que o ser humano se faz sobre os aspectos inexplicáveis, mas vitais, de seu entorno. O símbolo aperfeiçoa-se infinitamente, sempre está num processo de construção.

Outra contribuição de Durand é a explicação sobre o fluxo do imaginário nas sociedades revelando que o homem não constrói formas simbólicas perfeitamente diferenciadas. O percurso imagético de Durand revela imagens primordiais que aparecem no inconsciente coletivo. Jung, em *O homem e seus símbolos*, denomina essas imagens compartilhadas como arquétipos:

Esos elementos, como ya dije antes, son lo que Freud llamaba «remanentes arcaicos», formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana (JUNG, 1984, p. 65).⁶¹

Jung continua sua explicação mostrando que a mente humana também seguiu uma trajetória que lhe deu referentes para sua formação. Ele assinala que o homem contemporâneo possui vestígios do desenvolvimento “biológico, pré-histórico e inconsciente da mente do homem arcaico” (*op. cit.*). Essas memórias ancestrais aparecem nas imagens construídas pelo homem moderno, conhecidas como arquétipos.

⁶¹ Esses elementos, como eu já disse antes, são o que Freud chamava “remanescentes arcaicos”, formas mentais cuja presença não pode explicar-se com nada da própria vida do indivíduo e que parecem ser inatas e herdadas pela mente humana. (Tradução nossa).

O imaginário na poesia contemporânea

Durand (1996) afirma que alguns dos grandes tópicos da poesia contemporânea são: o regresso das infâncias passadas, a ligação à terra, a sede do grande regresso ao equilíbrio e ao repouso. O autor explica que se tratam de temáticas contrárias àquelas usadas na poesia anterior ao século XX, quando prevaleciam temas como a luta contra as trevas, ou o progresso da história. A volta ao repouso parece ser o antídoto para o caos do mundo “moderno” que os poetas contemporâneos experimentam. No caso particular da poesia da América Central, os poetas parecem se interessar pela preservação da memória histórica por meio do anelo de um tempo mítico. Mircea Eliade, no livro *O Sagrado e o Profano*, explica:

O tempo mítico que o homem se esforça por reatualizar periodicamente é um Tempo santificado pela presença divina, e pode-se dizer que o desejo de viver na presença divina e num mundo perfeito (porque recém-nascido) corresponde à *nostalgia de uma situação paradisíaca* (2008b, p. 82).

Em alguns poemas o tempo mítico é representado por meio dos símbolos da infância, e em outras ocasiões na vida autóctone. Um fragmento do poema *Aquel país en su memoria*, do panamenho Manuel Orestes Nieto (Ciudad de Panamá, 1951), incluído no livro *Puertas abiertas* (2011), apresenta-nos a memória de uma pátria perdida:

*Ella me hablaba del lugar donde nació,
caliente, húmedo y fluvial,
como quien cuenta el naufragio de un país.*

*Al oírle, daba la impresión de que esa patria selvática,
que describía hasta en los sonidos de las aves
y el temor a las jaurías de animales de ojos violáceos,
quedaba demasiado lejos.*

*Sus historias quedaban trucas,
abatidas por un silencio ardiente y melancólico,
hijo de la lejanía* (RAMÍREZ, 2011, p. 440).⁶²

⁶²Ela me falava do lugar onde nasceu/ quente úmido e fluvial,/ como quem conta o naufrágio de um país./Quando a escutava, dava a impressão de que essa pátria selvática, / que descrevia até nos sonidos das aves/ e o temor às

A pátria selvática-paraíso do texto possibilita uma reflexão importante: trata-se de um país novo e, portanto, mais próximo ao sagrado. O poeta não reconhece a pátria descrita, o que sugere que ele pertence a uma região metropolitana. O lugar relatado se caracteriza por uma vegetação exuberante, quente, onde moravam aves e outros animais selvagens. A perda desse paraíso é exposta desde o começo da composição: *Ela me falava do lugar onde ela nasceu/ quente, úmido e fluvial,/ como quem conta o naufrágio de um país*. Deve-se lembrar que um naufrágio carrega os significados de uma grande perda, desgraça ou desastre. O naufrágio é um mitema do dilúvio, morte do mundo velho e nascimento do mundo novo. Nos últimos versos do fragmento, o sujeito lírico descreve a nostalgia e a tristeza surgidas pela perda daquela pátria, cuja ligação era mais forte com a terra: *Suas histórias ficavam truncadas/ abatidas por um silêncio ardente e melancólico/ filho da distância*.

Parece que a poesia contemporânea carrega uma memória coletiva impregnada de um arquétipo ancestral, que em alguns casos rememora a “pureza” da vida do indígena e a “barbárie” vivida durante o período colonial; e em outras ocasiões busca na infância e no símbolo da casa a proteção maternal. É importante assinalar que a força da terra (sobretudo quando se fala de território) é um elemento que constitui a noção de pátria em muitos dos poemas centro-americanos. A pátria representada sob o símbolo da casa adquire o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.

Gaston Bachelard em *A terra e os Devaneios do Repouso* (1990) afirma que “uma das provas da realidade da *casa imaginária* é a confiança que tem um escritor de nos interessar pela recordação de uma casa da própria infância” (p. 79). O escritor salvadorenho Otoniel Guevara, por exemplo, usa o símbolo da casa como uma metonímia para falar sobre seu país. A casa, colocada desde já como uma representação de El Salvador, traz consigo lembranças da infância do próprio poeta. Seu poema intitulado *Nunca tuve una casa* diz:

*Quiero un hogar con patio
donde juegue la infancia
su más torrente abecedario*

matilhas de animais de olhos violáceos, / ficava longe demais. / Suas histórias ficavam truncadas/ abatidas por um silêncio ardente e melancólico/ filho da distância (Tradução nossa).

*donde el sol no me recuerde
los cadáveres incesantes de mis doce años*⁶³

Chevalier (2006) explica que a busca da infância faz eco à nostalgia de um paraíso perdido. O retorno à infância, à inocência e à alegria representa um tempo perdido, isto é, um paraíso em que não existe nenhum tipo de violência. Esse paraíso está presente também no símbolo da *casa* quando Guevara fala no primeiro verso que ele *quer um lar com pátio/ onde a infância brinque/ seu mais torrencial abecedário*. Sobre o símbolo do jogo, Chevalier e Gheerbrant (2006) dizem que o jogo infantil “é fundamentalmente um símbolo de luta” (p. 518). Os autores postulam que os jogos estão ligados ao sagrado, e explicam:

Os jogos infantis e os jogos privados dos adultos [...] são, em profundidade, e à sua maneira, réplicas dos grandes jogos públicos. Sua frivolidade e gratuidade aparentes, superficiais, não devem esconder seu simbolismo agonístico fundamental: os jogos são a alma das relações humanas e educadoras eficazes (p. 520).

É fundamental destacar que a infância do poema é logo associada a temas sinistros. A infância paradisíaca almejada pelo sujeito lírico é contrária à infância vivida pelo poeta. Com os versos *onde o Sol não me lembre/ dos cadáveres incessantes de meus doze anos*, o poema faz uma dupla crítica. A primeira vai dirigida à violência que El Salvador experimenta na atualidade pelas brigas entre as gangues conhecidas como *maras*. A segunda, às mortes acontecidas durante a guerra civil salvadorenha, de 1979 até 1992.⁶⁴ Em meio à crítica, o poeta pede para esquecer as imagens que feriram sua infância. Sabe-se que

o arquétipo da criança é acompanhado de uma temática centrada no ideal de perfeição, corrompido pelo universo dos adultos, e na integridade a ser recuperada para combater as forças do mal que atingem a memória individual e coletiva (DURAND, 1997, p. 159).

⁶³ Quero um lar com pátio/ onde a infância brinque/ seu mais torrencial abecedário/ onde o Sol não me lembre/ dos cadáveres incessantes de meus doze anos.

⁶⁴ É preciso lembrar que o poeta viveu sua adolescência no período da guerra civil de El Salvador.

Não é apenas uma memória coletiva que se apresenta no poema de Guevara, mas uma memória individual carregada pelo anseio da intimidade. A figura da amada traz consigo sentimentos que dão esperança e equilíbrio à casa caótica da infância. Com a amada, o poeta deseja sobrepor uma casa de sonho, representante do paraíso na terra, “*donde siempre caiga el agua del cielo*”:

Quiero una casa

*donde no escuchen tus gritos los vecinos
tus gritos de placer
inocultables*

*donde siempre caiga el agua
del cielo
y de la regadera*⁶⁵

O poema de Otoniel Guevara é um exemplo de como a poesia pode construir uma imagem da pátria contemporânea. *Nunca tuve una casa* contém imagens voltadas ao regime noturno do imaginário. Porém, as pátrias do istmo da América Central também podem ser constituídas por constelações de imagens e símbolos que fazem parte no regime diurno. Isso acontece com o poema do escritor guatemalteco Javier Payeras, cujo poema escolhido para esta pesquisa apresenta uma pátria-mãe terrível, sobre o qual falaremos no próximo item deste capítulo.

⁶⁵Quero uma casa/ onde não escutem os teus gritos os vizinhos/ teus gritos de prazer/ inocultáveis/ onde sempre caia a água/ do céu/ e da regadeira. (Tradução nossa).

A pátria na poesia de Javier Payeras (Cidade da Guatemala, 1974) e Jorge Galán (San Salvador, 1973)

I

A pátria diurna: a mãe terrível

Anteriormente, afirmamos que o poeta Javier Payeras faz parte do livro *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana* (2011). Ramírez, responsável pela seleção dos poetas incluídos, introduz cada escritor com uma breve biografia. Sobre Javier Payeras ele diz:

Narrador, poeta y ensayista. Ha publicado Post-its de luz sucia (2009), Días amarillos (2009), Lecturas menores (2007), Afuera (2006), Poesía incompleta (2006), Ruido de fondo (2003), Soledadbrother (2003) e (...) y Once relatos breves (2000). Su trabajo ha sido incluido en diversas antologías en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos (RAMÍREZ, S., 2011, p. 82)⁶⁶.

O poema escolhido para ser analisado não tem título. Javier Payeras apresenta uma mãe pátria contemporânea por meio de versos que percorrem majoritariamente imagens do regime diurno. O poema começa afirmando: *SOMOS a faca sangrenta*. A faca aparece como uma arma cruel, uma arma que não só representa a morte, mas também, um povo que continua descontente com sua realidade social. O simbolismo do sangue tem um realce especial nesse primeiro verso. Durand expõe que

a água maternal e mortuária não é outra coisa senão sangue [...] é este isomorfismo terrificante, de dominante feminóide, que define a poética do sangue, poética do drama e dos malefícios tenebrosos, porque como nota Bachelard, «o sangue nunca é feliz» (DURAND, 1989, p. 78).

A citação de Durand serve para afirmar que o poeta está – desde o início – colocando em ênfase a feminidade terrível da pátria que será revelada nos versos posteriores. A faca sangrenta é a vida mesma escapada pela ferida. Desde esse verso introdutório a pátria será

⁶⁶ Narrador, poeta e ensaísta. Publicou *Post-its de luz sucia* (2009), *Días amarillos* (2009), *Lecturas menores* (2007), *Afuera* (2006), *Poesía incompleta* (2006), *Ruido de fondo* (2003), *Soledadbrother* (2003) e (...) *y Once relatos breves* (2000). Seu trabalho tem sido incluído em diversas antologias na América Latina, na Europa e nos Estados Unidos.

representada por seus filhos, o povo, que no poema aparece como *nós*. Como já foi dito, o poema não está intitulado, mas destaca com letras maiúsculas a palavra SOMOS. Essa intencionalidade visual permite a elipse do sujeito *nós*, que é inferido graças à desinência do verbo, como se vê no seguinte fragmento:

*SOMOS el cuchillo sangriento
bajo la pelota radiante
unos charlatanes condecorados
unos condones rotos
unos zapatos sucios
la eme amarilla
la danza del venado y el whisky
menos que un morfema
un fonema punto
una araña
un minuto
la españa equivocada
el dolor en la cancha
el toilet del mundo
la uretra de américa*⁶⁷ (RAMÍREZ, 2011, p. 85)

À primeira vista, a figura retórica mais destacável do poema é o zeugma, que é uma figura de construção que consiste em sobre-entender um verbo ou um adjetivo quando se repete em composições homogêneas e sucessivas. O verbo sobre-entendido nos versos é o verbo ser, conjugado na primeira pessoa do plural: SOMOS. A intenção do zeugma – deste poema em particular – é dar mais ênfase à enumeração das características do sujeito *nós*. A construção dos versos por predicados nominais também explica a elipse do verbo, pois *somos* é um verbo copulativo. Gramaticalmente, nas orações em que aparece um verbo copulativo, o núcleo do sintagma nominal é o atributo e não o verbo, o verbo é só uma partícula usada para unir o sujeito com o predicado e não possui realmente um sentido semântico.

O segundo verso, “sob a bola radiante”, faz referência a uma fonte de luz. Essa imagem poder-se-ia decifrar como o aspecto masculino e racional que carrega o arquétipo do sol. É o verso em que começam os desvelos dos maus atributos de uma pátria caracterizada por uma feminidade ruim. A luz deveria desvelar o oculto sob o véu de uma mãe terrível. A

⁶⁷ Somos a faca sangrenta/ Sob a bola radiante/ Uns charlatões condecorados/ Umas camisinhas rasgadas/ Uns sapatos sujos/ O eme amarelo / A dança do veado e do uísque/ Menos que um morfema/ Um fonema ponto/ Uma aranha/ Um minuto/ A espanha equivocada/ A dor na quadra/O toilet do mundo/ A uretra da américa. (Tradução nossa).

bola radiante (o Sol) traz consigo uma constelação de imagens que revelam essas qualidades negativas:

*unos charlatanes condecorados
unos condones rotos
unos zapatos sucios
la eme amarilla*

A enumeração começa com as palavras “(somos) uns charlatães condecorados”. Os charlatães, entendidos aqui como tagarelas, são pessoas indiscretas, que falam muito e dizem pouco. O adjetivo usado, “condecorados”, realça o defeito atribuído ao substantivo. Sabe-se que condecorar é dar honras a pessoas ilustres, mas nesse caso acontece uma ação contrária. No verso posterior, o poeta afirma “(somos) umas camisinhas rasgadas”. Dessa metáfora pode-se inferir que os sujeitos são ineficientes e pouco úteis e, também, que eles são produto de uma gravidez não planejada. É um verso que reafirma a ideia da mãe terrível, de uma pátria que é mãe por acidente. A ideia de ser inutilizável é reforçada com o verso “(somos) uns sapatos sujos”, uma metáfora que carrega outras ideias como a pobreza, o trabalho e a vida difíceis.

A anáfora utilizada nos primeiros três versos desse trecho analisado serve para ligar o sentido exposto em cada um deles. A repetição do determinante indefinido “uns”, ao início de cada frase, reforça as ideias pejorativas que se tem sobre a própria pátria. Deve-se lembrar de que o artigo indefinido “uns” generaliza, e não concretiza de uma maneira precisa os substantivos que acompanham. A impessoalidade semântica converte esse determinante numa ferramenta essencial na construção da linguagem com finalidade negativa.

A anáfora é interrompida no quarto verso por um determinante definido: “**o** eme amarelo”. As particularidades introduzidas pelo determinante “uns” nos três primeiros versos podem ser atribuídas a quaisquer sujeitos; porém, “**o** eme amarelo” tem a intenção de definir o sujeito específico do poema. A metáfora “(somos) o eme amarelo” é o mesmo que dizer: somos o excremento⁶⁸. Lembre-se de que um dos processos das fezes é a queda pelo intestino. Durand (1989) afirma que as imagens digestivas estão ligadas aos aspectos carnavais, o que reduz

⁶⁸ Popularmente, na língua espanhola, a letra M é usada como eufemismo para quando não se quer usar a palavra *merda*.

o homem à sua animalidade. O intestino-abismo representaria o lugar de pecado e odre de vícios:

O olfato acoplado à cenestesia vem reforçar o carácter nefasto das imagens do intestino-abismo. «A palavra miasma», escreve Bachelard, «é uma onomatopeia muda da repugnância.» Os inconvenientes carnis estão já na carne como o preço imanente da culpa. Vêm então à imaginação todos os atributos desagradavelmente odorantes: «sufocante», «fétido», «pestilencial». Há nesse isomorfismo da repugnância todos os matizes da vergonha e da abominação [...] (DURAND, 1989, p. 84).

A partir da citação de Durand, pode-se inferir entendemos que o *eme amarelo*, produto da descida pelo tubo digestivo, é um simbolismo carnal. O resíduo amarelo representa os aspectos amorais da sociedade descrita. É uma pátria do pecado. Em termos gerais, *somos o eme amarelo* é uma metáfora que engloba dois aspectos destacáveis: por um lado, sugere uma pátria regida pelos pecados carnis, inferiores e pestilentos; e por outro lado, mostra implicitamente a angústia do homem diante da temporalidade, no sentido que depois da descida pelo ventre digestivo é impossível voltar. Ser o *eme amarelo* se transforma num estado irreversível.

No verso seguinte, que diz: “(somos) a dança do veado e do uísque”, observa-se uma das tradições religiosas dos povos autóctones maias que tem perdurado na região centro-americana até a atualidade. Na cultura indígena, o veado é um herói, conhecido como o Senhor da Floresta e considerado como símbolo da fertilidade. A dança do veado é um rito anual em que os camponeses pedem bênção a esse animal mitológico para começar a época da caça e dos trabalhos da terra.

María Montolíu (1976), no artigo *Algunos aspectos del venado en la religión de los mayas de Yucatán*, explica a relação que os povos indígenas fizeram entre a renovação dos chifres do veado com a renovação do ciclo da natureza. A autora chega às conclusões seguintes por meio da leitura de um trabalho artístico gravado na vasilha conhecida como *el vaso de Calcehtek*⁶⁹, pertencente ao período Clássico tardio:

⁶⁹ Algumas vezes também pode ser encontrado sob o nome de *Calcehtok*.

La relación que hay entre el hecho de que el venado pierde la cornamenta hacia el mes de marzo, y el de que es la época en que se comienza a labrar los campos y a preparar las siembras, nos hace pensar que esta escena pudiera ser una representación de fenómenos de la fecundidad-fertilidad de la tierra y de la renovación anual de las plantas (sic). El venado, que aparece en el instante de perder los cuernos, está representado conforme a la ley de la magia simpática; es decir, de la misma manera que el animal pierde sus cuernos y más tarde los recobra, la tierra renueva cada año las plantas que son el sustento del hombre (MONTOLÍU, M. 1976, p. 151-152).⁷⁰

A descrição de Montolíu permite demonstrar que a origem do simbolismo de renovação, que carrega o veado nas culturas centro-americanas atuais, não vem particularmente da tradição mitológica europeia ocidental. Pode-se afirmar que se trata de um símbolo do imaginário coletivo. A autora apresenta um desenho da vasilha de *Calcehtek* no que é possível observar o ritual autóctone agrário e ato preciso no que o veado perde seus chifres:

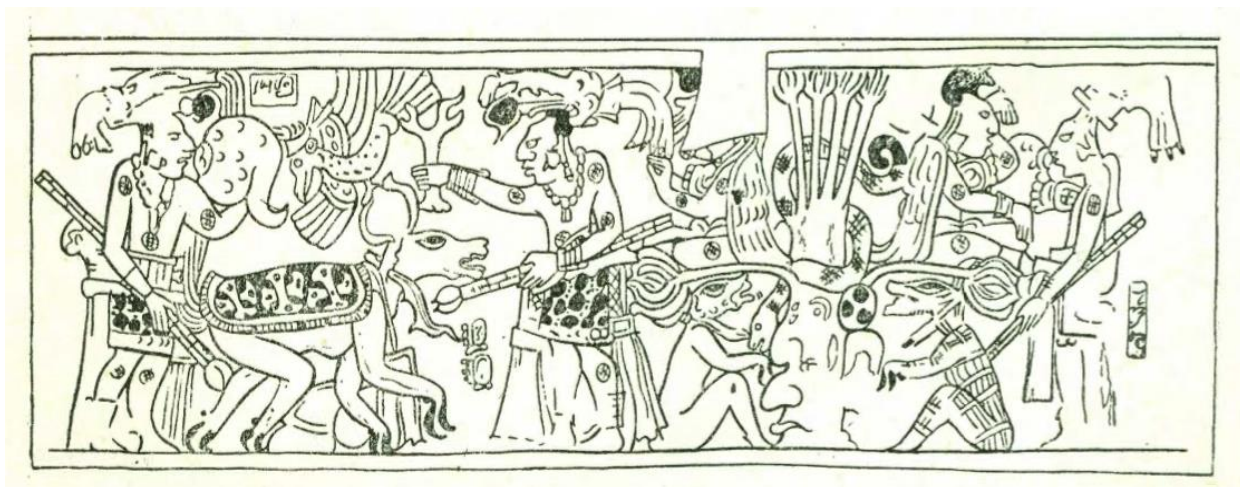


FIGURA 8. Desenho do gravado original da vasilha de *Calcehtek*. Fonte: MONTOLÍU (1976, p. 152).

⁷⁰ A relação que existe entre o fato de que o veado perde seus chifres no mês de março, e que é nessa mesma data que se começa a lavrar os campos e a preparar as terras, nos faz pensar que essa cena poderia ser uma representação dos fenômenos da fecundidade-fertilidade da terra e da renovação anual das plantas. O veado, que aparece no instante de perder os chifres, está representado conforme a lei da magia simpática, quer dizer, da mesma maneira que o animal perde seus chifres e mais tarde os ganha de novo, a terra renova cada ano as plantas que são o sustento do homem. (Tradução nossa).

A imagem, segundo Montolíu, também contém outros símbolos relacionados com o ciclo agrário. Ao lado direito há uma árvore de *ceiba*⁷¹, sob a qual estão sentados outros veados. A autora diz que provavelmente eles simulam os veados que eram sacrificados para ter boas colheitas, e afirma que a serpente que se enrosca na árvore de *ceiba* é a representação dos deuses da terra.

Na tradição ocidental, Durand (1989) explica que o símbolo do cervo pode ser encontrado no mito da deusa lunar Artemisa, que se transforma em veado, animal que faz parte dos símbolos botânicos da mitologia grega:

[...] Artemisa torna-se urso ou veado, Hécate cão tricéfalo, Ísis a vaca Hator [...] Reciprocamente, todos os animais e todas as plantas são susceptíveis de simbolizar o drama ou simplesmente o devir agro-lunar. O esquema cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, porque os integra num conjunto mítico onde desempenham um papel positivo, dado que, numa tal perspectiva, mesma que seja animal, é necessária ao aparecimento da plena positividade (DURAND, 1989, p. 214).

Durand também comenta que Artemisa faz parte das deusas colocadas sob o grande símbolo agrário que é a lua, “a grande epifania dramática do tempo”. Artemisa, como deusa lunar, está relacionada com a caça, com os animais selvagens, e com a terra fértil. Da mesma maneira, o autor francês lembra a premissa de que “os cânones mitológicos de todas as civilizações repousam na possibilidade de repetir o tempo” (DURAND, 1989, p. 194). Seja o veado dos autóctones centro-americanos ou o veado da deusa grega, o caráter cíclico do tempo que esse animal representa é o mesmo. Nesse sentido, quando Payeras afirma “somos a dança do veado”, refere-se à ideia de que as sociedades contemporâneas repetem uma e outra vez seus ciclos de erros. O autor deixa implícito que se trata de sociedades que, por tradição, conformismo ou automatismo, renovam os tempos de conflitos, assim como se fossem as danças do veado.

Por outro lado, o verso também pode ser considerado como uma representação da hibridez das culturas latino-americanas. Note-se que no mesmo verso está presente “(a dança)

⁷¹ A árvore da *ceiba* é considerada a árvore sagrada na cultura maia.

do uísque”, ou seja, contrasta uma tradição autóctone com essa outra parte *estrangeira* ou global da bebida irlandesa.

Payeras continua o poema com os versos: “(somos) menos que um morfema”, e acrescenta “(somos) um fonema ponto”:

*menos que un morfema
un fonema punto
una araña
un minuto*

O morfema é a unidade mínima isolável numa análise morfológica, e gramaticalmente é a unidade mínima que contém significado. O fonema, por sua parte, é uma unidade fonológica que não pode ser decomposta em outras unidades menores. Com esses versos, Payeras minimiza a essência do ser do sujeito dessa pátria terrível, e também permite inferir a perda do direito da liberdade de expressão. A sociedade é fonema no sentido que só pode proferir sons. Um som também pode comunicar sentimentos, mas esses sempre estão ligados aos desejos primários como a dor, a alegria ou a fome, um só fonema não consegue expressar uma ideia complexa. O esfacelamento da linguagem estruturada é uma das consequências de uma população que não fala por medo, por ignorância ou por alienação.

O décimo verso “(somos) uma aranha” é uma metáfora que contém um símbolo nictomorfo. Durand diz que a aranha é “um animal negativamente sobredeterminado” porque se esconde no “escuro, feroz, ágil, enleando as presas num fio mortal”. A aranha é um “pequeno animal ameaçador, que condensa todas as forças maléficas” (1989, p. 75). A aranha está colocada sob os símbolos nictomorfos do regime diurno devido a sua dedicação à fiação e à tecelagem. Segundo Durand, a aranha “representa o símbolo da mãe de mau feitio que conseguiu aprisionar a criança nas malhas de sua rede” (1989, p. 76). Da mesma forma, a fragilidade da teia da aranha “evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras” (CHEVALIER, 1982, p. 71). Ao usar o símbolo da aranha, Payeras está expressando que a paz que caracteriza sua pátria guatemalteca é só uma ilusão e que a pátria é uma mãe terrível. Deve-se lembrar de que o fio é a potência nefasta da aranha, da mulher fatal e feiticeira. O último verso do fragmento que diz *um minuto* pode se interpretar como a angústia diante da temporalidade. A pátria é esse minuto que passa e nunca volta.

O autor guatemalteco continua o poema com versos nos quais se destaca o uso de intencionalidades gráficas. É uma regra ortográfica usar maiúsculas para escrever os nomes próprios de países e continentes. Porém, Payeras registra “espanha” e “américa” como se se tratassem de nomes comuns:

*la españa equivocada
el dolor en la cancha
el toilet del mundo
la uretra de américa*

O primeiro verso do fragmento, “a espanha equivocada”, é mostra da ascendência espanhola na região centro-americana. Bernal Díaz del Castillo, cronista espanhol, afirma em seu livro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que ele foi um dos primeiros descobridores da Nova Espanha e suas províncias, referindo-se às terras do império de Tenochtitlán, no México, e às do istmo da América Central:

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, vecino y regidor de la muy leal ciudad de Santiago de Guatemala, uno de los primeros descubridores de la Nueva España y sus provincias [...] Por lo que a mí toca y a todos los verdaderos conquistadores, mis compañeros, que hemos servido a Su Majestad así en descubrir y conquistar y pacificar y poblar todas las provincias de la Nueva España, que es una de las buenas partes descubiertas del Nuevo Mundo, lo cual descubrimos a nuestra costa sin ser sabidor de ello Su Majestad [...] (CASTILLO, B. D., 2002, p. 1).⁷²

A intenção da minúscula *e* em “(somos) a espanha equivocada” poderia ser interpretada como uma referência às pátrias que durante a Colônia foram também conhecidas sob o nome de Nova Espanha, como descreve Bernal Díaz del Castillo, e que, no percurso de cinco séculos, nunca deixaram de se identificar com aquele território da Europa. É uma espanha equivocada porque nunca será a Espanha, mas sim uma “espanha” que realça seus

⁷² BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, vizinho e regente da muito leal cidade de Santiago da Guatemala, um dos primeiros descobridores da Nova Espanha e de suas províncias [...] Pelo que a mim cabe e a todos os verdadeiros conquistadores, meus colegas, que serviram Sua Majestade descobrir e conquistar e pacificar e povoar todas as províncias da Nova Espanha, que é uma das boas partes descobertas do Novo Mundo, o que descobrimos por nós mesmos sem ser sabedor disso Sua Majestade [...]. (Tradução nossa).

atributos europeus sobre suas ascendências de origem autóctone ou africana. Infere-se que Payeras critica essa alienação porque ela endoidece a concepção que se tem sobre a própria pátria, pois se excluem as diversidades culturais e étnicas que caracterizam as sociedades latino-americanas. Usando as palavras de Antonio Cornejo Polar, pode-se dizer que a Espanha equivocada é aquela sociedade “internamente heterogênea [...] ainda marcada por um processo de conquista e uma dominação colonial e neocolonial” (POLAR, A. C., 2000, p. 21).

Payeras continua sua crítica com os versos “(somos) o toilet do mundo” e “(somos) a uretra da América”. Ambos os versos estão relacionados. O poeta usa a palavra inglesa *toilet*, que vem do francês *toilette* e significa banheiro. Sabe-se que a língua inglesa é “o idioma internacional”, isso implica que internacionalmente a pátria descrita no poema é o lugar onde vão parar os resíduos daqueles outros países que têm maior poder aquisitivo. É uma metáfora da periferia. A ideia de periferia é reforçada com o verso posterior, que afirma “somos a uretra da América”, quer dizer que somos a periferia da periferia.

Finalmente, o poema termina com os versos seguintes:

somos los escombros
somos la herencia
*somos la pós-guerra*⁷³

Esses últimos versos interrompem o percurso da zeugma usada ao longo do poema. A diferença dos versos anteriores, a anáfora repete o verbo *somos*, o que permite dar um golpe poético às últimas ideias. A primeira delas é “somos os escombros”. Literalmente os escombros são os resíduos que ficam de uma estrutura, que pode ser um prédio, ou uma casa arruinada e derrubada, ou seja, essa casa representada tacitamente com a palavra *escombros* é a pátria mesma, a mãe terrível. Bachelard em *A poética do espaço* reflete sobre o quê se pode considerar uma casa e diz que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (2008, p. 24). Bachelard também cita que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (2008, p. 26).

A pátria vista como uma casa em ruínas permite compreender por que Payeras fala sobre escombros. Para compreender melhor é necessário apontar determinados dados históricos dos países da América Central, entre eles o fato de que algumas das regiões centro-

⁷³ Somos os escombros/ somos a herança/ somos a pós-guerra. (Tradução nossa).

americanas experimentaram guerras civis no século passado. O ambiente hostil, entre os governos extremistas militares e a população, sobretudo camponesa, desencadeou uma série de levantamentos populares durante as últimas décadas do século XX. Os conflitos entre as guerrilhas e os governos abrangeram principalmente os países da Nicarágua, Guatemala e El Salvador. O livro *Historia del istmo centroamericano* explica:

El triunfo militar de los sandinistas y la emergencia de un régimen revolucionario en Nicaragua tuvo un profundo significado para los núcleos guerrilleros que en El Salvador y Guatemala aspiraban a asumir el poder estatal por la vía insurreccional. Estos grupos guerrilleros operaban en países en los cuales las clases dominantes locales se habían mostrado tradicionalmente reticentes a todo género de apertura política y reforma social. Esto ayuda a entender por qué los núcleos guerrilleros no fueron realmente importantes en Honduras e inexistentes en Costa Rica (CECC, 2000, p. 476).⁷⁴

A citação expõe as razões pelas quais Honduras e Costa Rica estiveram fora dos conflitos armados, e também explica a origem das revoluções populares que se transformaram em guerras civis na Guatemala, na Nicarágua e em El Salvador. Em poucas palavras, a casa-pátria do poema não é aquele “corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36), mas sim um espaço que enche o homem de aflições.

“Somos a herança”, continua o poema. Com esse verso entende-se que a pátria descrita no percurso do poema é a consequência de sua história. Hugo Achugar, em *La biblioteca en ruinas*, afirma: “Somos seres históricos y la lectura fuera de la historia me parece una aspiración que pretende ocultar y disfrazar de ciencia lo inocultable”⁷⁵ (ACHUGAR, 1994, p. 17). Quando Payeras fala sobre herança se refere à pátria atual como produto de toda uma linha histórica que tem estado marcada por encontros cruéis, guerras e conflitos sociais, políticos e culturais ainda não resolvidos. O último verso, “somos a pós-guerra”, certifica a

⁷⁴ O triunfo militar dos sandinistas e o surgimento de um regime revolucionário na Nicarágua teve um profundo significado para os núcleos guerrilheiros que em El Salvador e na Guatemala aspiravam assumir o poder estatal pela via insurreccional. Esses grupos guerrilheiros operavam em países nos quais as classes dominantes locais tinham se mostrado tradicionalmente reticentes a todo gênero de abertura política e reforma social. Isso permite entender por que os núcleos guerrilheiros não foram realmente importantes em Honduras e inexistentes em Costa Rica. (Tradução nossa).

⁷⁵ Somos seres históricos e a leitura fora da história me parece uma aspiração que pretende ocultar e disfarçar de ciência o inocultável. (tradução nossa).

denúncia dos fatos conflitivos que vivenciaram as pátrias centro-americanas nos séculos passados. Nesse sentido, a história é reafirmada como um eixo fundamental para entender a mensagem proposta por Payeras.

Para finalizar é conveniente dizer que o poema de Payeras é uma grande metáfora da pátria terrível. No poema, o autor faz uma crítica a uma sociedade alienada (a espanha equivocada), uma pátria cujo povo precisa revalorizar sua própria memória histórica para entender que seu cerne é o sincretismo cultural. Porém, Payeras não é o único poeta centro-americano que escreve sobre o solapamento da história. Jorge Galán, salvadorenho, também aborda essa temática em seu poema intitulado *El gran frío*.

II

A pátria noturna: a renovação

El gran frío, de Jorge Galán, é um dos poemas contemplados na coletânea *Puertas abiertas*. Sobre o autor, Sergio Ramírez afirma:

Poeta y narrador. Premio Adonáis (2006) por Breve historia del alba; Premio del Tren Antonio Machado (2010) con Los trenes en la niebla; en 2010, accésit del Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma por El estanque colmado; en el año 2000 fue reconocido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como Gran Mestre de Poesía Nacional de El Salvador, después de obtener tres premios nacionales de poesía en 1996, 1998 y 1999, y Premio Villa de Cox 2010. También es autor de El día interminable (2004), Tarde de martes (2004) y La habitación (2007). (RAMÍREZ, S., 2011, p. 148).⁷⁶

A estrutura geral do poema de Jorge Galán se caracteriza por versos livres. Essa técnica estilística permite que o ritmo dos versos esteja marcado por acentuações em palavras estratégicas, as que acrescentam as sensações do inverno, do frio e da noite que vibram nos versos. No primeiro verso do poema, por exemplo, sobressaem as palavras: *costa, verão, vindo, grão frio*. Dessas palavras, destacam-se dois substantivos, em que é possível observar contrastes de sentidos, de opostos que se unem num só ritmo musical: verão-frio. É importante destacar o contraste sonoro que o verso apresenta, já que, como explica Staiger: “A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavra” (1977, p. 8). Contudo, se verá que a musicalidade lírica dos versos vai ter a mesma versatilidade que o conteúdo do poema. Os primeiros versos asseveram:

*Justo a la orilla del verano ha venido el gran frío.
Sobre las hojas hay escarcha.*

⁷⁶ Poeta e narrador. Prêmio Adonáis (2006) por *Breve historia del alba* (*Breve história da alvorada*); Prêmio del Tren Antonio Machado (2010) com *Los trenes en la niebla* (*Os trens na névoa*); em 2010, accésit do Prêmio de Poesia Jaime Gil de Biedma por *El estanque colmado* (*O tanque cheio*); no ano 2000 foi reconhecido pelo Conselho Nacional para a Cultura e as Artes como Grande Mestre de Poesia Nacional de El Salvador, depois de obter três prêmios nacionais de poesia em 1996, 1998 e 1999, e Prêmio Villa de Cox 2010. Também é autor de *El día interminable* (*O dia interminável*) (2004), *Tarde de martes* (*Tarde de terça-feira*) (2004) e *La habitación* (*O quarto*) (2007). (Tradução nossa).

*Se dice que la helada ha provocado algunos muertos: (RAMÍREZ, 2011, p. 150)*⁷⁷

O primeiro verso mostra o fim da estação do verão. Uma interpretação bastante geral desse primeiro verso seria que o verão representa a etapa ambivalente da pátria entre o seu auge e a sua decadência. A chegada súbita do frio sugere a presença do outono, a fase que precede o inverno, e na qual a natureza parece começar a fenecer: *sobre as folhas há escarcha*. O poema continua revelando que o gelo tem provocado mortes, porém, ao usar o simbolismo do ciclo das estações, a voz lírica permite inferir possibilidades de regeneração. Sobre o simbolismo das estações, Durand (1989) diz que

[...] a subdivisão quaternária do ano em estações astronômicas e agrícolas toma, na representação, um aspecto realista: nada é mais fácil de personificar que as estações, quer seja musical, literária ou iconográfica, está sempre cheia de uma significação dramática, há sempre uma estação do despojamento e da morte que vem carregar o ciclo com um *adagio* de cores sombrias (p. 204).

O poema de Galán trata precisamente da estação mais sombria, o inverno, que em palavras de Durand (1989) é a “estação do despojamento e da morte”. Porém, note-se que no poema, o inverno não é uma estação totalmente fatídica. A voz lírica enfatiza o dramatismo por meio de imagens noturnas, mas elas não são completamente sinistras, elas representam, sobretudo, símbolos de repetição e de intimidade. A morte exposta não é violenta, trata-se de uma morte que potencia a intimidade com a mãe, que é própria pátria. Tanto a noite como o frio e o inverno provocam uma morte “que teria a doçura de um seio, uma comunhão numa vida mais tranquila, numa vida pré-natal”, como diz Bachelard em *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1990, p. 43-44). Isso faz concluir que o poema de Galán faz parte do regime noturno do imaginário.

O inverno, a noite e a morte são as imagens introdutórias da busca do passado, da história, que é o *leitmotiv* do poema, como se observa nos versos seguintes:

*Al igual que el camino que se perdió al anochecer,
fueron encontrados al alba.*

⁷⁷ Justo à beira do verão veio o grande frio. \ Sobre as folhas há geada. \ Diz-se que a geada provou alguns mortos. (Tradução nossa).

*se hallaban uno sobre otro*⁷⁸

No verso inicial do fragmento, o caminho adquire qualidades humanas, ele se perde ao anoitecer. A personificação do caminho e sua comparação com os homens, que também se perderam durante a noite, representa as mudanças. A imagem do caminho lembra a peregrinação. O caminho é uma passagem de transição (de ligação entre o homem e o espírito, entre a vida e a morte, entre o celestial e o terrenal), diga-se, também, passagem de evolução. No poema, o caminho é uma via que conduz à morte nas entranhas da noite.

É preciso assinalar que nesses versos há uma musicalidade do estranhamento. O ritmo arrítmico dos dois primeiros versos junta ideias de oposição: *anoitecer* e *alvorada*, ou seja, escuridão e luz. O poeta produz uma impressão sinestésica por meio de duas palavras opostas colocadas justo ao final dos versos. Como dois martelos assonantes, essas palavras refletem a sensação da doçura que distingue a transição da noite ao dia. Essa descrição formal do poema permite revelar que sua unidade musical não é simétrica, o que é uma das características que distinguem a poesia contemporânea. Sobre a assimetria literária, Iuri Tiniánov (2010), em *El problema de la lengua poética*, explica:

La unidad de la obra no es un todo cerrado simétrico, sino una integridad dinámica que se desarrolla; no hay entre sus elementos un signo estático de igualdad y adición, sino, siempre, un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser comprendida como dinámica (TINIÁNOV, 2010, p. 30).⁷⁹

A citação de Tiniánov (2010) coloca a estruturação literária da contemporaneidade numa base dinâmica. Ele explica que as velhas estruturas poéticas, que seguiam padrões e regras para formar versos, foram modificadas, ou liberadas, pelos poetas contemporâneos. Porém, não se deve pensar que os poemas formados por versos livres não possuem uma unidade ou um sentido ordenado. O autor acrescenta que a aparente assimetria rítmica do

⁷⁸ Igual ao caminho que se perdeu ao anoitecer, foram encontrados ao amanhecer. Achavam-se um sobre outro. (Tradução nossa).

⁷⁹ A unidade da obra não é um todo fechado simétrico, senão uma integridade dinâmica que se desenvolve; não há entre seus elementos um signo estático de igualdade e adição, senão, sempre, um signo dinâmico de correlação e integração. A forma da obra literária deve ser compreendida como dinâmica. (Tradução nossa).

verso livre se caracteriza por signos dinâmicos de correlação e integração. Nesse sentido, pode-se afirmar que o lirismo livre do poema de Galán abrange um tom musical assimétrico, que – intencionalmente ou não – se volta para o prelúdio de um conteúdo igual, complexo e dinâmico em sua estrutura. Em outras palavras, a estrutura de ruptura do poema é só a primeira pauta que lhe comunica ao leitor que está frente a um texto cujo conteúdo terá uma conexão lógica com o ritmo dos versos, que apresenta acentuações em palavras estratégicas.

O segundo e terceiro versos do trecho descrevem que os mortos *foram encontrados ao amanhecer uns sobre outros*. A ação de sobrepor os corpos é a representação da ascendência, seja biológica, cultural ou social, dos homens. A ideia de ascendência e do aparente esquecimento da memória histórica é reforçada pelos versos posteriores que dizem:

*de la misma forma que, bajo el suelo más nuevo,
puede hallarse una civilización sobre otra civilización,
un vestigio antiguo sobre otro más antiguo,
como si el pasado y la nada sólo pudiesen descansar
sobre el pasado y la nada.*⁸⁰

O *solo mais novo* ao que faz referencia o verso sete é uma alegoria ao mundo atual. O homem da contemporaneidade cria espaços tão “novos” que não precisa mais reconhecer seu passado, embora esse passado esteja com ele sem que – aparentemente – ele o perceba. Em outras palavras, o presente se faz por um passado que ele não conhece, mas que faz parte de seu cerne como sujeito de um grupo social. O poeta adverte que nesse solo pode se achar uma *civilização sobre outra civilização, um vestígio antigo sobre outro mais antigo*.

Além da história da humanidade subentendida no verso, ele também lembra um ritmo cíclico, quer dizer, de maneira implícita contém o simbolismo de ciclo. O poema expõe que o percurso histórico não é linear, mas sim espiral, pois dá voltas indefinidamente sobre seu próprio eixo (*uma civilização sobre outra civilização*). Sobre o simbolismo da espiral Durand (1989) afirma:

⁸⁰ [...] da mesma forma que, sob o solo mais novo, pode-se achar uma civilização sobre outra civilização, um vestígio antigo sobre outro mais antigo, como se o passado e o nada só pudessem descansar sobre o passado e a nada. (Tradução nossa).

A espiral, e especialmente a espiral logarítmica, possui essa notável propriedade de crescer de uma maneira terminal sem modificar a forma da figura total e ser assim permanência na sua forma «apesar do crescimento assimétrico» [...] É por todas estas razões semânticas e o seu prolongamento semiológico e matemático que a forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um glifo universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da mudança. (DURAND, 1989, p. 215).

Durand (1989) fala sobre a permanência do ser, ideia que tem uma importância essencial para entender o verso. As civilizações mudam, mas não perdem suas essências. Quando Galán diz que no solo novo encontram-se vestígios antigos, ele está reafirmando a permanência da memória antiga. Essas memórias manifestam-se nas expressões culturais cujas origens não podem ser explicadas pelas sociedades contemporâneas. Essas raízes da cultura mestiça atual ficaram num passado tão distante que sua existência é como uma metáfora morta, que – por ser utilizada sem consciência – atua de forma oculta. Isso acontece, sobretudo, com os remanescentes culturais autóctones e europeus nas tradições folclóricas sincréticas dos povos centro-americanos da atualidade.

O poema continua com os versos que dizem: *como se o passado e o nada só pudessem descansar/ sobre o passado e o nada*. O passado e o nada são colocados juntos para reforçar a ideia da inconsciência das ascendências culturais do homem contemporâneo. A sensação de vazio que dá a palavra *nada* revela o estado de ausência da consciência histórica. Também o *nada* representa que o passado da pátria (como seus antepassados) não possui o valor esperado.

A tristeza, que deveria acompanhar as mortes descritas, não existe. Isso é mostrado no primeiro verso do trecho seguinte:

*Y pese a tanta mortandad, no hubo una sola lágrima.
¿Quién podría llorar por quienes mucho antes
ya eran rostros sin gestos,
cuerpos abandonados por sus almas, sombras diseminadas
a través de una acera y otra acera, pestilencias
desde donde emanaba esa otra niebla más profunda que todas?
Intentaron salvarse pero se dice que no supieron cómo.⁸¹*

⁸¹ Apesar de tanta mortandade, não houve uma só lágrima. \ Quem poderia chorar por quem muito antes\ já eram rostos sem gestos,\ corpos abandonados por suas almas, sombras disseminadas\ através de uma calçada e outra

A morte é apresentada como um acontecimento da cotidianidade, por isso não houve uma lágrima só. Deve-se destacar que o poeta usa a palavra mortandade que é a abundância de mortes (causada por cataclismos, guerras, etc.). Porém, o poema afirma que a mortandade não foi originada por um evento catastrófico, ela aconteceu numa noite fria e serena. O pavor seria outra das reações ante a mortandade descrita, mas a voz lírica se pergunta: *Quem poderia chorar por quem muito antes já eram rostos sem gestos, corpos abandonados por suas almas, sombras disseminadas através de uma calçada e outra calçada, pestilências desde onde emanava essa outra névoa mais profunda que todas?*

Poder-se-ia dizer que o fragmento é uma alegoria que a voz lírica usa para comparar o povo com a indigência, como se observa no fragmento que segue:

*Las hojas del periódico no son un edredón y ningún puente
ha servido jamás como un hogar.
Confíaron su vida a la fogata insignificante, pero nadie
debería confiar su vida al fuego.
Y pese a todo esto, una mano invisible
ha guiado a las palomas a un resguardo.*⁸²

É de notar que nesse fragmento a representação da pobreza se dá por meio de imagens explícitas. Analisado o primeiro e segundo versos, podemos constatar que os mortos usaram as folhas de um jornal como edredom e que nenhuma ponte serviu como lar. A indigência é a falta de alimento, de vestimenta, de lar. Mas o que está oculto sob essa indigência “material” do poema é na verdade uma crítica a uma indigência histórica, pobreza do conhecimento ancestral, considerado ingênuo e primitivo. Como bem o poeta advertiu anteriormente: quem poderia chorar por sujeitos tão insignificantes?

Os versos seguintes afirmam que os mortos *confiaram suas vidas à fogueira insignificante* e que *ninguém deveria confiar sua vida ao fogo*. O simbolismo do fogo desses

calçada, pestilências\ desde onde emanava essa outra neblina mais profunda que todas?\ Tentaram se salvar mas diz-se que não souberam como. (Tradução nossa).

⁸² As folhas do jornal não são um edredom e nenhuma ponte\ serviu jamais como um lar.\ Confiaram sua vida à fogueira insignificante, mas ninguém\ deveria confiar sua vida ao fogo.\ E apesar de tudo isso, uma mão invisível\ guiou as pombas a um refúgio. (Tradução nossa).

versos está relacionado com seu valor de iluminação intelectual. Sobre o fogo, Durand explica:

O fogo é chama purificadora, mas também centro genital do lar patriarcal. [...] Não é, de resto, o fogo do mito de Prometeu, um simples sucedâneo simbólico da luz-espírito? Um mitólogo pode escrever que o fogo «é muito apto para representar o intelecto... porque permite à simbolização figurar por um lado a espiritualização (pela luz) e por outro lado a sublimação (pelo calor)» [...] Algumas considerações antropológicas vêm confirmar o simbolismo intelectual do fogo. O emprego do fogo marca, com efeito, «a etapa mais importante da intelectualização» do cosmos e «afasta cada vez mais o homem da condição animal» (DURAND, 1989, p. 121).

Quando se afirma que ninguém deveria confiar sua vida ao fogo se está fazendo uma crítica aos homens intelectuais que esqueceram suas origens. Esse esquecimento foi uma das causas de suas mortes. Para completar esse comentário é pertinente citar Jung, que assevera:

Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva «identidad inconsciente» con los fenómenos naturales. Estos han ido perdiendo paulatinamente sus repercusiones simbólicas. El trueno ya no es la voz de un dios encolerizado, ni el rayo su proyectil vengador. Ningún río contiene espíritus, ni el árbol es el principio vital del hombre, ninguna serpiente es la encarnación de la sabiduría, ni es la gruta de la montaña la guarida de un gran demonio[...] Su contacto con la naturaleza ha desaparecido y, con él, se fue la profunda fuerza emotiva que proporcionaba esas relaciones simbólicas (JUNG, 1984, p. 92).⁸³

A contribuição de Jung amplia a opinião de que a cosmologia ancestral pode parecer primitiva, porém o ethos dos antepassados estavam mais ligados ao sagrado. Tratava-se de um mundo simbólico que estava mais perto da mãe terra. Na continuação, o poema destaca que os

⁸³ Ao crescer o conhecimento científico, nosso mundo tem se desumanizando. O homem se sente isolado no cosmos, porque já não se sente imerso na natureza e tem perdido sua emotiva «identidade inconsciente» com os fenômenos naturais. Eles estão perdendo paulatinamente seus efeitos simbólicos. O trovão já não é a voz de um deus encolerizado, nem o raio seu projétil vingador. Nenhum rio contém espíritos, nem a árvore é o princípio vital do homem, nenhuma serpente é a encarnação da sabedoria, nem é a gruta da montanha a guarida de um grande demônio [...] Seu contato com a natureza tem desaparecido e, com ele, a profunda força emotiva que proporcionava essas relações simbólicas. (Tradução nossa).

únicos seres protegidos da catástrofe provocada pelo frio são as pombas: *uma mão invisível guiou as pombas a um refúgio*.

A pomba é símbolo ascensional, que representa pureza e simplicidade. Sobre o simbolismo da pomba, Durand fala: “Quanto à pomba, pássaro de Vénus, se aparece muitas vezes implicada num contexto sexual, e mesmo ctônico, não deixa por isso de ser o pássaro do Espírito Santo, «a palavra da mãe celeste, a Sofia»” (DURAND, 1989, p. 93). Em poucas palavras, as pombas socorridas representam a sabedoria feminina, a sabedoria da fé. No poema, a pureza das pombas permite que elas terminem sendo os anjos vitoriosos da fatalidade.

O poema reafirma a necessidade de revalorizar as origens dos homens (o estado mais puro) com os versos seguintes:

*El hombre hace mucho ha olvidado sus instintos
como el lobo que nació y creció en la ciudad y se olvida del bosque
aun cuando la rama y la hierba y el fruto del castaño
fueron su propia sangre en el principio.*⁸⁴

A ideia da reivindicação do ethos autóctone é reforçada nos versos do fragmento: *o homem tem esquecido seus instintos faz muito tempo*. As frases que seguem estão formadas por uma metáfora em que se compara o homem com a natureza do lobo domesticado, quer dizer, com o cachorro (o lobo que nasceu e cresceu na cidade e esqueceu totalmente a floresta). Em poucas palavras, o poema é um julgamento feito às sociedades contemporâneas centro-americanas que têm esquecido suas ascendências históricas e culturais. O tom pessimista do poema é fortalecido com o verso que critica particularmente a perda da memória histórica: *Temos esquecido tudo o que fomos, o passado se afasta*. Os últimos versos são usados para reprovar esse passado esquecido que se desvanece:

*Nos hemos olvidado de todo lo que fuimos, el pasado se aleja.
Su horizonte camina tras nosotros*

⁸⁴ O homem há muito esqueceu seus instintos\ como o lobo que nasceu e cresceu na cidade e se esquece da floresta\ ainda quando o galho e a grama e o fruto da castanheira\ foram seu próprio sangue no princípio. (Tradução nossa).

*como el ruido cansado de una sombra:
Pisadas que no escucho, canto que no comprendo como canto,
hoja seca que no distingo del resto de hojas secas.* (RAMÍREZ, S., 2011, p. 150-151)⁸⁵

Nesses últimos versos, a voz lírica que nas estrofes anteriores se caracteriza por uma voz que narra como um testemunho se transforma em uma voz ativa inserida nas ações descritas. Em termos gerais, o fragmento comunica que o presente é uma construção constante da história, por isso afirma que o horizonte do passado caminha sempre atrás. O caminhar implica o avanço do tempo, e as pegadas são as marcas dos fatos mais destacados da história. O verso que diz *canção que não compreendo como canção* refere-se às manifestações artísticas e culturais dos autóctones (sejam poéticas, teatrais, folclóricas, etc.) cujas origens têm sido não somente esquecidas, mas também têm perdido seu valor (em alguns casos chegando mesmo a não ser consideradas como arte).

O poema finaliza com o verso: *folha seca que não distingo das outras folhas secas*. A imagem da folha pode ser interpretada como esse fato da história que – já no passado – é esquecido, como as outras folhas-sucessos que perderam sua relevância no presente. O conjunto de folhas é uma metáfora da memória histórica, em especial da época primitiva, que é comparada erroneamente com substantivos como puerilidade e ingenuidade selvagem. É importante destacar que o poema tem uma estrutura cíclica, pois as primeiras imagens apresentadas foram as do caminho e das folhas congeladas pelo frio. Essa estrutura cíclica reafirma o conteúdo geral do poema, que se baseia na presença do ciclo vegetal. Infere-se que a folha murcha, que representa a morte, experimentará uma transformação que está oculta à simples vista. Durand afirma que o todo ciclo vegetal está relacionado com o arquétipo do drama agro-lunar:

O drama agro-lunar serve de suporte arquetipal a uma dialética que já não é de separação, que também não é inversão dos valores, mas que, por ordenação numa narrativa ou numa perspectiva imaginária, faz servir situações nefastas e valores negativos para o progresso dos valores positivos (DURAND, 1989, p. 205).

⁸⁵ Temos nos esquecido de tudo o que fomos. O passado se afasta.\ Seu horizonte caminha atrás de nós\ como o barulho cansado de uma sombra:\ pisadas que não escuto, canção que não compreendo como canção, folha seca que não distingo do resto das folhas secas. (Tradução nossa).

É possível concluir, com base na citação de Durand, que o poema de Galán é uma alegoria de uma pátria que, através da morte, consegue se regenerar. Seus filhos mortos colocados uns sobre outros, como acontece com as memórias e com as civilizações, voltam à mãe terra. O poema parece mostrar que essa morte é precisa, sobretudo porque a vida contemporânea caracterizada pelo fogo (luz intelectual) provoca o apagamento de memórias ancestrais que serviriam para entender o verdadeiro ser complexo e sincrético do homem centro-americano atual. A morte é um acontecimento necessário para “o progresso dos valores positivos”.

Considerações finais

Esta pesquisa permitiu verificar que a poesia da América Central é tão diversa como a sua cultura. Porém, essa diversidade está caracterizada por bases históricas comuns que fazem dos poetas do istmo um grupo coeso. Este trabalho destacou as qualidades históricas mais notáveis que compartilham vários autores do istmo centro-americano. Ao longo do trabalho, enfatizaram-se alguns poetas recolhidos na coletânea de Sergio Ramírez, *Puertas abiertas: antología de poesía centroamericana*, livro que serviu como um dos eixos para o desenvolvimento do estudo mitocrítico sobre a poesia centro-americana contemporânea. O percurso histórico sociocultural também deixou revelar a forma como é percebida a concepção da pátria na atualidade, por meio de dois poemas dos autores Javier Payeras e Jorge Galán.

O passado similar, ao que nos referimos, está presente nas raízes autóctones e no encontro cultural que os indígenas experimentaram com a chegada dos espanhóis a suas terras. Esses fatos históricos, que parecem já tão longe da contemporaneidade, ainda marcam as literaturas produzidas na atualidade. O breve exame histórico, desenvolvido no primeiro capítulo, reflete sobre o significado atual do “imaginário centro-americano”; quer dizer, serve como premissa para responder até que ponto e sob quais formas culturais o passado permanece até o presente.

No caso das sociedades americanas autóctones, observou-se mais de uma vez que elas se acharam em grande desvantagem com respeito aos conquistadores espanhóis. O encontro dos autóctones com a cultura da Espanha implicou uma reorganização radical do imaginário indígena, que encontrou sua sobrevivência no sincretismo religioso e cultural. A poesia contemporânea centro-americana se caracteriza por uma hibridez que surgiu precisamente para velar uma cultura considerada como pagã. Em termos gerais, o percurso histórico do primeiro capítulo serviu para comprovar que as mudanças culturais introduzidas pelos espanhóis, e posteriormente também pelos afrodescendentes, devem ser estudadas em função das características que elas trouxeram para a formação de sociedades centro-americanas atuais.

Pode-se concluir que a poesia contemporânea é um arquivo no qual é possível encontrar símbolos próprios do imaginário centro-americano, assim como símbolos da tradição ocidental. O primeiro capítulo também permitiu ampliar o conceito dinâmico da

poesia da América Central como arquivo histórico-cultural que abrange, inicialmente, a poesia como um instrumento sagrado, cantada nas praças e nos templos dos autóctones. Depois a poesia como fonte de poder, quando ficou nas mãos da *cidade letrada* do Barroco e cuja temática se enfocou na religiosidade da época. Finalmente, com o Iluminismo, em que a poesia foi a ferramenta que serviu ao desenvolvimento das primeiras noções de nação.

Ao longo da pesquisa foi observado que os poetas centro-americanos possuem características similares graças a dados marcantes de seu percurso histórico. Quando se tenta localizar, sobre um mapa, os países com seus próprios imaginários nos deparamos com uma missão quase impossível. A presença de um mesmo mito ou símbolo em vários países é aqui natural, pois os aspectos culturais tendem a atravessar as fronteiras políticas que separam um território que antes havia sido um só. Do reduzido círculo social de uma nação, amparado no poder de um Estado, a cultura ultrapassa uma etapa mista e de transição em que as identidades reivindicam suas singularidades, mas nunca parecem perder essências culturais que conseguem irmanar aos países do istmo.

Acredita-se que seria um erro supor que a poesia contemporânea deva ser estudada com ferramentas formais e sincrônicas, ou supor que ela aborda assuntos desligados da realidade atual dos países da América Central. Mitos, símbolos e imagens têm sido os pontos de interesse medular no tratamento que temos feito da poesia contemporânea nesta pesquisa. Os sujeitos líricos permanecem num estado intermediário entre tradição e contemporaneidade. Suas poesias parecem empenhar-se em usar símbolos e imagens próprios das sociedades centro-americanas, e misturá-los a aspectos universais. A capacidade para entender o conteúdo da poesia contemporânea requer um conhecimento interdisciplinar, que abarque uma análise diacrônica, antropológica, histórica e retórica. Assim, adotou-se a metodologia, porque ela permite uma aproximação mais adequada para alcançar os objetivos propostos.

Destacamos que além dos símbolos, imagens e mitos próprios do istmo centro-americano, a poesia também possui conteúdos que se originam a partir de uma realidade humana anterior, que às vezes não vem só do período autóctone, mas também de uma realidade muito mais prévia, ou seja, dos conhecimentos inatos da humanidade em geral. Esses símbolos recebem o nome de arquétipos, termo sugerido por Jung, e explica por que alguns símbolos centro-americanos aparentam semelhanças com outros do inconsciente coletivo. Essa

essência inconsciente presente na poesia contemporânea da América Central lhe proporciona características de universalidade.

Por outro lado, esta pesquisa também enfoca o sincretismo cultural que atinge as criações do sujeito lírico da poesia contemporânea. O segundo capítulo abordou a mestiçagem em nível das imagens, símbolos e mitos que fazem parte da poesia centro-americana. Em termos gerais e na área das artes, a mistura de técnicas, tradições e cosmovisões se vê presente nas manifestações culturais das sociedades atuais. Na poesia contemporânea é possível encontrar, por um lado, elementos subversivos dentro da ordem “sagrada” definida pelas regras religiosas e artísticas da Europa, e por outro, elementos retóricos e de conteúdo que reivindicam a ascendência europeia.

A notável hibridação que mostram as tradições contemporâneas do istmo centro-americano aparece também nas poesias dos autores da coletânea feita por Sergio Ramírez. É sabido que o processo de mestiçagem possui uma natureza incontável; num primeiro momento, a mestiçagem se mobilizava como resistência e mediação da dominação colonial, porém, na atualidade, a mestiçagem é o cerne em que o poeta encontra um equilíbrio para entender e aceitar seu estado identitário complexo. A mestiçagem não deve ser entendida como uma ideologia nacionalista que busca a homogeneização cultural de um grupo social específico, senão como uma parte integrante das experiências humanas.

Uma das conclusões mais destacáveis deste trabalho é afirmar que a diversidade simbólica e mítica da poesia do istmo permite entender as conexões, intercâmbios e misturas das diferentes vozes poéticas presentes no contexto contemporâneo da América Central. O segundo capítulo tenta explicar as noções de diversidade, hibridismo e transculturação como experiências que estão sempre cruzando os limites de determinados registros de identidade. No espaço centro-americano a organização tradicional em que os grupos humanos são comparados, para verificar quais compartilham características e quais diferem, torna-se difícil.

A historicidade do istmo e a complexidade identitária levaram a repensar a ideia mística da pátria, desenvolvida com mais detalhe no último capítulo. Se o espaço centro-americano se distingue por misturas e solapamentos, era preciso entender como é percebida a mãe pátria na poesia contemporânea. A escolha de dois autores como mostra para essa análise parece ser muito reduzida, mas permitiu realizar uma análise mais aprofundada. Os poetas Javier Payeras e Jorge Galán, sujeitos entendidos desde o início como mestiços, apresentam-

nos duas visões diferentes sobre a pátria. Por um lado, a pátria é a mãe terrível, e pelo outro, ela é a mãe que regenera os males da terra.

Ambos os autores utilizam elementos de suas raízes histórico-culturais: seus poemas não parecem fazer referência a uma pátria específica, a um país, mas sim a uma Mãe Terra ou a uma Mãe Terrível. Elementos do imaginário coletivo e do imaginário europeu ou autóctone encontram-se fusionados nos versos dos dois poemas que condenam os problemas sociais das pátrias dos poetas analisados. Porém, deve-se lembrar de que o conteúdo dos poemas não se caracteriza por imagens de luta política, ou pelo reconhecimento e redefinição de uma identidade nacional. Concluímos que suas visões sobre a pátria apresentam os almejos por uma pátria perdida. Ao aceitarem-se como sujeitos mestiços, ambos os poetas utilizam essa ferramenta histórico-cultural para criar versos nos que é possível verificar símbolos e imagens sincréticas que caracterizam não somente o povo centro-americano, mas latino-americano.

Como foi explicado no terceiro capítulo, o livro *Puertas abiertas* está formado por poetas que utilizam técnicas retóricas diferentes e abordam temáticas diversas. Sergio Ramírez fez um trabalho compilatório a partir de aspectos geográficos e históricos. A escolha dos poetas que estão incluídos no livro também parece ter sido feita, principalmente, pelos gostos estilísticos do compilador e de seus assistentes. Porém, ao longo desta pesquisa se destacou a essência sincrética dos poetas centro-americanos contemporâneos de *Puertas abiertas*, pois acreditamos que essa hibridez, de aspectos históricos e culturais em comum, também são fatores que permitem irmanar os países do istmo. Os poetas da antologia formam um grupo coeso no sentido cultural. Como sujeitos líricos mestiços, apresentam versos nos quais é possível encontrar imagens que mostram um imaginário complexo compartilhado, que surgiu a partir da fusão de atributos culturais de dois grupos sociais dissimiles: espanhóis e indígenas mesoamericanos.

Este trabalho propôs uma primeira investigação dos fatores que foram modelando o imaginário centro-americano contemporâneo como tal. Tratou-se de dois percursos históricos (poético e imaginário) muito pouco pesquisados nos estudos literários do istmo centro-americano. Nesse sentido, esta investigação transforma-se numa primeira porta para a elaboração de outras novas pesquisas que possam abranger esta temática e linha de estudo.

Referências

- ACHUGAR, H. **La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia.** Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A terra e os Devaneios do Repouso.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERND, Z. (Organizadora). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas.** Porto Alegre, Brasil: Tomo Editorial, 2007.
- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico etimológico.** Vol. II. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BRIGNOLI, H. P. **La diversidad cultural y las lógicas del mestizaje en América Central.** Fonte: http://www.academiaghcr.com/pdf/La_diversidad_cultural.pdf. Consultado em: 12 de outubro de 2015.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- _____. **O mito do Estado.** São Paulo: Códex, 2003.
- CASTILLO, B. D. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.** México: Editorial Porrúa, 2002.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COORDINACIÓN EDUCATIVA Y CULTURAL CENTROAMERICANA (CECC). **Historia del istmo centroamericano.** Tomos I e II. México: Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos, 2000.

- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tr. Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tr. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Ellug, 1996.
- _____. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: DUNOD, 1992.
- _____. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tr. René Eve Lévié. Rio de Janeiro : DIFEL, 2010.
- ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Paris: Folio Essais, 1991.
- _____. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Folio Essais, 2008a.
- _____. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Tr. Rogério Fernandes. São Paulo : Martins Fontes, 2008b.
- ELIOT, T.S. “La tradition et le talent individuel”. Un problème critique. **Essais choisis**. Tr. H. Fluchère. Paris: Le Seuil, 1999.
- FREITAS e SOUZA, E. N. **Flores de Perséfone. A poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado**. Goiânia: Cânone Editorial, 2013.
- GUERRERO C. J. **Rubén Darío: biografía iconográfica**. Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra, 1967.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- IRVING, T. B. “El alto barroco en Centroamérica”. **Actas del Congreso Internacional de Hispanistas**.. Org. Eugenio de Bustos Tovar. Espanha: Universidad de Salamanca, 1971. Pp. 9-18.
- JUNG, C. **El hombre y sus símbolos**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1995.
- _____. **El hombre y sus símbolos**. España: BUC Caralt, 1984.

- KIRCHHOFF, Paul. “Mesoamérica. Composición étnica y caracteres culturales”. **Revista Tlatoani**. Número 3. México D. F.: ENAH, 1960.
- LEANDER, B. “La lengua nahuatl: Literatura del México antiguo y moderno”. **Revista Oralidad. Para el rescate de la Tradición Oral de América Latina y el Caribe**. La Habana: UNESCO, (2005. Pp. 8-11.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. **La visión de los vencidos**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- MANSILLA, S. “Sobre el sujeto lírico mestizo: una aproximación a la subjetividad en la poesía de las memorias culturales”. **Revista Chilena de Literatura**. Chile: Editorial de la Universidad de Chile, 2011. Pp. 69-90.
- MARTÍNEZ, P. S. **La patria del criollo: Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca**. México: FCE, 1998.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. “La poesía hispano-americana: América Central”. **Letras 50**. Edição virtual. Fonte: www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/viewFile/5218/4975. Consultado em: 12 de outubro de 2015.
- MONTOLÍU, M. “Algunos aspectos del venado en la religión de los mayas de Yucatán”. **Estudios de Cultura Maya**. Vol. X. México: Centro de Estudios Mayas, UNAM, 1976.
- MÜLLER-BERG, K. e MENDONÇA, T. G. **Vanguardia latinoamericana: Historia, crítica y documentos**. España: Imprenta Fareso, S. A, 2009.
- OVIEDO, M. e BARBOZA, I. “Acercamiento a la poesía religiosa de la etapa colonial Centroamérica siglos XVI y XVII desde: Sor Juana de Maldonado y Paz, Baltasar de Orena y Eugenio Salazar de Alarcón”. **Káñina: Revista de Artes y Letras**. Vol. XXX. Universidad de Costa Rica, 2006. Pp. 33-42.
- PAZ, O. **El arco y la lira**. España: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. **La otra voz.** España : Editorial Seix Barral, 1990.

POLAR, A. C. **O Condor voa: Literatura e cultura latino-americanas.** Organização Mario J. Valdés. Tr. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

RAMA, A. **A cidade das letras.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina.** Buenos Aires, Argentina: Ediciones El Andariego, 1982.

RAMÍREZ, S. **Puertas abiertas: antología de poesía centroamericana.** México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. **Uma literatura nos trópicos: Ensaaios sobre dependência cultural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

STAIGNER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TINIÁNOV, I. **El problema de la lengua poética.** Buenos Aires: Dedalus, 2010.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia de imaginário.** Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2003.

ZEPEDA, E. H. **Mitología nicaragüense.** Managua : Academia de Geografía e Historia de Nicaragua, 2003.