



Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Jucely Aparecida Azenha

**O Eterno Feminino: Arquétipos Literários em *Mujeres*
de Eduardo Galeano**

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Araraquara/SP
2009

Jucely Aparecida Azenha

**O Eterno Feminino: Arquétipos Literários em *Mujeres*
de Eduardo Galeano**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de Araraquara como pré-requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Letras

Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Bolsa: FAPESP

Araraquara/SP
2009

Azenha, Jucely Aparecida

O eterno feminino: arquétipos literários em *Mujeres* de Eduardo Galeano / Jucely Aparecida Azenha – 2010

100 f.; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Literatura uruguaia – História e crítica.
2. Galeano, Eduardo H., 1940 – *Mujeres* – Crítica e interpretação.
3. Arquétipos na literatura. 4. Mitologia na literatura.
5. Mulheres na mitologia. I. Título.

Jucely Aparecida Azenha

**O Eterno Feminino:
Arquétipos Literários em *Mujeres* de Eduardo Galeano**

Membros Componentes da Banca Examinadora:

Presidente e Orientador:

Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara/SP

Membro Titular:

Profa. Dra. Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara/SP

Membro Titular:

Prof. Dr. Dagoberto José da Fonseca

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara/SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara

À minha mãe, Solange

Agradecimentos

Nos caminhos por onde passei, encontrei pessoas que muito contribuíram para que eu me tornasse a pessoa que hoje sou. Todas elas me ensinaram algo importante sobre viver, às vezes de maneira positiva, outras não.

No meu trajeto de vida, curto, porém nem por isso menos sinuoso, fui agraciada pela experiência de conhecer pessoas que muito estimo, gente que considero minha família; muitas pessoas que foram importantes numa fase decisiva de minha vida e as quais dedico o presente trabalho.

Agradeço profundamente à Luciane, pelo constante estímulo, por me falar sobre a imensidão do mundo e assim aguçar a minha curiosidade, por me ensinar sobre o que é ser mulher, o que é ter coragem e dignidade. Sou profundamente grata pela sua amizade e pelo apoio incondicional. Obrigada Emerson, João Pedro e Adrián.

Agradeço imensamente ao Leandro, pelo companheirismo, pelo apoio em todas as horas, pela paciência, por me motivar, por acreditar em mim.

Agradeço à minha mãe, Solange, pelo exemplo de força, ao meu irmão Davi, a adorada vovó Isabel, que sem saber muito me estimulou, ao meu padrinho Gumercindo, a tia e afilhada que mora no meu coração, Giuliana, o tio Rafael, o primo Diego.

Àquela que me orientou não só na pesquisa, mas em todos esses anos difíceis da graduação, grande amiga e pessoa muito querida, Lola. Sou profundamente grata pela sua infinda paciência, por me ensinar desde os passos mais elementares da pesquisa acadêmica, me acompanhando e apoiando em todos os momentos. Caçoando de mim quando escrevo bobagens, ao invés de criticar asperamente, assim me ensinou muitíssimo mais.

Agradeço ainda ao prof. Dagoberto pelas valiosas críticas e sugestões, pelo estímulo em forma de desafio com que brinda diariamente todos ao seu redor.

À memorável professora Júlia, Dario (em Memória), Helder- irmão urso, Daiane Toffani e sua mãe Magali-Meg, Janaina e Margarete, Conceição, Keco-Ricardo, Gisele, Tony, Mariane Fornari, Maria Helena, Cláudia, Nátila Renata, Vanessa Rosado, Renato Capelovski, Jéssy, Mário-Ñoño, Tati e Riquinho, Alfredo-Feo, Patrícia-Márcia, Bia e Borges, Flávia, Anderson, Keds, Isra-Pompeu, Amandinha, Célia, Cinthia Galelli, Roselaine Almeida.

Sylvia da Seção de Graduação, muito obrigada pela inigualável seriedade e dedicação ao seu trabalho, fundamental para nós da primeira turma do espanhol dessa instituição. Seu Jesus da portaria, astuto e brincalhão, muito obrigada!

Pelas aulas valiosas, sou grata aos professores Márcia Gobbi, Silvia Telarolli, Arnaldo, Edivanda, Dejalma, Ricardo, Guacira, Márcio Prado, Silvia Adoue, Laura e Alexandre.

Finalmente, agradeço o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), sem o qual não seria possível que eu realizasse o presente trabalho, muito menos que eu tivesse obtido reconhecimento da competência como pesquisadora, que para mim é tão valiosa.

É parte desse reconhecimento ter sido laureada com o primeiro lugar na Premiação de Melhor Trabalho do XXI Congresso de Iniciação Científica da Área de Humanas, em 2010.

Muito obrigada!

RESUMO

O universo literário está repleto de obras que remetem a mitos. O compêndio *Mujeres*, de Eduardo Galeano possui como temática a mulher e é composto por microcontos, gênero narrativo que promove uma máxima condensação de elementos temáticos e estruturais. Trata-se de relatos literários em que a síntese é priorizada simultaneamente ao lirismo. Com o objetivo de analisar a natureza arquetípica dos mitos acerca da feminilidade, estudamos especificamente os contos de *Mujeres* em que se reconstroem poeticamente mitos da feminilidade. Metodologicamente, nos fundamentamos na mitocrítica e na teoria das estruturas antropológicas do imaginário idealizadas por Gilbert Durand. Através destes alicerces, realizamos a análise das narrativas que se articulam em nosso *corpus*, no intuito de identificar os diversos artifícios narrativos específicos que nele operam. Por meio dos mitemas presentes nas narrativas, revelamos as estruturas arquetípicas do texto e averiguamos como elas se edificam literariamente. Ademais, elucidamos o teor da representatividade arquetípica sobre a feminilidade inerente às narrativas e finalmente, agrupamos as situações e combinações existentes no conjunto de micronarrativas, traçando as possíveis conexões existentes. Assim, fizemos um estudo propriamente dito, de análise mitocrítica.

PALAVRAS-CHAVE: Arquétipos Literários; Antropologia do Imaginário; Mito e Literatura; Mitos da feminilidade; Mitocrítica; *Mujeres*.

RÉSUMÉ

Le champ littéraire est plein d'œuvres qui remettent à des mythes. L'ensemble de récits *Mujeres*, de Eduardo Galeano, a comme thématique la femme et il est composé par des micro-contes, genre narratif qui promeut une condensation maximale d'éléments thématiques et structuraux. Il s'agit des descriptions littéraires où la synthèse est placée ou même niveau que le lyrisme. Ayant pour objectif d'analyser la nature archétypique des mythes sur la féminité, nous avons travaillé spécifiquement les contes de *Mujeres* où se reconstruisent poétiquement des mythes de la féminité. Méthodologiquement, notre étude a pour base la mythocritique et la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire idéalisées par Gilbert Durand. En partant de ces bases, nous avons réalisé l'analyse des récits qui s'articulent en notre *corpus*, ayant pour but, celui d'identifier les divers artifices narratifs spécifiques qui y opèrent. Par le moyen des mythèmes présents dans les récits, nous avons révélé les structures archétypiques du texte et nous avons constaté comment elles s'édifient littérairement. En outre, nous avons élucidé la teneur de la représentativité archétypique de la féminité inhérente aux récits et finalement, nous avons rassemblé les situations et les combinatoires qui existent dans l'ensemble de microrécits, traçant les connexions possibles qui y existent. Ainsi, nous avons fait une étude proprement dite, d'analyse mythocritique.

MOTS-CLÈ: Archètypes littéraires; Anthropologie de l'imaginaire; Mythe et littérature; Mythes de la féminité; Mythocritique; *Mujeres*.

Sumário

Apresentação	10
1. Introdução	11
2. Mitos e Gêneros Literários	13
2.1 O lirismo dos microcontos	13
2.2 Imbricações entre Mito e Literatura	14
2.3 Arquétipos femininos em Eduardo Galeano	18
3. Metodologia: interpretando a obra literária	21
4. <i>Mujeres</i> : perspectivas do gênero literário	26
4.1 Estudando o conto curto “Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres”	28
4.2 Estudando o conto muito curto “1542, Conlapayara: Las amazonas”	31
4.3 Estudando os contos ultracurtos	33
4.4 Considerações parciais sobre as perspectivas do gênero literário	40
5. Análise mitocrítica de <i>Mujeres</i>	42
5.1 Interpretando o texto: narrativas da Dominante Cíclica	43
5.1.1 “1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo”	44
5.1.2 “1739, al este de Jamaica: Nanny”	45
5.1.3 “La Pachamama”	47
5.2 Interpretando o texto: narrativas da Dominante Digestiva	49
5.2.1 “El miedo”	50
5.2.2 “La autoridad”	54
5.2.3 “Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres”	57
5.2.4 “1542, Conlapayara: Las amazonas”	61
5.2.5 “Maria Padilha”	67
5.2.6 “Ventana sobre una mujer”	69
5.3 Considerações parciais sobre as narrativas da Dominante Cíclica	72
5.4 Considerações parciais sobre as narrativas da Dominante Digestiva	75
6. O Eterno Feminino	78
6.1 Apontamentos sobre o tempo em <i>Mujeres</i>	78
6.2 Conexões: representações literárias da feminilidade mítica	80
6.3 O Arquétipo Materno	83
6.4 A representação da feminilidade em <i>Mujeres</i>	88
7. Considerações Finais	89
Bibliografia Consultada	93
Bibliografia de Apoio	95
Anexos	97

Apresentação

O presente trabalho tem como proposta o estudo da feminilidade nas narrativas míticas de escrita sintética da obra *Mujeres*,¹ de Eduardo Galeano. Trata-se de contos de extensão menor que o convencional que versam especificamente sobre mitos ancestrais a respeito da feminilidade.

Sendo assim, nosso *corpus* é composto por microcontos, gênero narrativo que promove uma máxima condensação de elementos temáticos e estruturais. Ademais, trata-se de relatos literários em que a síntese é priorizada simultaneamente ao lirismo.

Com o objetivo de analisar a natureza arquetípica dos mitos acerca da feminilidade, nos fundamentamos metodologicamente, sobretudo, na mitocrítica e na teoria das estruturas antropológicas do imaginário idealizadas por Gilbert Durand. Através destes alicerces, realizamos a análise interna das narrativas articuladas em nosso *corpus*, de modo que pudéssemos identificar os artifícios narrativos específicos que nele operam e que são próprios do gênero literário com o qual trabalhamos.

Em conformidade com nossa abordagem metodológica, realizamos o agrupamento das narrativas de acordo com as consonâncias existentes entre os contos e evidenciamos os mitemas presentes nas narrativas, fundamentais à posterior revelação das estruturas arquetípicas dos textos. Finalmente, elucidamos o papel dos recursos literários na constituição do relato ao agruparmos as situações e combinações existentes no conjunto de micronarrativas, traçando as possíveis conexões existentes dentro do próprio *corpus*, conforme previsto em nosso plano de trabalho inicial.

¹Atualmente, *Mujeres* encontra-se esgotado no mercado editorial brasileiro, motivo pelo qual disponibilizaremos em anexo as micronarrativas que compõem nosso *corpus*.

1. Introdução

Nossa proposta, para o presente estudo, é identificar as estruturas arquetípicas referentes à feminilidade em *Mujeres*, de Galeano, partindo da especificidade do gênero literário que compõem os textos dessa obra. A escolha dos microcontos que constituem nosso *corpus* pautou-se, fundamentalmente, na presença da valorização dos aspectos de uma feminilidade primordial, quer dizer, em que opera uma explícita fusão entre mito e literatura, características com as quais as micronarrativas pactuam.

A obra intitulada *Mujeres*, do uruguaio Eduardo Galeano é composta por contos de escrita sintética, gênero narrativo que promove uma máxima condensação de elementos temáticos e estruturais e por meio dos quais, o autor explora, artística e literariamente, a temática do universo feminino.

Publicado em 1995, *Mujeres* é um compêndio provido de diversos contos líricos cuja matéria discursiva sintetiza significativas passagens da vida de mulheres que renegaram do papel social a elas imposto e que, desafiando à ordem vigente, passaram a integrar, de maneira individual ou coletiva, a história não oficial. Galeano outorga uma voz poética a essas mulheres que figuram em suas micronarrativas no intento de recuperar, num exercício estético, mitopoético e literário, tais vozes perdidas. Transformadas em personagens de ficção, tais mulheres ganham novas perspectivas devido ao enfoque distinto arquitetado nos relatos literários de Galeano.

Cabe ressaltar que o compêndio foi construído a partir de textos sobre a mulher disseminados em obras anteriores do escritor. Em *Mujeres* encontramos narrativas procedentes dos livros *Días y noches de amor y de guerra*, *El libro de los abrazos* e *Las palabras andantes*, assim como da trilogia *Memorias del fuego*.

Embora exista em *Mujeres* microcontos que se referem a temas universalmente ligados à mulher, parte significativa de sua narrativa poética valoriza aspectos de uma feminilidade primordial, em explícita fusão com o mito. As mulheres míticas, essenciais na ficção, figuram no compêndio em sucintas linhas literárias, que condensam ao máximo toda uma estrutura arquetípica, cujo estudo é nosso objetivo. Isto é, pretendemos analisar a natureza arquetípica dos mitos acerca da feminilidade por meio do texto literário.

Dessa forma, nosso *corpus* é composto por narrativas específicas que integram o compêndio *Mujeres*. Constituem-se, pois, como objeto de nossa pesquisa, unicamente os relatos em que se reconstroem poeticamente mitos femininos. Dessa perspectiva, estudaremos os seguintes contos de escrita sintética: 1. “*El miedo*”, 2. “*La autoridad*”, 3. “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, 4. “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, 5. “*1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, 6. “*1739, al este de Jamaica: Nanny*”, 7. “*La Pachamama*”, 8. “*Maria Padilha*”, e ainda 9. “*Ventana sobre una mujer*” que, a despeito de não remeter diretamente a mitos femininos, destoando da linha de representação mitopoética das demais narrativas, condensa em seu bojo imagens arquetípicas acerca da feminilidade, o que nos permite realizar uma concatenação entre todos os relatos.

Nos microcontos que constituem nosso *corpus*, Galeano aborda primorosamente os aspectos que concernem à temática da feminilidade arquetípica, sobretudo, através de uma recriação literária de mitos ancestrais nos quais se manifesta o peculiar hibridismo cultural da América Latina. Quer dizer, nos deparamos com relatos que denotam explicitamente características das culturas latino-americanas, mas que são permeados por aspectos cujas significações arquetípicas convergem para as culturas pré-colombiana, africana e europeia. “*También otros tipos de cuentos que se han recogido entre los sectores campesinos e incluso indígenas de América revelan marcadas influencias de Europa, de Asia y hasta de África*” (COLOMBRES, 1993, p. 153-154).

Paralelamente, o escritor uruguaio articula e transubstancia literariamente o conteúdo das narrativas, pois ao mesmo tempo em que evidencia relatos pertencentes às culturas latino-americanas, percebemos referências a mitos de marcada presença na literatura universal.

Dessa forma, os relatos que compõem nosso *corpus* inserem-se no âmbito literário como expressão dos mitos universais criados acerca da feminilidade e seus respectivos arquétipos. São micronarrativas da literatura latino-americana, que, no entanto, justamente por seu caráter arquetípico, dialogam com a literatura universal.

2. Mitos e Gêneros Literários

2.1 O lirismo dos microcontos

Ao eleger os contos de escrita menor que o convencional como gênero literário a compor *Mujeres*, Eduardo Galeano priorizou, ademais do lirismo, a extrema síntese em suas narrativas. Determinada forma de organização estrutural resultou em uma proeminente acuidade narrativa, por se tratar de uma estratégia que leva a uma intensidade e condensação significativas dentro do relato literário.

Como suporte teórico no trato do gênero literário por meio do qual o escritor estruturou o compêndio, dispusemos de um estudo do crítico mexicano Lauro Zavala (2006), denominado “El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario”. Nele, Zavala defende que a “*brevedad en la escritura siempre ha ejercido un gran poder de seducción. Entre las formas de escritura radicalmente breve con valor literario podrían mencionarse el haiku, el epigrama y la poesía fractal*” (ZAVALA, 2006, s.n.).

A partir dessa constatação, Zavala, alicerçado na averiguação de textos de escrita sintética pertencentes à literatura contemporânea, propõe três nomenclaturas possíveis à classe narrativa dos textos literários de menor extensão que o convencional: os “*cuentos cortos*”, os “*cuentos muy cortos*” e os “*cuentos ultracortos*”. Mais do que um problema de extensão da narrativa, o autor pontua entraves de ordem genérica, estética, nominal, tipológica e textual (ZAVALA, 2006, s.n.).

Os contos com que trabalhamos compactuam de uma natureza narrativa breve, porém muito densa. Para Zavala (2006, s.n.), devido a essa extrema condensação, a micronarrativa resulta numa forma literária de leitura muito mais exigente que o conto convencional e o romance realista, por ser uma forma poética sintética que, de acordo com o autor, usa de recursos próprios muito específicos.

Sendo assim, dada a extrema condensação das narrativas que compõem nosso *corpus*, adotamos os alicerces teóricos propostos por Zavala à hora de classificar e de analisar a estrutura do gênero literário de nosso objeto de estudo. Contudo, devido à instabilidade formal dos contos de escrita sintética que estudamos, restringimos nossa ação à classificação dos microcontos de acordo com as proposições teóricas do crítico mexicano, estudando os recursos narrativos que resultam pertinentes para identificar e

analisar os arquétipos literários presentes nas narrativas, tais como a intertextualidade ou a polissemia discursiva.

2.2 Imbricações entre Mito e Literatura

A respeito dos aspectos que compõem a essência estrutural do conto, um de seus estudiosos, Vladimir Propp (2002), afirma que o conto traz no seu bojo numerosos costumes e ritos que somente podem ser explicados em sua gênese quando comparados com os próprios ritos. Tem sido constante a tessitura de hipóteses e teses acerca da possível conexão entre o conto e as formas de expressão religiosa ancestrais, como os ritos e os relatos míticos. Dessa forma:

Constitui interesse especial a teoria da transformação do mito em conto em função da desritualização e dessacralização do espaço mítico: abala-se a fé na veracidade dos eventos míticos, desenvolve-se a invenção consciente e individual, substituem-se os heróis míticos por pessoas comuns, transfere-se a atenção dos destinos coletivos para os individuais, dos destinos cósmicos para os sociais, abrindo-se caminho para a ficção literária (BEZERRA, PAULO apud MIELIETÍNSKI, 1987, p. 477).

Segundo Mielietínski (2003, p. 157-158), os mitos possuem temas tradicionais que, transformados em arquétipos, conservam-se por muito tempo na literatura e se manifestam de modo nítido e periódico, mesmo que as suas significações sejam disfarçadas, quer dizer, passem por algumas modificações que os atualizem. Sobretudo, a desritualização dos relatos e as transformações operadas no plano literário não fazem com que o arquétipo originário deixe de aparecer, ele continua presente, ainda que depositado no nível profundo da narrativa. As transformações dos temas tradicionais e sua fragmentação apenas disfarçam suas profundas significações arquetípicas.

Como resultado desse processo, no âmbito ficcional, se faz notória a presença e a relevância do estreito vínculo entre literatura e mitologia. A conexão entre ambos possibilita “*al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones*” (COLOMBRES, 1995, p. 139). Quer dizer, a frequente revisitação dos diversos temas mitológicos pela literatura opera uma série de transformações no mito, que funcionam como uma espécie de atualização que permite eternizá-lo no domínio ficcional. De acordo com Mielietínski (1986, p. 329):

A literatura está geneticamente relacionada com a mitologia através do folclore, e particularmente a literatura narrativa – a que nos dedicamos em primeiro lugar –, que se liga à mitologia via conto maravilhoso e epos heróico, que surgiram das profundezas do folclore (naturalmente muitos monumentos do gênero épico e do conto maravilhoso continuam a desenvolver-se ou foram até recriados em livros). Nesse sentido, o drama e, em parte, a lírica assimilaram primordialmente os elementos do mito pela via direta dos rituais, festejos populares e mistérios religiosos.

Dessa forma, podemos considerar que a literatura utiliza a mitologia para fomentar a sua gênese na narrativa. Esse vínculo entre literatura e mito permite a atualização de diversos temas míticos e sua conservação por um longo tempo.

A relação estabelecida entre o mito e a literatura é a base dos pressupostos teórico-metodológicos de Gilbert Durand. Por meio do destaque das constelações de imagens e suas respectivas variações simbólicas, que figuram em consonância com determinados temas, Durand busca colocar em relevo os elementos de uma herança mítica na composição de todo texto literário (DURAND, 1988; 1993; 1997; TURCHI, 2003).

Em referência ao vínculo que se estabelece entre mito e literatura associado à teoria das estruturas antropológicas do imaginário, postulado por Durand, a especialista Maria Zaira Turchi (2003), defende tratar-se de uma das criações da humanidade que, por meio das imagens, perpetuam os arquétipos presentes no inconsciente coletivo, de modo que, permeando a forma literária ficcional, o mito exprime a condição e as relações humanas, ao mesmo tempo que se faz enredar em formas literárias.

Perpetuado na literatura universal, o mito por vezes é tido como elemento basilar para a integridade de uma cultura. Para tanto, ele opera em consonância com os arquétipos universais. “A integridade de uma vida individual, tanto quanto da vida coletiva, que é a cultura, depende dos mitos. Seus temas arquetípicos lhe conferem forma e significação. Distanciar-se do significado, perder o contato com a estruturação arquetípica, significa desintegração” (WHITMONT, 1991, p. 48).

A literatura torna possível a convergência de diversas áreas do conhecimento, provocando, inclusive, o surgimento de um novo humanismo que envolve toda a cultura humana, mediante a interdisciplinaridade de várias áreas do conhecimento (TURCHI, 2003, p. 39). Assim podemos considerar, como Frye (1957), que a literatura é parte central das humanidades.

Ademais, devemos ainda levar em conta que, como salienta Turchi (2003), a ligação existente entre mito e literatura, numa perspectiva mais ampla, indica que ambos estabelecem um vínculo no qual a literatura pode ser considerada, de maneira mais ousada, um meio pelo qual os mitos são atualizados e se perpetuam. A conexão entre ambos possibilita “*al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones*” (COLOMBRES, 1995, p. 139), ou seja, a literatura possibilita ao mito uma transformação, uma espécie de atualização que permite eternizá-lo.

Em *A ordem dos sexos*, Eugène Enriquez (1999), ao estudar as primeiras relações de desigualdade estabelecidas entre homens e mulheres, expressa que seu estudo só foi possível mediante a análise minuciosa de obras artísticas e literárias. Nesse texto, Enriquez aponta questões bastante elucidativas para o entendimento do estudo sobre os arquétipos femininos na literatura.

Paralelamente, Durand (1997) põe em destaque inúmeras obras literárias para fundamentar toda a sua teoria. A literatura é o universo por meio do qual ele fomenta suas afirmações acerca da potencialidade das imagens e do uso da simbologia, que velam os arquétipos universais transformados, dessa forma, em arquétipos literários.

A escolha por se realizar esta pesquisa, partindo do ponto de vista da teoria formulada por Durand, não significa uma redução a um único enfoque, mas exatamente o contrário, representa o intento de situar a reflexão numa concepção mais abrangente (TURCHI, 2003, p. 29).

Sob nosso ponto de vista, existe uma diferença entre Durand e outros teóricos – tão renomados quanto ele, como por exemplo, Northrop Frye (1957) – que justificam a escolha que fizemos. Como outros autores, Durand busca embasamento teórico na literatura universal, porém, se destaca porque inclui em suas discussões a literatura pertencente ao Ocidente e às Américas, fator de fundamental importância para nós, dada a especificidade de nosso objeto de estudo.

La literatura popular cubre en América una amplia gama de géneros, muchos de los cuales se dan también, aunque con otras características, en el ámbito de la literatura dominante. Acaso el principal de ellos, por su valor arquetípico, siempre con relación a una cultura determinada, es el mito, que se manifiesta con una gran riqueza en el mundo indígena, dando lugar a múltiples estilos étnicos de narración, aún escasamente estudiados (COLOMBRES, 1995, p. 151).

Os microcontos com que trabalhamos pactuam de lirismo e concisão extrema. Os textos de Galeano, além de tratar de mitos e arquétipos que circundam a feminilidade, primam pela síntese em sua constituição narrativa. Tal espécie de escrita, que permite uma intensa condensação narrativa, sempre exerceu fascínio ao homem (ZAVALA, s/d). Assim, de acordo com Colombres (1995, p. 152):

El cuento puede ser visto como la desacralización final de un mito, pero también como un mito que comienza su aventura desde lo profano y lo lúdico. Porque siempre el cuento es vivido como una ficción, algo que es reflejo de la realidad pero no una realidad. Se trata de un género casi tan antiguo como el mito. Los pasajes del mito al cuento y del cuento al mito se vuelven en América más naturales, y hasta pasan casi inadvertidos, pues por momentos se borran las fronteras. Lévi-Strauss observó que un mismo relato era narrado por un grupo étnico como mito, y por otro como cuento. Si bien habrá casi siempre diferencias estructurales entre ambos tipos de relatos, lo determinante en última instancia será la vivencia que de ellos se tenga.

Os contos de *Mujeres*, que estudamos, são narrativas que versam sobre a especificidade latino-americana, além disso, são micronarrativas permeadas pela marca peculiar do estilo versátil de seu autor, Eduardo Galeano². Concedendo um espaço de expressão para diversas culturas, Galeano incorpora discursos não convencionais sobre a mulher.

A escolha dos contos que compõem o nosso *corpus* pautou-se, fundamentalmente, na presença da valorização de uma feminilidade primordial, em explícita fusão entre mito e literatura, aspecto que tais narrativas pactuam. Pois as mulheres desses mitos que versam sobre a feminilidade, em sucintas linhas literárias, condensam ao máximo toda uma estrutura arquetípica.

² Durante sua trajetória intelectual, o uruguaio Eduardo Galeano realizou mudanças significativas concernentes desde seu estilo de escrita, os temas escolhidos, até o seu modo de narrar. Tal fato pode ser considerado, inclusive, uma espécie de “metamorfose” artística, especialmente se recordarmos que Galeano é o autor de *Veias Abertas da América Latina*. Uma obra de impacto, que obteve grande repercussão durante décadas após a data de seu lançamento e que, em suma, trata da questão da exploração econômico-cultural da América Latina, as raízes de sua pobreza e de seu subdesenvolvimento. Por sua vez, é o mesmo autor de *Mujeres*, que figura em outra linha estética e temática. Uma abordagem bastante diferenciada, se não, completamente díspar.

2.3 Arquétipos femininos em Eduardo Galeano

As mulheres dos microcontos que compõem nosso *corpus* têm seus nomes e seus sobrenomes, muitas vezes, explícitos na narrativa e compartilham entre si aspectos de uma feminilidade primordial, arcaica (WHITMONT, 1991; SICUTERI, 1998; EISLER, 1996; ENRIQUEZ, 1999).

Nos microcontos selecionados para compor nosso *corpus*, detectamos que o mito se faz matriz da gênese literária, quer dizer, cada relato possui em seu bojo um mito, mais que isso, trata-se de mitos acerca da feminilidade que norteiam a produção das narrativas. Esses contos, permeados de simbologias próprias e de constelações de imagens, são a expressão visível de estruturas mais complexas, os arquétipos, na acepção de Durand (1997).

Entre as múltiplas definições de mito existentes, neste primeiro momento, por melhor convir ao nosso estudo, tomamos a acepção de Mielietínski (1987, p. 197), para quem:

O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente.

Conforme os dizeres de Mielietínski, o mito é um elemento que serve para ratificar determinada ordem, explicando ao homem a origem e os mecanismos mantenedores da estrutura a qual se reporta.

“As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária” (TURCHI, 2003, p. 39). É o que inferimos ao observar nosso *corpus*, que está alicerçado em narrativas míticas reveladoras de múltiplas facetas femininas – como a guerreira, a mãe, a divindade ctônica ou a prostituta – relatando, inclusive, as respectivas sagas de cada uma das personagens, por meio de uma gama de imagens simbólicas explicitamente arquetípicas.

As narrativas com que trabalhamos são ricamente providas de imagens, que figuram impregnadas de significado simbólico e estiveram sob nosso crivo na medida em que isso foi pertinente à análise do *corpus*. Tal exame foi realizado na observância

minuciosa das constelações de imagens, cujo caráter de polivalência interpretativa acentua-se ainda mais nas transposições imaginárias. Reiterada a importância dos objetos simbólicos, que “não são nunca puros, mas constituem tecidos onde várias dominantes podem imbricar-se” (DURAND, 1997, p. 54) e com destaque para a condição de o objeto simbólico, por estar sempre sujeito a inversões do sentido, ou ainda, a redobramentos.

Conforme tentamos demonstrar, as narrativas de nosso *corpus* possuem em seu cerne a representação do que Gilbert Durand (1997) chamou de Regime Noturno da imagem. O teórico fez divisões distintivas no intento de organizar e fazer uma generalização de seus postulados, sendo que neste momento, a distinção sobre a qual nos interessa discorrer é a bipartição em regimes do simbolismo, nomeados Diurno e Noturno:

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 1997, p. 58).

Conforme demonstrado por Durand, o Regime Diurno e o Regime Noturno possuem distinções em seus trajetos, imagens características peculiares: o Regime Diurno reúne constelações de imagens da dominante postural, a tecnologia bélica, a sociologia do soberano mago e guerreiro, além de se relacionar com os rituais da purificação e da elevação. Já o Regime Noturno é subdividido em Dominante Digestiva e Dominante Cíclica. A primeira dominante agrupa as imagens das técnicas do recipiente e do habitat, valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora. Concomitantemente, a segunda congrega as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.

Nos contos com que trabalhamos, o conjunto de imagens erigidas nas narrativas torna facilmente identificáveis a que eixo, ou melhor, a qual Regime da imagem pertencem os relatos. Pensando nisso, é importante salientarmos de antemão que a

simbologia do Regime Noturno é a única que se faz sempre presente em nosso *corpus*, e sendo assim, é sobre ela que nos debruçamos com maior afinco. Contudo, recorreremos ao Regime Diurno, nos momentos necessários, para traçar possíveis oposições ou identificar eventuais paralelos.

Na tessitura de ponderações acerca das estruturas antropológicas do imaginário, se faz indispensável partirmos para o trato dos arquétipos. Na acepção de Durand, os arquétipos são estruturas que constituem a conexão entre o imaginário e os processos racionais. “Os gestos dominantes, diferenciados em esquemas no contato com o ambiente ao redor, natural e social, determinam os grandes arquétipos” (TURCHI, 2003, p. 28). Conforme salienta Turchi (2003), Durand – de modo semelhante à Gustav Jung – define os arquétipos como imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo. Porém, diferentemente de Jung, Durand os avalia como substantivações dos esquemas. Considerado uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, o esquema permite a junção entre os gestos inconscientes e as representações, expressão dinâmica da imaginação (DURAND, 1997; TURCHI, 2003). Desse modo, se o arquétipo é uma imagem primordial:

O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente, como veremos. É que, com efeito, os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar (DURAND, 1997, p. 62).

Essa visão ampla foi indispensável à hora de analisarmos nosso *corpus*, que é provido de uma imensa gama de imagens e de simbologias específicas conectadas ao Regime Noturno da imagem, além de se comunicar diretamente aos esquemas e de possuir em seu âmago arquétipos universais referentes à feminilidade.

De tudo o que foi dito até aqui, e a partir de agora, podemos entender o mito, numa concepção mais próxima da literatura como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 1997, p.62-63).

Nosso estudo, partindo da identificação de quais são os mitos a que os contos que constituem nosso *corpus* aduzem, estuda a natureza das imagens e a simbologia contida nas narrativas. Em seguida, investigamos os arquétipos presentes, que, conforme salientamos outrora, tratam explicitamente da mulher e dos aspectos referentes ou atribuídos à feminilidade. Diante da realização de tal feito, tentamos averiguar se o produto de nossa análise expressa, e em que grau, uma feminilidade erigida, ou seja, como incidem, literariamente, os conceitos de feminilidade contidos nas narrativas que são nosso objeto de estudo, os mitos, as imagens e a simbologia, e os arquétipos literários anunciados nos relatos.

Por meio dos contos específicos de *Mujeres*, propusemos uma apreciação que não se prenda a uma simples recorrência, mas ultrapasse esse ponto para alçar-nos a uma apreciação de significação mais ampla no contexto da crítica arquetípica, corporificada no pensamento de Gilbert Durand.

3. Metodologia: interpretando a obra literária

Para alcançarmos nosso objetivo, nos pautamos fundamentalmente na teoria de Gilbert Durand (1993; 1997), que elabora uma metodologia fundamentada no dinamismo interno das imagens. Para o autor, tais imagens têm a propriedade de se organizar em narrativa, texto literário ou escrito, objetos peculiares à realização da análise e da crítica literária. Ademais, para Durand, esse dinamismo é portador de um estreito parentesco com o próprio mito.

Gilbert Durand (1997) põe em destaque inúmeras obras literárias para fundamentar toda a sua teoria das estruturas antropológicas do imaginário e a mitocrítica. A literatura é o universo por meio do qual ele fomenta suas afirmações acerca da potencialidade das imagens e do uso da simbologia, que velam os arquétipos universais transformados, dessa forma, em arquétipos literários.

De acordo com Turchi (2003, p. 39), Durand “inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais e sempre presentes na extensão visionária, é a razão desta crítica”. Dessa maneira, o arcabouço teórico-metodológico elaborado por Durand pressupõe que há, através das imagens, uma atualização dos

arquétipos no inconsciente coletivo, mediante o relacionamento existente entre mito e literatura. O mito, conforme salienta Turchi (2003, p. 39), “exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas”.

Propomos com Turchi (2003) que o estabelecimento das bases de nosso trabalho fundamentada nas teorias de Durand não incorre num único enfoque, mas numa concepção mais ampla. Isso porque Durand busca embasamento teórico na literatura universal, porém, se destaca porque inclui em suas discussões a literatura pertencente ao Ocidente e as Américas, atendendo a especificidade de nosso *corpus*.

Assim sendo, nossas reflexões metodológicas também levaram em conta a existência desse estreito laço estabelecido entre mito e literatura, que é a base da teoria de Durand. Sua metodologia também busca destacar, nas respectivas narrativas míticas, as imagens simbólicas nelas veiculadas, que são calcadas em arquétipos universais, peculiares às criações artísticas individuais, entre elas a literatura, criações que estão mais direcionadas à imaginação do que à razão (TURCHI, 2003).

Pois bem, como já mencionamos, os arquétipos são estruturas que constituem a conexão entre o imaginário e os processos racionais, quer dizer, são imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo que podemos considerar como generalizações dinâmicas e afetivas da imagem.

Posta dessa maneira, a abordagem metodológica proposta por Gilbert Durand, resulta de extrema importância à hora de analisar mitocriticamente os microcontos que compõem objeto de estudo, cujas narrativas estão repletas de imagens e simbologias que remetem, invariavelmente, aos arquétipos de uma feminilidade primordial.

Alicerçada nas reflexões teóricas da hermenêutica, a metodologia de Durand, nominalmente chamada de *mitodologia*, consiste no alargamento das possibilidades de interpretação da obra literária, mediante um estudo de *mitocrítica* e *mitanálise* (DURAND, 1993).

Assim, de acordo com a leitura crítica de Maria Zaira Turchi (p. 39, 2003):

Ao construir sua teoria da mitodologia, Durand se fundamenta no dinamismo interno das imagens, capaz de levá-las a se organizarem em narrativa, texto literário oral ou escrito, portador de um parentesco estreito com o mito. A mitodologia inaugura um novo método onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrita ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais e sempre presente na extensão visionária, é a razão desta

crítica. Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas. As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas a literária. O símbolo e o mito, modernamente, provocaram um novo humanismo, envolvendo toda a cultura humana, na interdisciplinaridade da antropologia, da etnologia, da história das religiões, da sociologia, da psicopatologia, das estéticas e das literaturas. A metodologia necessita pois, de caminhos distintos para enriquecer as possibilidades hermenêuticas dos textos: a mitocrítica e a mitanálise.

Desse modo, a abordagem metodológica de Durand denominada mitocrítica, segundo Turchi (2003), é uma composição teórico-crítica situada na confluência de diversas críticas literárias, em certa medida, uma antropologia poética.

Segundo Maria Zaira Turchi (2003, p.39), “o termo mitocrítica foi forjado por Durand, por volta dos anos 70 [...], para significar o uso de um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo no relato mítico, inerente como *Wesenschau* (intuição essencial), à significação de todo relato”. Com isso, estamos considerando que o entendimento de toda e qualquer obra literária vincula-se à interpretação e à compreensão de que esta obra tem uma ligação direta com episódios míticos.

Nesse sentido, a análise da obra literária dirige-se para o descobrimento do mito pessoal da obra de um determinado autor, que é a fonte de onde ele recolhe os materiais e objetos tomados da sua experiência do mundo. Mais uma vez, é salutar a compreensão de que, no entendimento de Durand (1993; 1997), as obras artísticas humanas não falam apenas do homem e dos acontecimentos dispensáveis e corriqueiros da sua vida cotidiana, elas falam, fundamentalmente, “do homem na sua universalidade que atravessa as diferenças culturais, históricas e sociais” (TURCHI, 2003, p. 40).

A mitocrítica, nesse sentido, busca perscrutar como é integrado ao âmbito literário o mito transformado em matéria de ficção, resultando em narrativas que, invariavelmente, aparecem perpassadas de heranças culturais (TURCHI, 2003).

Metodologicamente, a abordagem mitocrítica de uma obra artística, em nosso caso particular, a literária, se deu em três etapas principais cujo objetivo principal é a decomposição interna dos extratos mitêmicos, aí presentes. Primeiramente agrupamos

os mitemas, que são as menores unidades de significação do discurso mítico segundo a articulação que possuem em consoante a determinados temas, incluindo-se os motivos redundantes que constituem as sincronicidades míticas da obra³. Havemos também de lembrar que o mitema, cujo conteúdo pode ser um motivo, ou um tema, ou um cenário mítico, um emblema, ou uma situação dramática, está contido tanto na genealogia do mito quanto na gênese da mitocrítica.

Concretizado o agrupamento dos mitemas de acordo com os temas em que podem ser agrupados, realizamos o exame detalhado das situações e das combinatórias de situações em que cada uma das personagens aparece e dos seus respectivos cenários, nos quais elas estão inseridas. O objetivo, nesse momento, foi estabelecer as semelhanças e traçar a intersecção entre elas. Feitas essas duas tarefas, havíamos realizado a primeira parte de nosso trabalho.

Finalmente, tentamos localizar as diversas lições míticas e as possíveis conexões que se estipulam entre as lições míticas das narrativas com outros mitos, de épocas e/ou espaços culturais determinados presentes em outros contos de nosso *corpus*.

A primeira vista, essa parece ser a tarefa mais difícil de ser realizada em nosso trabalho dado que tivemos de localizar e estabelecer as devidas conexões entre determinados mitos. No entanto, nos detivemos às considerações de Turchi (2003, p. 41), defensora de que “na aplicação da mitocrítica, o que se percebe é que há um número limitado de mitos possíveis, tal como os define as mitologias das grandes civilizações, que exigem reinvenções míticas constantes e repetidas no curso da história de uma mesma cultura”. As combinações seriam, pois, limitadas, uma vez que o pensamento mítico, por estar ligado às imagens pode ser generalizador, empreende-se por meio de analogias e aproximações (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 40-47).

A mitocrítica, conforme demonstrou Turchi (2003), busca evidenciar como os mitos diretores e suas múltiplas facetas, perceptíveis em um único autor ou obra literária específica, se expandem para além da fronteira estrita do literário e se amplia para aspectos sócio-históricos e culturais. É justamente neste ponto que se abre um outro caminho para a compreensão do caráter mítico do texto literário, qual seja, o caminho proposto pela mitanálise.

³ Em nosso entendimento, o termo “sincronicidade mítica da obra” significa que devemos atentar ao fato de que os microcontos de Galeano, por mais que tenham sido escritos em contextos mais próximos à nós, aduzem, necessariamente, a um passado mítico que o “orienta” em sua experiência com o mundo atual.

Mitanálise é um termo elaborado por Durand (1993) para definir “um método de análise científico dos mitos que procura extrair não apenas o seu sentido psicológico, mas, sobretudo, o sociológico” (TURCHI, 2003, p. 41). A metodologia proposta pela mitanálise tenta agrupar num mesmo círculo, os grandes mitos diretores dos acontecimentos históricos, separando-os dos mitos que pertencem, especificadamente, a grupos e a relações sociais específicas.

A mitanálise põe em revelo a ideia de que, em cada época, há um mito dominante que tende a se institucionalizar, servindo de modelo à totalidade do imaginário. Ao mesmo tempo, este mito triunfante suscita um contramito que se mantém latente (TURCHI, 2003, p. 42). Isso corresponde a afirmar que, após detectarmos os mitos relacionados às obras de um determinado autor, caberia ainda o esforço de tentarmos conectar estes mitos específicos aos mitos universais institucionalizados.

A metodologia proposta pela mitanálise tenta agrupar num mesmo círculo, os grandes mitos diretores dos acontecimentos históricos, separando-os dos mitos que pertencem, especificadamente, a grupos e a relações sociais específicas. Ora, como é bem sabido, o estudo das relações estabelecidas no campo social suscita o conhecimento de teorias, metodologias e cuidados específicos àquele que quer compreender e interpretar e até mesmo entender como se dão as relações humanas. Nesse sentido, a mitanálise é uma metodologia que prescinde de uma detalhada e complexa pesquisa sobre os comportamentos e as relações sociais, de modo que se configurou como um caminho a ser descartado na realização de nossa pesquisa.

Nesse sentido, a mitanálise é uma metodologia que prescinde de uma detalhada e complexa pesquisa sobre os comportamentos e as relações sociais. Dito de outra maneira, a mitanálise propõe que abandonemos o texto literário para que possamos enveredar pelo campo conflituoso e contraditório do contexto histórico no qual a obra foi escrita.

Ora, como é bem sabido, o estudo das relações estabelecidas no campo social suscita o conhecimento de teorias, metodologias e cuidados específicos àquele que quer compreender e interpretar e até mesmo entender como se dão as relações humanas.

4. *Mujeres*: perspectivas do gênero literário

Para Colombres (1995), o diálogo constante entre o mito e a narrativa, na América Latina, resulta particularmente intenso quando abordamos a especificidade do conto. Isso porque suscita uma vivência que reflete a realidade, mas não é uma realidade, é uma ficção. O conto, porém, é quase tão antigo quanto o mito, podendo ser considerado uma dessacralização final deste. Para o autor, “*Los pasajes del mito al cuento y del cuento al mito se vuelven en América más naturales, y hasta pasan casi inadvertidos, pues por momentos se borran las fronteras*” (COLOMBRES, 1995, p. 152). Esse hibridismo característico é notado em nosso objeto de estudo, conforme demonstramos em momento oportuno.

No caso específico dos microcontos que estudamos, para além do lirismo e da concisão extrema, manteve-se o trânsito direto entre mito e discurso poético. Os textos de Galeano, além de tratar de mitos e arquétipos que circundam a feminilidade, primam pela síntese em sua constituição narrativa.

Os contos de escrita sintética que constituem nosso *corpus* inserem-se no universo literário como expressão dos mitos criados acerca da feminilidade e aportam determinados arquétipos literários.

O crítico mexicano Lauro Zavala, em seu estudo denominado “*El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario*”, após um aprofundamento no estudo dos microcontos, textos literários de escrita menor que o convencional, propôs três nomenclaturas plausíveis à tal classe narrativa: os “*cuentos cortos*”, que possuem de 1.000 a 2.000 palavras, os “*cuentos muy cortos*”, em que constam de 200 a 1.000 palavras e os “*cuentos ultracortos*”, de 1 a 200 palavras.

Para Zavala (2006, s.n.), o interesse pelos contos e microcontos tem ressurgido nos últimos anos e “*Las diferencias genéricas que existen entre cada uno de estos tipos de cuentos dependen de la extensión respectiva*”.

Para se ter uma idéia, a extensão do conto convencional oscila entre 2.000 e 30.000 palavras. Entretanto, Zavala sugere o reconhecimento de ao menos três tipos de contos menores que o convencional, isto é, de extensão inferior a 2.000 palavras.

Por conseguinte, a forma de estruturação dos contos de extensão menor que o convencional resulta num adensamento significativo da narrativa.

Os microcontos de nosso *corpus* se destacam por sua natureza narrativa extremamente incisiva, breve e condensada. São textos que em linhas abreviadas empreendem uma expedição instantânea a uma circunstância emblemática mítica e universal, quer dizer, remetem a um tema específico e largamente aproveitado como matéria literária. Como exemplo ilustrativo de nossa afirmativa, apontamos o conto de número 4. “1542, Conlapayara: Las amazonas”, que versa sobre o mito das guerreiras amazonas, tratado como objeto literário desde a Antiguidade Clássica e que frequentemente é revisitado pela literatura.

Assim sendo, os contos de escrita sintética são formas narrativas que exigem uma leitura mais perspicaz que outros tipos de texto, ou seja, são “*una forma de narrativa mucho más exigente para su lectura que la novela realista o el cuento de extensión convencional*” (ZAVALA, 2006). Isso porque dispõem de diversas estratégias textuais que, tendentes à condensação, acabam por suprimir certos contextos intratextuais e acabam por exigir um repertório de leitura anterior e extratextual para serem apreciados ou até compreendidos, como pretendemos demonstrar.

Entretanto, para além da dificuldade de classificação e de análise advinda da extensão dos contos de escrita menor que o convencional, Zavala (2006, s.n.) defende que “*Al ser el cuento breve un género proteico, es riesgoso reducir su diversidad a normas estables*”. As narrativas de escrita menor que o convencional utilizam-se de diversas “*estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia)*”, “*claves de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático)*”, “*formas de humor (intertextual) y de ironía (necesariamente inestable)*”.

Desse modo, cientes da diversidade de questões tangíveis ao cerne dos contos de escrita sintética que estamos estudando, embasados principalmente na teoria de Zavala (2006), nos alçamos nesse momento a uma análise das características essenciais de nosso *corpus* tendo em vista sua especificidade genérica. Isso por considerá-la de fundamental importância como estruturas literárias que possuem peculiaridades próprias e que, por fim, nos servirão como auxílio à hora de perscrutar a identificação dos mitemas, mitos, imagens e arquétipos literários presentes nas narrativas, quer dizer, para a aplicação do estudo de mitocrítica que realizamos.

4.1 Estudando o conto curto “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”

De acordo com a proposição de Zavala (2006), entre os três tipos de contos cuja extensão é menor que a convencional, está situado o *conto corto* como o primeiro em escala decrescente de tamanho, contabilizando de 1.000 a 2.000 palavras. Em nosso *corpus* há apenas uma narrativa com esse perfil, a de número 3. “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”. Trata-se, assim, de um conto curto, que possui 1.201 palavras, entretanto, é o mais longo dos que compõem nosso objeto de estudo.

O conto curto “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” é praticamente o único que segue, de certa forma, uma linearidade narrativa com um encadeamento direto e causal dos acontecimentos, e assim, desenvolve um breve contexto narrativo que auxilia o leitor na compreensão dos elementos míticos da história. Os episódios se dão numa sequência concisa, porém mais estendida que nas demais narrativas de nosso *corpus*.

Em acordo com Lauro Zavala (2006, s. n.), atentamos que “*Un cuento corto puede narrar un incidente o condensar una vida, o bien puede adoptar un tono lírico o alegórico*”, ademais, entre as possibilidades de desenvolvimento narrativo desse tipo de texto literário, podemos incluir a “*condensación de toda una vida, lograda gracias a la capacidad de comprimirla en una imagen paradigmática*” (HOWE, Irving apud ZAVALA, 2006, s.n.).

Notamos que o conto curto em questão versa de modo condensado e incisivo sobre a vida de uma personagem emblemática, ou melhor, duas. Primeiro, trata do transcorrer de toda a vida de Dulcidio; é sobre ele, nomeadamente, a “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, ao passo que, concomitantemente, se sobressai na narrativa uma personagem feminina que com Dulcidio divide a centralidade no enredo. Ambas são personagens cerceadas por imagens paradigmáticas. Ela é apresentada inicialmente como uma personagem feminina, mas ao final do conto descobrimos que é, ademais, assim como Dulcidio, um ser híbrido, metade mulher e metade lagarto.

Dulcidio é filho do dono de uma grande propriedade rural, Lucanamara, onde se passa a ação da narrativa. Quando compreendemos, por referências extratextuais que

Lucanamarca ou Santiago de Lucanamarca ademais de ser um povoado de origens pré-incáicas é também um distrito do Peru, localizado no departamento de Ayacucho e na província de Huanca Sancos, sabemos, por um lado, da extensão territorial dos domínios senhoriais do patriarca, mas, sobretudo, das possíveis implicações culturais e míticas atreladas a um dado território peruano.

O texto, pois, narra um motivo caro à literatura universal: o temor de um senhor, rei ou príncipe de um dado reino, de morrer sem herdeiros. A esposa é a encarregada de suplicar a Deus por um filho, dado recolhido da tradição popular, em que tanto no Oriente como no Ocidente, a mulher é tornada responsável pela esterilidade do casal. Perante as insistentes súplicas dela, Deus envia um presente, ou antes, um castigo, o nascimento de um herdeiro híbrido, cujas características físicas perpassam entre a animalidade e a humanidade.

Logo na primeira vez que contrai matrimônio, Dulcidio devora sua esposa na noite de núpcias. Sem receber nenhum manifesto de desaprovação da comunidade da qual fazia parte, o herdeiro de Lucanamara repete incessantemente o procedimento de casar-se para em seguida devorar a mulher na noite de núpcias.

Na procura incessante por novas candidatas a noivas, ou melhor, a futuras vítimas, ressurge no local inicial da história, uma misteriosa personagem feminina que mantém em seu colo um livro aberto. E assim, na narrativa averiguamos que se inclui uma história dentro de outra história. Quer dizer, nas tão poucas linhas que compõem esse conto curto, da narração da leitura de nossa personagem feminina sem nome situada à beira do rio, passamos ao relato do nascimento e à vida de Dulcidio. É por meio da personagem feminina emblemática que primeiro aparece na história, bem como de seu livro de "*leyendas*", que somos levados a saber da existência de um opulento senhor de terras, que teve Dulcidio como único filho.

Entretanto, quando Dulcidio tem contato com a emblemática personagem feminina de que fala o conto curto inicialmente, duas instâncias narrativas se enredam: há uma superposição de duas histórias, a contida no livro que estava em posse da fêmea misteriosa e a vivida por essa mesma personagem e Dulcidio. Quer dizer, há uma interferência direta por parte da história contida no livro da personagem feminina sem nome no desfecho da história principal.

A imagética da ambivalência entre Dulcideo e a mulher-lagarto começa a transparecer com maior relevo a partir do momento em que Dulcideo arrisca uma aproximação física: pede a tal mulher que coce suas costas. Ela estende a mão, acaricia “*la ferruginosa coraza*” e emite um elogio “*Es una seda*”. No discurso da misteriosa fêmea há traços de ironia, pois a couraça de um lagarto jamais poderia ser agradável ao toque conforme foi expresso no galanteio.

Por sua vez, “*Dulcideo estremece y cierra los ojos y abre la boca y alza la cola y siente lo que nunca*” (GALEANO, 1995, p. 11). Nesse momento da história, de súbito, a personagem feminina misteriosamente desaparece. Dulcideo a procura por várias semanas, sem obter sucesso em sua busca. Quando finalmente a encontra, um curto processo se dá até que se casem. Nessa ocasião, contudo, é Dulcideo quem será devorado, já que sem saber se unirá a uma criatura semelhante a ele, outro ser híbrido, metade humano e metade animal. A revelação de que ela, até então retratada apenas como uma mulher enigmática, é também uma mulher-lagarto que acabará devorando Dulcideo na noite de núpcias se passa apenas no último parágrafo da narrativa e mostra-se como um momento com marcados elementos de epifania, quer dizer, de impacto e de revelação.

A dualidade exacerbada entre as personagens acaba culminando numa inversão. Dulcideo passa de glutão incansável a um “*pordiosero de amor*” que termina devorado na noite de núpcias pela única mulher por quem demonstrou ter se apaixonado. No deslumbramento causado ao descobrirmos a identidade híbrida daquela que era pra ser somente mais uma esposa tragada por Dulcideo – que por sua vez, mesmo apaixonado afirma ter um destino cruel que o condena força à condição de eterno viúvo – temos caracterizados expressivos recursos narratológicos próprios do gênero literário de que estamos tratando. O final que teve o apaixonado Dulcideo, de noivo devorado modo trágico, pactuando do mesmo destino de suas esposas, não deixa de estar provido de algum requinte de ironia e de ser uma forma de humor, recursos típicos dos contos de extensão menor que o convencional.

Conforme ocorre nos contos curtos em geral, averiguamos que nessa narrativa, como “*en estas obras maestras de la miniatura, la circunstancia eclipsa al personaje, el destino se impone sobre la individualidad, y una situación extrema sirve como emblema de lo universal (...) produciendo una fuerte impresión de estar fuera del tiempo*”

(HOWE, Irving apud ZAVALA, 2006, s.n.). Com isso, salientamos a posição que adquirem as circunstâncias narradas, de galgar maior destaque que as próprias personagens. No entanto, queremos atentar que a narrativa, tanto em seu percurso quanto no desfecho, não aporta de nenhuma maneira um maniqueísmo, mas justamente a refutação desse. De modo contrário a Dulcideo, que exerce com lascividade e crueldade desmedida a própria sexualidade, pode-se interpretar que a mulher-lagarto em seu ato devorador age no intento de cessar a carnificina protagonizada por Dulcideo, ela parece possuidora desse propósito, indiciado ao longo da narrativa e desvelado ao final.

Na narrativa de que tratamos, condensada de modo abrupto e intenso, a circunstância do engolimento tem destaque, em detrimento do percurso das personagens, afinal não esperamos que Dulcideo devore suas esposas e, muito menos sem uma desaprovação da sua comunidade. Entretanto isso ocorre e quando já estamos propensos a pensar que ele continuará realizando a manducação das noivas até que se sacie, ele é devorado, numa situação extrema em que se opera uma inversão.

A ambiguidade do discurso, a ironia, o perfil dos protagonistas, também ambíguos, misteriosos e híbridos; o livro que a personagem feminina lê, livro de lendas que conta uma história sem princípio nem fim, assim como a convergência dos elementos do conto para a epifania da última janta, para a deglutição redentora, são elementos estruturais que nos conduzem para o mito que se constrói a partir de elementos literários. Da natureza desse mito, dessas imagens, falaremos no momento oportuno deste trabalho.

4.2 Estudando o conto muito curto “1542, Conlapayara: Las Amazonas”

O conto muito curto é aquele segundo tipo de narrativa de extensão menor que o convencional, em escala decrescente, que consta de 200 a 1.000 palavras, de acordo com as proposições de Zavala (2006). Entre as narrativas que compõem nosso objeto de estudo, apenas uma se enquadra na categoria de conto muito curto, a de número 4. “1542, Conlapayara: Las Amazonas”, que contém somente 307 palavras.

Através de uma abordagem muito condensada, essa narrativa aduz ao que se considera o mais importante relato sobre as míticas guerreiras Amazonas. O conto faz referência quase imediata a um texto documental, aliás, o único de que se tem notícia,

no qual é descrito um embate direto entre as míticas amazonas e os soldados espanhóis da expedição de Francisco de Orellana pelo rio Amazonas, relato escrito pelo padre dominicano Gaspar de Carvajal, que inclusive teria perdido um olho no episódio (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000, p. 170).

Notadamente a narrativa de Galeano é introduzida em condição de intertextualidade com o relato de Carvajal a que nos referimos. Mas se em todo texto requer-se a participação decisiva do leitor, no caso específico do texto muito curto, como dizíamos, “*siempre se requiere que el lector participe activamente para completar la historia*” (ZAVALA, 2006). Quer dizer, é possível apreender algum sentido numa primeira leitura do conto, contudo, a narrativa faz muito mais sentido se tivermos acesso às informações que circundam o relato, isto é, se soubermos da existência do relato do padre Gaspar de Carvajal, se tivermos ciência de quem foi Orellana, o que faziam ele e seus soldados na expedição pelo rio Amazonas, por volta do ano de 1542, e em quais circunstâncias. Essas informações resultam fundamentais para o entendimento da narrativa e ainda mais quando se trata de pesquisar este mito, o mito das amazonas, em pelo menos uma de suas versões.

Inserida como uma das características basilares do gênero literário a que nos dedicamos, além das intertextualidades de “*1542, Conlapayara: Las amazonas*”, que acabamos de demonstrar, nesse conto muito curto, verificamos a presença de outras técnicas narrativas estratégicas, tais como ambiguidade semântica, formas de humor (intertextual) e de ironia, previstas nesse tipo de gênero literário por Zavala (2006, s.n.) e que já se encontravam no conto anteriormente analisado.

O uso de tais recursos pode ser percebido em diversos momentos da narrativa, seja na declaração de que “*No tenía mala cara la batalla, hoy, día San Juan*”, que aduz ao ímpeto renovado dos soldados espanhóis pelo combate devido à data festiva cristã, desconhecedores do fato de que fatidicamente perderiam a batalha; seja no emprego de expressões metafóricas como “*Pero peló los dientes la bruja*”, que alude ao fracasso antevisto da expedição de Orellana, ou até mesmo na maneira impregnada de uma concisão extrema de humor (com nuances de sarcasmo) e de ironia, que ocorre no último parágrafo da narrativa, quando após o embate com as guerreiras amazonas, os soldados de Orellana, esgotados fisicamente, ademais de fracassados em seu esforço belicoso, navegam à deriva, professando orações para que caso encontrem mais

inimigos no curso do rio Amazonas, que estes, mesmo que em número maior, ao menos sejam homens.

Conforme apontamos, a linguagem é articulada e implantada com uma acuidade especial nos contos muito curtos. Trata-se de uma narrativa que, como as demais de nosso *corpus*, prima fundamentalmente pela escritura sintética e, de fato, “*En todas las formas del cuento muy corto se condensan las estrategias que hemos visto utilizadas en el cuento corto*” (ZAVALA, 2006, s.n.). Isto é, a ironia, o humor, as possíveis formas de intertextualidade e os fragmentos ou expressões que possuem ambiguidade semântica.

Salientamos ainda que até o presente momento, o conto curto de número 3. “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” e o conto muito curto de número 4. “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, compõem as raras narrativas de nosso *corpus* que pactuam de uma certa linearidade narrativa. A partir da ocasião em que iniciaremos a análise dos contos ultracurtos, será mais difícil encontrar uma caracterização sequencial nas narrativas, quer dizer, os relatos incidem geralmente numa alinearidade dos fatos narrados, o que certamente influencia nossas perspectivas de análise e possibilita uma abordagem aplicável de modo conjunto às narrativas ultracurtas.

4.3 Estudando os contos ultracurtos

De acordo com as proposições de Zavala (2006, s.n.), estão inseridas na categoria de *contos ultracurtos* as micronarrativas que contabilizam desde 1 até 200 palavras. De fato podemos assentir, em acordo com Zavala (2006, s.n.), que “*Estos textos constituyen el conjunto más complejos de materiales de la narrativa literaria*”. Isso porque são contos que compactuam de uma natureza narrativa extremamente breve, e ao mesmo tempo, muito condensada.

As narrativas que compõem nosso objeto de estudo classificam-se predominantemente como contos ultracurtos. São elas 1. “*El miedo*”, 2. “*La autoridad*”, 5. “*1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, 6. “*1739, al este de Jamaica: Nanny*”, 7. “*La Pachamama*”, 8. “*Maria Padilha*”, e a menor de todas as narrativas, a de número 9. “*Ventana sobre una mujer*”.

A priori, constatamos que as narrativas ultracurtas de nosso *corpus* incidem, geralmente, em intertextualidade e no semantismo plural dos termos empregados no texto. Conforme apurado por Zavala (2006, s.n.), “*La fuerza de evocación que tienen los minitextos está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a su vez en dos elementos esenciales: la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria*”, fato compartilhado com os contos anteriores. Entretanto, como as narrativas ultracurtas devem suprimir aspectos contextuais para provocar uma densidade máxima da história condensada no menor número de palavras possível, elas apelam com maior ênfase para elementos extratextuais que o texto apenas evoca.

Como demonstrativo de uma intertextualidade literária e extraliterária introduzimos o conto ultracurto de número 1. “*El miedo*”. Trata-se de uma narrativa que promove a retomada do tema mítico da vagina dentada (DURAND, 1997, p. 104-111, 488; LÉVI-STRAUSS, 1989, p.123). Trata-se de um tipo de motivo mítico difundido tanto na Literatura quanto em outros segmentos artísticos, e, em especial, em meio aos estudos antropológicos. O texto de Galeano, portanto, recolhe um tema mítico que remete a uma intertextualidade que opera para mais adiante da literatura.

A narrativa põe em destaque os homens que fazem parte de uma nação indígena pertencente à região do Chaco paraguaio, os *nivakle*, que creditavam ancestralmente a posse de uma vagina dentada às mulheres. Desse modo, o conto ilustra metáforas que são razoavelmente diretas e a articulação do texto é de certa forma explícita no que diz respeito ao semantismo das palavras empregadas. Apresenta-se o desempenho masculino na exibição de uma dança de recepção para um grupo de mulheres, na presença das quais até então eles “*no se atrevían a entrar*”. Na realização da dança, os movimentos dos homens da nação *nivakle* metaforicamente se assemelham à volatilidade da fumaça ou o vôo dos pássaros, ou seja, a dança atinge um grau de expressão corporal de nível sublime. Quanto a articulação do texto, o semantismo das palavras é direto e explícito, sem delongas introduz-se o elemento mítico ao se relatar que as mulheres do conto possuíam dentes entre as pernas.

Configura-se de modo análogo, quanto a esses dois quesitos de intertextualidade e estruturação semântica do texto, o conto “*La autoridad*”. Através de uma narrativa que prima pela brevidade extrema, é colocado em relevo o tema mítico da existência de uma sociedade centrada na mulher, ou na qual, pelo menos, essa protagonizasse um

papel de destaque e fosse possuidora de autonomia, cabendo aos homens um papel secundário, o que incluiria o cuidado com a prole e com a manutenção do espaço doméstico.

Na narrativa adentram em cena os habitantes *ona* e *yaganes*, que sabemos formar parte das nações indígenas ancestrais da Terra do Fogo. Ancestralmente, os *onas* eram nômades e os *yaganes* um povo litorâneo, indígenas pertencentes às culturas estabelecidas ao extremo sul do Continente Latino-Americano. Sua subsistência, derivada da relação com a caça e a pesca, é um aspecto pontuado no conto.

Desse modo, também direto, apresenta-se uma sociedade em que os papéis de gênero seriam invertidos com relação a uma estrutura de ordem patriarcal. Por meio da alusão ou mesmo da paródia que contrasta o conto com a organização de nossas sociedades modernas (patriarcais), a narrativa aduz ao mito da existência de uma forma de organização social denominada matrilinearidade ou matriarcado (EISLER, 1989, 1996; SILVA, 2007).

O conto ultracurto em questão também pode ser considerado possuidor de intertextualidade literária e extraliterária. No primeiro caso porque trata de um tema mítico largamente presente no universo da ficção literária, e, no segundo caso, de intertextualidade extraliterária, porque trata de um tema que é tônica em outros meios de expressão artística, assim como no âmbito dos estudos antropológicos, sociológicos, etc.

Entre outros recursos literários que podemos encontrar na narrativa em questão, opera-se a inversão de papéis. Em certa medida, como ocorre no conto curto titulado “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, há um conflito entre um par de opostos, que acaba culminando com a eliminação de uma das partes.

Em “*La autoridad*”, em virtude de um dualismo exacerbado, quer dizer, do antagonismo extremo entre os pares que figuram como opostos, homens e mulheres, ocorre um conflito que promove o extermínio de todas as mulheres, exceto das meninas. Os homens se debelam contra o abuso de poder das mulheres e instituem uma nova ordem, inversa da anterior. Assim, os homens passam a assumir outros papéis sociais e sobrepujam àquelas que futuramente formariam as gerações de mulheres, inaugurando e impondo o servilismo feminino na sociedade em que viviam, instaurando, nomeadamente, o patriarcado. Desse modo, constata-se que ocorre uma inversão de papéis na narrativa.

Por sua vez, no conto ultracurto “1711, Paramaribo: *Ellas llevan la vida en el pelo*”, é explorada com maestria a economia da linguagem e o arranjo dos termos dentro do texto, formando uma espécie de encadeamento de palavras. Com uma brevidade extrema, em apenas dois parágrafos sucintos, a narrativa infere sobre o longo período de dominação colonial holandesa na costa do Suriname, os castigos e a fuga dos escravizados que lá eram mantidos. Como referente narrativo de cunho mítico, está a expressão do poder fecundador feminino, pois as escravizadas levavam consigo, de modo oculto, diversas sementes incrustadas nos cabelos à hora da fuga, com a finalidade de posteriormente fecundar a nova terra que pretendiam habitar.

Podemos notar, inclusive, que há nesse conto ultracurto um nível elevado de preocupação com a linguagem, que se destaca por ser extremamente lírica e mitopoética. Ademais, a narrativa dialoga explicitamente com os inúmeros relatos sobre Pachamama, a Mãe Terra e o poder gerador da mulher. Em relação a este último aspecto, há uma espécie de inversão na narrativa ultracurta de que tratamos, pois sabemos que o elemento fecundador geralmente é masculino, enquanto o elemento gerador é feminino; contudo, no conto a fecundação da terra parte das mulheres, ambivalência que ressalta uma inversão e à ambiguidade. A narrativa aduz ao mito da Grande Deusa e das Deusas da Agricultura da tradição Greco-latina.

Por sua vez, a narrativa “1739, *al este de Jamaica: Nanny*”, se relaciona com a anterior por também tratar da luta pela libertação do mesmo segmento de escravizados fugitivos, os *cimarrones*, desta vez na Jamaica. Paralelamente, em ambos os contos a mulher possui um protagonismo que desdiz o esquecimento e o silêncio sobre a mulher no discurso histórico convencional.

A narrativa começa com uma tentativa de negociação de paz dos ingleses com os fugitivos. Quao, o chefe dos *cimarrones* acaba por aceitar as condições propostas pelos ingleses, porém, Quao é um chefe simbólico, pois de fato, “*en los precipicios del oriente, más poder que Quao tiene Nanny*” (GALEANO, 1995, p. 32). Assim aparece na narrativa Nanny, uma figura mítica de mais destaque que Quao, por representar o estandarte da luta pela liberdade dos escravizados *cimarrones*.

A imagem de Nanny orienta a ação beligerante dos grupos de fugitivos dispersos, ela é uma figura mítica a que obedecem, inclusive, os elementos da natureza, tais como os esquadrões de moscas e os copos de algodão. Há quem diga que está

morta, enquanto outros afirmam que a veem nos campos de batalha. Nela se condensa a imagem mítica de guerreira e imortal ligada aos animais e à vegetação.

A narrativa sobre Nanny, personagem mítica latino-americana, condensa imagens poéticas que se estruturam através de “*claves de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático)*” (ZAVALA, 2006, s.n.), quer dizer, em torno dela situa-se a captura e/ou a devolução das balas atiradas pelo inimigo – por meio das próprias nádegas – além da ocasional conversão, também inusitada, dos projéteis em copos de algodão, uma espécie de vegetação comum na flora central e sul-americana. Nanny vista como a amante dos deuses, cobre o próprio corpo com nada além de um colar de dentes dos soldados ingleses. Calcada em lirismo, a orla de mistério que envolve a personagem Nanny, bem como os elementos enigmáticos que a circundam, são características de presença marcante e que confluem, como recursos expressivos admitidos no tipo de gênero literário com o qual estamos trabalhando, para a re-construção literária de um mito preexistente.

A referência de uma entidade feminina mítica transposta para o texto literário como personagem que protagoniza e que dá a tônica para ação da narrativa verifica-se, também, em “*La Pachamama*”. Conforme anunciado no título desse conto ultracurto, é a vez de Pachamama, ou simplesmente *mama*, ser apreciada literariamente.

Inserida como uma das divindades ancestrais femininas mais potentes na cultura hispano-americana, Pachamama, é mais uma das personagens emblemáticas de que trataremos.

A narrativa em questão explora a polivalência, ou melhor, as multifaces da divindade conhecida como Pachamama. A personagem condensa em si os aspectos, em certa medida antitéticos para nossa sociedade ocidental e judaico-cristã, porém aspectos naturalizados na personagem, a saber, a condição de ser *mama* (mãe) e também Virgem. Além disso, Pachamama, concomitantemente, é a personificação dos ciclos da Terra e do tempo. Trataremos com maior afinco de tais características dialéticas de “*La Pachamama*” adiante, ao realizarmos o estudo das imagens e dos arquétipos de nosso *corpus*.

No presente momento, nos interessa pôr em relevo o semantismo dos termos incrustados na narrativa ultracurta. Podemos considerar a estruturação desse conto ultracurto como agudamente coesa e possuidora de uma carga semântica dilatada de

significação. A exploração do campo semântico é extremamente expressiva, pois, como vimos, “*la madre tierra, Pachamama*” que é mãe e Virgem, ao mesmo tempo, é também a Terra e o tempo.

A narrativa remete ao mito de Pachamama, literariamente reconstruído em seus aspectos principais. O conto ultracurto é carregado de metáforas e alusões típicas desse gênero literário. São construídas com extremo lirismo distintas metáforas acerca de como Pachamama rege a vida e a morte dos seres humanos; há uma série de obrigações a serem cumpridas como requisitos para que o recém-nascido viva; para que os casais continuem apaixonados, ou até mesmo para não desagradar Pachamama.

O último parágrafo ilustra e condensa todas as relações de troca entre essa mãe Terra e os filhos, acolhidos por ela à hora da morte e em seguida transmutados em flores.

Dessa forma, podemos destacar que há uma condensação de elementos estruturais que aduzem ao mito de Pachamama, reconstruído literariamente, conforme apontamos. Utiliza-se para isso de recursos próprios dos contos ultracurtos, em concordância com Zavala (2006), tais como metáforas, palavras que guardam um semantismo significativo na construção do relato, um final surpreendente ou enigmático, além, obviamente, da brevidade extrema.

De modo semelhante, a narrativa ultracurta “*Maria Padilha*” faz referência à uma personagem feminina emblemática e suas facetas, abordadas de modo literário. A personagem que protagoniza esse conto, nomeadamente, Maria Padilha, tem suas raízes históricas em séculos passados.

De acordo com Marlyse Meyer (1993), resulta em uma tarefa extremamente periculosa o intento de construir as passagens, isto é, reencontrar os elos perdidos entre Doña Maria de Padilla, amante de um rei de Castela, à Maria Padilha, Pomba-Gira de Umbanda. Restam escassas reminiscências históricas da mulher que teve diversas vezes papel decisivo nos rumos políticos do império espanhol, por sua influência junto a D. Pedro I, rei de Castela, de quem foi amante. Integrada à memória popular, na época do Brasil Colonial, passou a ter o nome invocado em sortilégios de amor; séculos adiante, sob a alcunha de Maria Padilha, atualmente integra a falange dos Exus da Umbanda.

Nesta narrativa também ocorre o que podemos chamar de hibridação extraliterária. Novamente, a compreensão da narrativa depende, em certa medida, do

repertório de leitura de quem recepta o texto. É necessário ter ao menos uma idéia de como funciona a religiosidade de matriz africana da qual a personagem faz parte para compreender os elementos fundamentais que a circundam no conto. A noção quem foi a histórica Doña Maria de Padilla e dos meandros que a tornaram Maria Padilha da Umbanda acrescentam e corroboram muito positivamente na apreciação do conto.

A linguagem poética que permeia essa narrativa ultracurta é concisa e também amplamente provida de um semantismo plural, além de contar com recursos linguísticos tais como a metáfora e a antítese, ou até mesmo a alusão.

Entre tais aspectos podemos ilustrar o fragmento que faz referência a Maria Padilha como aquela que “*Brilla más que todos los soles la basura de la noche*” (GALEANO, 1995, p. 45). Através de uma linguagem poética e carregada de semantismo, somos remetidos à metáfora da concessão de um brilho semelhante ao do sol, atribuído às mulheres prostituídas, num momento em que acabam alcançando um estado de semiredenção, sendo dignificadas assim que incorporam a divindade Maria Padilha; compõe-se desse modo a imagem paradoxal do ladeamento de Maria Padilha à podridão e à escuridão da noite que estaria supostamente incrustado nos corpos das prostitutas do Rio de Janeiro, no Brasil, em contraste com o brilho do sol atribuído as mesmas como resultado advindo do contato com a personagem mítica central da narrativa.

Como exposto até aqui, é uma das especificidades marcantes das narrativas que compõem nosso *corpus* a exploração de uma potencial brevidade e condensação concomitantes. Nesse sentido, situado no extremo da concisão e do adensamento está o conto ultracurto de número 9. “*Ventana sobre una mujer*”. Trata-se da menor de todas as narrativas de nosso *corpus*, em que constam apenas 62 palavras. Entretanto, é um dos mais ricos relatos sobre a feminilidade na perspectiva da mitocrítica, se não o mais interessante, pois permite encadear a totalidade das narrativas anteriormente mencionadas.

Por hora, em referência ao gênero literário de “*Ventana sobre una mujer*”, destacamos na narrativa a densidade que cada termo concentra em seu nível semântico, a presença de metáforas, alusões e estratégias de humor e de ironia, necessariamente instáveis (ZAVALA, 2006, s. n.).

A narrativa em questão prima pelo arranjo das orações que a compõem, que possuem uma gradação e culminam ao final do conto, de certo modo em uma forma estratégica de humor e de ironia. Temos logo no início da narrativa a metáfora da mulher como uma casa secreta, uma espécie de receptáculo. Em seguida, se informa poeticamente que essa mulher possui em seus cantos (“*rincones*”) vozes e fantasmas escondidos, configurando-se assim uma alusão aos ditos segredos e mistérios femininos. É explorada uma faceta de “*esa mujer*”, uma mulher determinada e não nomeada, e, ao mesmo tempo a Mulher, no sentido universal do termo, como podemos inferir considerando os pronomes utilizados para fazer referência a ela do princípio ao fim do conto.

Outro aspecto a ser destacado no relato literário é a presença de certa dose de humor, mas dessa vez um humor equipado de nuances de ironia, que transparece ao final da narrativa, quando o narrador, ciente dos perigos que circundam aqueles que se aproximam da “mulher-casa fantasma”, bate à porta e espera ingressar. Podemos inclusive, perceber fatalmente a junção das imagens polissêmicas do medo masculino da mulher, uma mulher que é provida de segredos e circundada por mistérios que amedrontam, assustam ou provocam ou tensão, caracteres outrora perceptíveis também no medo da vagina dentada, da autoridade feminina ou nas amazonas.

Essa análise preliminar sobre o gênero literário que estrutura os nove contos de escrita menor que o convencional que compõe nosso *corpus* visa destacar os artifícios literários mais proeminentes das narrativas com o intuito de promover uma prévia tessitura dos elementos fundamentais que permeiam tais contos. Dessa forma, destacamos os aspectos principais de nosso objeto de estudo e facilitamos a aplicação da análise mitocrítica a ser apresentada adiante.

4.4 Considerações parciais sobre as perspectivas do gênero literário

Os microcontos selecionados para compor nosso *corpus* são cerceados pela temática da feminilidade, que norteia a estruturação das narrativas. Além disso, tem destaque a forma como tais relatos literários estão configurados, pois primam em sua constituição por uma brevidade extrema aliada a um adensamento narrativo, somado, ainda, ao lirismo e à linguagem mitopoética.

Cientes da relevância desse fator de junção entre condensação e concisão narrativa, pusemos em evidência os recursos literários de maior destaque presentes nos contos de escritura sintética de nosso *corpus*.

Seguimos o modelo proposto por Zavala para o estudo dos contos de extensão menor que o convencional, perscrutando suas distintas instâncias. Partimos da aplicação da nomenclatura em acordo com a extensão das narrativas, classificando em “*cuentos cortos*” as narrativas que constam de 1.000 a 2.000 palavras, denominado “*cuentos muy cortos*” os que possuem de 200 a 1.000 palavras e “*cuentos ultracortos*” aqueles que apresentam de 1 a 200 palavras.

Em seguida enveredarmos pelos recursos literários próprios desse gênero literário, tratando de colocar em evidência as diversas estratégias que estão providas as narrativas. Conforme destacamos outrora através das palavras de Lauro Zavala (2006), o gênero literário de que tratamos é possuidor de um caráter protéico que pode se apresentar sob duas modalidades, a hibridação na narrativa com outros gêneros literários e extraliterários ou a hibridação com gêneros arcaicos.

Buscamos demonstrar que à medida que a presença dos elementos estruturais indicados se intensifica a leitura das narrativas se torna mais exigente que a realizada num conto de extensão convencional. Destacamos que, geralmente, nessas narrativas de escrita sintética há mudanças circunstanciais no enredo das narrativas que se introduzem de maneira abrupta.

Finalmente, exploramos os possíveis extratos literários munidos de ambiguidade semântica, sobre os quais fluirá uma melhor apreciação quando for feita uma abordagem da perspectiva da análise mitocrítica.

Desse modo, considerando a instabilidade formal e o auge relativamente recente dos contos de escrita sintética de que tratamos, o que os torna ainda pouco estudados, nossa análise esteve fortemente atrelada, fundamentalmente, às proposições teóricas do crítico mexicano Lauro Zavala, que propõe, no mais das vezes, a averiguação das estratégias de intertextualidade, da presença de ambiguidade semântica e das formas de humor e de ironia das narrativas. Calcada na expressividade dos artifícios literários presentes no *corpus*, a análise do gênero literário, contudo, é considerada por nós de grande valor, tendo em vista que irá nos amparar na aplicação da análise mitocrítica e corrobora com o intento de atingirmos nosso objetivo no presente estudo.

5. Análise mitocrítica de *Mujeres*

A aplicação da mitocrítica ao texto literário tem como ponto inicial o estudo das imagens poéticas. Por meio da observância das imagens que estão enredadas nas narrativas de nosso *corpus*, imagens cujo dinamismo interno possui um estreito parentesco com o mito, podemos constatar a existência de mitos, por vezes em estado latente ou em forma de reminiscências nas narrativas.

Inseridas nos microcontos, tais imagens estão carregadas de simbolismos que circundam a feminilidade e, sobretudo, veiculam em seu âmago os arquétipos universais. “As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literária” (TURCHI, 2003, p. 39). Os relatos que compõem nosso objeto de estudo estão alicerçados em narrativas míticas reveladoras de múltiplas facetas femininas, por meio de uma gama de imagens simbólicas explicitamente arquetípicas.

Gilbert Durand (1997) optou por considerar a totalidade das motivações simbólicas, quer dizer, delimitou em grandes eixos os trajetos antropológicos que os símbolos constituem, recorrendo a um método de convergência inclinado a evidenciar as constelações de imagens constantes e que aparentam ser estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes (TURCHI, 2003, p. 26). As constelações de imagens, como podemos observar, são um ponto de partida (DURAND, 1993; 1997; TURCHI, 2003). Tomadas como elementos providos de polivalência interpretativa, as constelações de imagens são úteis no traçado de uma intersecção ao redor de núcleos organizadores, os arquétipos universais. Tais imagens são organizadas por Durand (1997) na bipartição entre o Regime Noturno e o Regime Diurno. Sendo que esse último, por sua vez, se subdivide nas Dominantes Digestiva e Cíclica.

Nesta perspectiva, ao analisarmos nosso *corpus*, que em sua totalidade pertence, na acepção de Durand (1997), ao Regime Noturno, inferimos que as micronarrativas 1. “*El miedo*”, 2. “*La autoridad*”, 3. “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, 4. “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, 8. “*Maria Padilha*”, e 9. “*Ventana sobre una mujer*” se circunscrevem na Dominante Digestiva, ao passo que as micronarrativas 5. “*1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, 6. “*1739, al*

este de Jamaica: Nanny” e 7. “*La Pachamama*”, podem ser classificadas como pertencentes à Dominante Cíclica.

Demonstraremos adiante como chegamos a essa inferência, ao perscrutar o conjunto dos relatos literários. E ainda, detalharemos cada um dos aspectos pertencentes às Dominantes Cíclica e Digestiva presentes em nosso *corpus* no decorrer de nossa análise mitocrítica.

Nossas reflexões, que levam em conta a existência de uma estreita ligação entre mito e literatura, estão fundamentadas na metodologia das estruturas antropológicas do imaginário e na mitocrítica, teorias por meio das quais que buscamos destacar, nas respectivas narrativas míticas, as imagens simbólicas nelas veiculadas, que são calcadas em arquétipos universais sobre a feminilidade.

Conforme já assinalamos, os arquétipos são estruturas que constituem a conexão entre o imaginário e os processos racionais, ou seja, são imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo que podemos considerar como generalizações dinâmicas e afetivas da imagem. Por meio dos relatos literários de *Mujeres* que são nosso objeto de estudo, buscamos estudar a natureza das imagens e a simbologia contida nas narrativas, para em seguida investigar os arquétipos presentes, que tratam explicitamente da mulher e de aspectos referentes à feminilidade.

5.1 Interpretando o texto: narrativas da Dominante Cíclica

As narrativas de escrita menor que o convencional que compõem nosso objeto de estudo, invariavelmente, expressam aspectos fundamentais pertencentes ou atribuídos à feminilidade na categoria do imaginário mítico, quer dizer, são narrativas em que a feminilidade está vinculada ao discurso mítico, que é permeado pelos arquétipos universais; portanto, aduzem a uma feminilidade arcaica.

Na aplicação de nossa análise, cujo embasamento encontra-se na perspectiva teórica criada por Gilbert Durand (1993, 1997), estão inseridas na Dominante Cíclica do Regime Noturno da Imagem as narrativas de escrita sintética 5. “*1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, 6. “*1739, al este de Jamaica: Nanny*” e 7. “*La Pachamama*”. Pactuando da característica configuração da Dominante Cíclica, tais narrativas congregam as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, os símbolos naturais

ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos, conforme demonstraremos detalhadamente.

5.1.1 “1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo”

A narrativa ultracurta “1711, Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo” remete, em princípio, à saga do segmento de escravizados denominados *cimarrones*, os castigos que eles recebiam e as fugas realizadas na costa do Suriname. É a esse período da história que remete a data do título do conto ultracurto. Em suma, os escravizados catalogados como *cimarrones* eram “*aquellos que huyeron individual o colectivamente refugiándose en los montes donde hicieron algún tipo de vida por un periodo de tiempo indeterminado, existieron en las décadas anteriores a 1850*” (NISTAL-MORET, 1984, p. 13). Trata-se, pois, de indivíduos que utilizaram racionalmente a natureza e a configuração topográfica, servindo-se de ambos como aliados e subordinados ao propósito da fuga, quer dizer, usaram o mundo natural que os rodeava no intuito de escapar da escravidão a que foram submetidos (NISTAL-MORET, 1984, p. 5).

Percebemos que a abordagem literária dessa narrativa ultracurta mantém preservada a densidade do assunto, aliada ainda a configuração extremamente breve do relato:

Por mucho negro que crucifiquen o cuelguen de un gancho de hierro atravesado en las costillas, son incesantes las fugas desde las 400 plantaciones de la costa de Surinam. Selva adentro, un león negro flamea en la bandera amarilla de los cimarrones (GALEANO, 1995, p. 31).

Contextualizado abrupta e brevemente esse importante componente do enredo – a escravização dos *cimarrones* – em seguida, passa a ser explorada a temática que ocupa a centralidade da narrativa ultracurta em questão, transparecendo a linha de representação lírica e mitopoética no tratamento literário dado à relação entre a mulher e a terra:

Antes de escapar, las esclavas roban granos de arroz y de maíz, pepitas e trigo, frijoles y semillas de calabazas. Sus enormes cabelleras hacen de graneros. Cuando llegan a los refugios abiertos en la jungla, las mujeres sacuden sus cabezas y fecundan, así, la tierra libre (GALEANO, 1995, p. 31).

Dessa forma, salienta-se literariamente um estreito vínculo entre a feminilidade e a fecundação da terra. São as mulheres que se preocupam com a fertilização da localidade para onde pretendem dirigir-se em fuga, levando consigo, então, toda a quantia de sementes que conseguem, escondidas nos próprios cabelos. Preocupam-se, sobretudo, com as sementes das plantas que servem de alimento, como as sementes de arroz, milho e trigo, entre outras.

De acordo com Gilbert Durand (1997, p. 260) “O simbolismo alimentar é nitidamente contaminado pelas imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária” específicas da Dominante Cíclica do Regime Noturno. Quer dizer, existe uma correlação passível de ser estabelecida entre o simbolismo alimentar e as imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária.

Na narrativa de que tratamos, o título passa então a ter uma função de maior destaque, visto que há uma compreensão, finalmente, sobre a quem o título da narrativa faz referência: às mulheres escravizadas fugitivas, e ainda, o modo como “*Ellas llevan la vida en el pelo*”. Isto é, fazendo os próprios cabelos de depósito para as sementes, tais mulheres fomentam o ato criativo e exuberante da vida, pois se incumbem de engendrar as sementes na terra e garantir a fecundidade dessa e, por conseguinte, o alimento da população local de refugiados.

Diante do exposto, na observância dos fundamentos da narrativa, entendemos que há uma marcante presença das imagens da fecundidade da terra vinculada à intervenção feminina, ou seja, gravitam na narrativa ultracurta as imagens de um elo estabelecido entre a mulher e a terra, sob o engajamento da fecundidade.

Nesse destaque para a capacidade fecundadora feminina na relação estabelecida com a agricultura, é latente a presença do mitema do vínculo feminino com a nutrição, aspecto especialmente materno, no âmbito do imaginário. São essas as estruturas fundamentais que constrói o texto literário a que nos dedicamos.

5.1.2 “1739, al este de Jamaica: Nanny”

Inserida como uma das narrativas de nosso *corpus* pertencente à Dominante Cíclica do Regime Noturno da Imagem, está presente “*1739, al este de Jamaica: Nanny*”. Trata-se de uma narrativa ultracurta em que se verifica a tônica do

estreitamento mítico nas relações entre a mulher e os elementos da natureza, paralelamente aos motivos de uma beligerância essencialmente feminina.

Uma vez mais, um texto literário que estudamos faz referência aos *cimarrones*, personagens sobre as quais discorremos anteriormente. Dessa vez os *cimarrones* aparecem como escravizados fugitivos da Jamaica. Inclusive, estão sob o comando simbólico de Quao, possivelmente às vésperas de um acordo de paz com os colonizadores ingleses, conforme é indicado na narrativa:

Los ingleses pactan la paz con los esclavos fugitivos de Jamaica. Quao, jefe de los cimarrones de Barlovento, acepta las condiciones luciendo espadín y sombrero plateado.

Pero en los precipicios del oriente, más poder que Quao tiene Nanny. Las bandas dispersas de Barlovento obedecen a Nanny, como la obedecen los escuadrones de mosquitos. Nanny, gran hembra de barrio encendido, amante de los dioses, viste no más que un collar de dientes de soldados ingleses (GALEANO, 1995, p. 32).

O caráter simbólico do comando de Quao é evidenciado quando é apresentada àquela que se contrapõe à autoridade dele, Nanny. Desse ponto em diante, a narrativa mítica em questão associa Nanny às imagens simbólicas naturais ou artificiais do retorno, às técnicas do calendário agrícola e consequentemente, do ciclo, quer dizer, ao mito do eterno retorno.

Nanny é o estandarte da luta pela liberdade dos escravizados. Na personagem predominam os motivos de uma beligerância feminina e telúrica, ligada à terra e à natureza. As moscas estão sob seu comando, os elementos da natureza são regidos por ela: quando ela se lança, desnuda, frente ao tiroteio, atrai os projéteis a “*su culo magnífico*”, os multiplica e remete de volta contra o atirador, ou transmuta as balas em copos de algodão. Desse modo, ela transforma a violência, também simbólica, de pesado chumbo em vida vegetal muito leve, algodão.

A simbologia do eterno retorno é salientada com a afirmação mitopoética de que “*Nadie la ve, todos la ven*” (GALEANO, 1995, p. 32), pois mesmo que porventura uns afirmem sua morte, outros afirmam que ela aparece e atua nos campos de batalha. Desta feita, temporalidades e eventos se entrecruzam, sem maiores problemas, pois funcionam de modo diverso do tempo cronológico. Isso porque a concepção de tempo do eterno retorno tem a especificidade de relacionar-se com o tempo do mito, um tempo

anterior às cronologias registradas e que não atua de forma linear, mas elíptica. Nessa visão temporal, designada também *illo tempore*, uma ação que se desenvolve em um momento e espaço são passíveis de repetição, posto que se desenvolveram num tempo elíptico, quer dizer, que se repete e que pode ser regenerado, um tempo de eterno retorno (ELIADE, 1981, 1992). Retornaremos, mais adiante, à questão da temporalidade que permeia nosso *corpus*.

Por hora, incluímos a ponderação de que nesse ínterim, o mitema que averiguamos presente em estado de latência na narrativa de que tratamos é o da feminilidade lúgubre, que permuta os espaços da beligerância em paralelo ao comando dos elementos naturais. Nanny é retratada sempre desnuda, uma grande figura mítica de barro que carrega em seu pescoço apenas um artefato como “enfeite”, um colar de dentes dos inimigos ingleses, objeto que remete à sua força guerreira e simboliza seu poder, ora manso (concedido a seus protegidos, os *cimarrones*), ora cruel (franqueado aos inimigos).

5.1.3 “La Pachamama”

Numa linha de representação explicitamente mitopoética, está situada a narrativa ultracurta “*La Pachamama*”. Trata-se de um conto que versa nomeadamente, sobre a figura mítica da Pachamama. “*En el altiplano andino, mama es la Virgen y mama son la Tierra y el tiempo*” (GALEANO, 1995, p. 37).

Divindade dos Andes, mama é, pois, a Virgem, é a Terra e o tempo. Transformada em personagem de ficção, apresenta-se assim a caracterização da entidade mítica Pachamama que condensa em torno de si, concomitantemente, o que Durand (1997) classificaria como as imagens das técnicas do ciclo, do calendário agrícola e os símbolos do retorno.

O delineamento da narrativa põe em destaque a relação intrínseca entre Pachamama, ou mama, e a função maternal telúrica, que dá e toma a vida, e que também rege os ciclos da fecundação e da regeneração do tempo. Desse modo, “A ‘mãe’ expressa o elemento do inconsciente eterno e imortal” (MIELIETINSKI, 2002, p. 21). Tais aspectos acerca de Pachamama transparecem na narrativa na medida em que:

A ella se ofrece la placenta del recién nacido, enterrándola entre las flores para que viva el niño; y para que viva el amor, los amantes entierran cabellos anudados.

La diosa tierra recoge en sus brazos a los cansados y a los rotos, que de ella han brotado, y se abre para darles refugio al fin del viaje. Desde abajo de la tierra, los muertos la florecen (GALEANO, 1995, p. 37).

No conto ultracurto em pauta, as multifaces de Pachamama como personagem literária também abarcam, como podemos perceber, referências à simbologia do eterno retorno. Para Durand (1997, p. 302) “O tema da morte e da ressurreição é acrescentado para indicar a instabilidade do presente que morre e renasce perpetuamente”. Conforme apontamos na narrativa, os seres humanos, desde o nascimento, durante a vida e após a morte são regidos por Pachamama, estão invariavelmente sob sua proteção e também sob sua autoridade.

No conto, é dela que provêm a vida e também a morte. Contudo, os mortos, que nela são depositados, passam a relacionar-se com a regeneração, pois “*los muertos la florecen*”; quer dizer, os vivos e os mortos formam parte de um ciclo vital centrado em Pachamama, ou apenas mama, havendo uma interconexão entre os seres humanos e a própria terra, que se alimenta dessa ordem cósmica no ato de geração e regeneração da vida.

Son muchas las creencias, mitos y rituales referentes a la tierra, a sus divinidades y a la ‘gran madre’ que han llegado hasta nosotros. La tierra, que en cierto sentido constituye los cimientos mismos del cosmos, tiene muchas valencias religiosas. Ha sido adorada por ‘ser’, por mostrar y mostrarse a sí misma, por devolver, por dar fruto, por recibir. Estudiando la historia de una sola religión, quizá fuera posible circunscribir con bastante precisión la función y el desarrollo de las creencias referentes a las epifanías telúricas (ELIADE, 1981, p. 250 – 251).

Desse modo, a ordem cósmica estabelecida é sustentada pela manutenção dessa conexão entre os seres humanos e a Pachamama, a terra feminizada e maternal. A intensidade narrativa permuta o relato, em meio a uma extrema condensação de elementos essenciais ao mito cosmogônico de Pachamama, que por sua vez ganham um entorno estético e artístico através da abordagem literária articulada por Eduardo Galeano.

Ademais da simbologia do eterno retorno, entre os elementos essenciais a que nos referimos tem relevo na narrativa o vínculo de Pachamama com as estruturas agrícolas, na medida em que “*Se enoja la tierra, la Pachamama, si alguien bebe sin convidarla. Cuando ella tiene sed, rompe la vasija y las derrama*” (GALEANO, 1995, p. 37).

O “beber sem convidar” à Pachamama salienta a necessidade de oferecer libações como uma espécie de oferendas de consagração que visam honrar ou prover a fertilidade do solo, ou ainda, inserir uma manutenção a essa fertilidade da terra (ELIADE, 1992). Assim, temos a saliência, visivelmente mitopoética, da perspectiva calendárica e agrícola mencionada por Durand (1997), pois há um caráter de união intrínseca entre a personagem Pachamama e o cultivo do solo e seus ciclos sazonais.

Desse modo, são estabelecidas, literariamente, relações basilares que permeiam a figura mítica apelidada *mama*; estão aí colocados o relevo da ciclicidade do tempo e o sistema de regeneração periódica da vida, ladeado pelo aspecto agrícola. Por fim, todas essas perspectivas se conectam, na medida em que dizem respeito à contribuição de Pachamama em promover a fertilidade do solo, à prodigiosa explosão das forças de criação telúricas, ao mesmo tempo em que requer o domínio sobre o ciclo de vida dos seres humanos. Ou seja, a narrativa consegue condensar a essência do mito de Pachamama, a interface cosmogônica e de regeneração periódica da vida.

Assim sendo, a narrativa constrói as imagens da fertilidade, da regeneração da vida e da ciclicidade do tempo, que apontam para o mitema da maternidade telúrica de onde provêm a vida e a morte.

5.2 Interpretando o texto: narrativas da Dominante Digestiva

As narrativas de escrita sintética de nosso *corpus* que se inserem na Dominante Digestiva do Regime Noturno da Imagem, em suma, são aquelas que colocam em relevo os valores alimentares e digestivos, no qual predomina as técnicas do continente e do habitat e a tônica da sociologia matriarcal e alimentadora (DURAND, 1997, p. 58). Nesta categoria estão circunscritas as narrativas que numeramos 1. “*El miedo*”, 2. “*La autoridad*”, 3. “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, 4.

“1542, Conlapayara: Las Amazonas”, 8. “Maria Padilha”, e 9. “Ventana sobre una mujer”, conforme demonstraremos.

São narrativas cujo semantismo gira em torno da feminilidade e dos aspectos fundamentais que ela possui ou que foram a ela atribuídos. O teor discursivo das narrativas se orienta no sentido de ressaltar o teor arquetípico concernente à feminilidade, de modo artístico-literário.

5.2.1 “El miedo”

O interesse pelo tema mítico da vagina dentada se estende a distintas áreas do conhecimento, como ao campo de estudo da psicologia, da antropologia e, inclusive, da literatura.

Como um tema que vai para além do âmbito ficcional, mais tangente para a antropologia do imaginário, o mito da vagina dentada postula, de certa forma, a fundamentação das relações assimétricas entre o sexo feminino e o sexo masculino ao longo dos séculos (ENRIQUEZ, 1999; EISLER, 1989, 1996).

A difusão das não simetrias na orientação das relações entre homens e mulheres se dá em diversos níveis sócio-culturais. Nesse ínterim, o tema mítico da vagina dentada surge em diversas sociedades, conforme demonstra Lévi-Strauss (1989, p. 123):

Se a equivalência mais familiar para nós e sem dúvida também a mais difundida no mundo coloca o macho como o que come e a mulher como a que é comida, não se pode esquecer que a fórmula inversa se dá, muitas vezes, no plano mítico, no tema da *vagina dentata* que, de modo significativo, é ‘codificada’ em termos de alimentação, isto é, em estilo direto (verificando-se, assim, a lei do pensamento mítico em que a transformação de uma metáfora termina numa metonímia). Aliás, é possível que o tema da *vagina dentata* corresponda a uma perspectiva não mais inversa mas direta na filosofia sexual do Extremo Oriente, onde, como postulam os trabalhos de Van Gulik, a arte da cama consiste essencialmente, para o homem, em evitar que sua força vital seja absorvida pela mulher, tirando proveito próprio desse risco.

Com isso queremos ilustrar, apropriadamente, que se trata de um tema concernente à sexualidade, baseado nos condicionamentos e contrastes presentes nas relações entre homens e mulheres.

No âmbito literário, o tema da vagina dentada recebe fruição estética, por ser a literatura uma forma de arte. Expresso nesse plano, apresentamos o conto ultracurto 1. “*El miedo*”, que versa sobre a vagina dentada através de um discurso extremamente mitopoético e conciso:

Esos cuerpos nunca vistos los llamaban, pero los hombres nivakle no se atrevían a entrar. Habían visto comer a las mujeres: ellas tragaban la carne de los peces con la boca de arriba, pero antes la mascaban con la boca de abajo. Entre las piernas, tenían dientes (GALEANO, 1995, p. 7).

A força de expressão semântica sustentada pelas imagens que estão inseridas nessa narrativa se completa com a declaração final do conto ultracurto: “*Donde ellas habían estado sentadas, quedó la tierra toda regada de dientes*” (GALEANO, 1995, p. 7).

Durand (1997) defende que esse tema específico representa uma feminização da Queda, ou seja, uma responsabilização da mulher pela mítica Expulsão do Paraíso. Por outro lado, essa “feminização da queda seria, ao mesmo tempo, a sua eufemização. O incoercível terror do abismo minimizar-se-ia no medo venial do coito e da vagina” (DURAND, 1997, p. 116).

Isto é, para suavizar o terror da Expulsão e Queda do Paraíso, logrou-se, de certa forma, a responsabilização da mulher por tal catástrofe, e ainda, a substituição do medo abismal, resultante da queda, pelo medo da vagina e do coito.

No relato mítico canônico de nossa sociedade Ocidental, a passagem bíblica da Expulsão e Queda do Paraíso, sabemos que Adão e Eva foram punidos – ao passo que somente Eva foi responsabilizada – pela desobediência à ordem proibitiva de Deus de comerem o fruto da árvore da vida.

Contudo, antes de Eva, existiu Lilith, a primeira mulher de Adão. Lilith não foi feita da costela de Adão, mas do mesmo pó que ele, pelas mãos de Deus. Ela reivindicou ficar por cima nas posições do coito e não por baixo, conforme estabelecido por Adão. Porém, com a recusa de Adão em conceder-lhe essa paridade, Lilith, enfurecida, profana o nome de Deus e se afasta. Adão procura Deus e reclama do abandono de Lilith. A primeira companheira de Adão não admite a condição de inferioridade e submissão e opta por viver exilada na terra dos demônios, com os quais passa a copular e gerar a quantia de cem demônios por dia. O criador do universo,

enfurecido com a transgressão, amaldiçoa Lilith, que é banida para sempre da Terra; ela passa então a habitar os domínios infernais (SICUTERI, 1998).

Assim, criada da costela de Adão, Eva, a segunda mulher, com sua desobediência, apenas incorre novamente no estreitamento das relações com o demoníaco, em face de sua obediência à serpente e de sua desobediência contra a ordem de Deus. Desse modo, considerou-se que foi pelo sexo feminino que o mal foi introduzido no mundo e que há um estreito vínculo entre ambos.

É justamente nessa consideração que o conto ultracurto de que tratamos desemboca ao ilustrar, por meio de uma linguagem lírica e concisa, uma feminização da queda, uma eufemização cujo terror é traduzido no medo venial do coito e da vagina, na feminização da malignidade (DURAND, 1997, p. 117).

Na narrativa de que tratamos estão registradas imagens da misoginia e do medo masculino de uma vagina dentada, devoradora, maligna. As mulheres, a princípio, são definidas apenas como “corpos nunca vistos”. Entretanto, contraditoriamente, informa-se que os homens nivakle já haviam presenciado tais mulheres comerem, utilizando-se da boca para tragar o alimento, mas antes da vagina para mastigá-lo. Tal contradição acentua o caráter mítico do relato. Na narrativa mítica não há uma orientação que forme parte da lógica concebida pela nossa sociedade, quer dizer, não há uma linearidade, nem um encadeamento das circunstâncias que acompanhe a relação de causa e efeito, ou de continuidade dos fatos.

As mulheres da narrativa eram temidas e os anfitriões nivakle não aceitaram seu chamado. Ao invés disso, “*Los hombres bailaron durante toda la noche. Ondularon, giraron y volaron como el humo y los pájaros. Cuando llegó el amanecer, cayeron desvanecidos. Las mujeres los alzaron suavemente y les dieron de beber*” (GALEANO, 1995, p. 7). Quer dizer, os homens nivakle optaram por dançar até a exaustão para manter um distanciamento das mulheres.

Vale ressaltar que originalmente, a dança, em todas as suas formas e manifestações, era considerada parte do universo sagrado, sendo executada com finalidades ritualísticas, tais como celebrações iniciáticas, matrimoniais, de manutenção da ordem cósmica, entre outros (ELIADE, 1992, p. 33 – 34). Desse modo, a dança retratada no conto é um elemento relacionado com um gesto sacro e arquetípico.

A despeito do intento dos dançarinos de manter um distanciamento das mulheres, uma presença atemorizante, porventura, são elas quem maternalmente os recolhem quando estes sucumbem à exaustão da dança.

Concordamos com Gilbert Durand (1997, p. 39) em que “As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem mas pelas flores poéticas e míticas que revelam”. A extrema brevidade discursiva, o lirismo e a linguagem mitopoética são a tônica em toda a narrativa, em consonância com a evocação das imagens da misoginia e do medo da vagina dentada.

De diferentes modos e sem o cunho artístico do texto literário, essa evocação também forma parte de outros relatos. Conforme demonstramos anteriormente, na narrativa bíblica da tradição cristã, o casal primordial, Adão e Eva, é expulso do Paraíso, e, como resultado direto dessa Queda, a humanidade é fadada a conhecer a Morte (DURAND, 1997; SICUTERI, 1998; WHITMONT, 1991; ENRIQUEZ, 1999).

Como prospecto, em conformidade com o que foi demonstrado, salientamos que o tema da vagina denteada diz respeito, sobretudo, à responsabilização da mulher pela Expulsão do Paraíso; à sua identificação com a Queda, o temor do abismo e à feminização da catástrofe. Essa, eufemizada, vem a transformar-se em uma fobia masculina do ventre digestivo feminino, o temor da manducação animal de uma feminilidade nefasta e ameaçadora. Por sua vez, Durand (1997, p. 113) afirma que “Numerosos mitos e lendas põem a tônica no aspecto catastrófico da queda, da vertigem, da gravidade ou do esmagamento”.

Com isso, chegamos, finalmente, a ponderar que a narrativa “*El miedo*”, ao evocar, literária e artisticamente, a ambivalência entre os sexos feminino e masculino, através do tema da vagina dentada como expressão última da feminização da malignidade proveniente da Queda, revela o mitema que se circunscreve na esfera do enlace entre a feminilidade e o abismo, o mundo ctônico e a lugubridade.

No caminho percorrido para desvendar esse mitema, além do que expusemos até agora, consideramos que “é tradição no Ocidente – e veremos que essa tradição repousa nos próprios dados da arquetipologia – dar aos ‘prazeres do ventre’ uma conotação mais ou menos tenebrosa ou pelo menos, noturna” (DURAND, 1997, p. 58). De modo que, “ao gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acocoramento na intimidade” (DURAND, 1997, p. 60). Como último fator, de peso decisivo, observamos

que, como representante primeira e invariável dessa intimidade digestiva, engolidora e vertiginosa está a mulher.

5.2.2 “La autoridad”

Expresso numa possível relação de complementaridade com a narrativa de que tratamos anteriormente, passemos ao estudo de “*La autoridad*”. Esse conto ultracurto está igualmente relacionado às condições que compreendem os valores do habitat e a sociologia matriarcal e alimentadora, pertencentes à Dominante Digestiva do Regime Noturno.

Enquanto a primeira narrativa mitopoética versa sobre a vagina dentada e a feminização da malignidade como eufemização do terror do abismo e da Queda, resultado da Expulsão do Paraíso, a segunda narrativa reflete em si um (re)desdobramento da primeira.

“*La autoridad*” aduz a uma polarização das relações entre as personagens femininas e masculinas de duas nações indígenas da Terra do Fogo, num tempo narrativo de ancestralidade:

En épocas remotas, las mujeres se sentaban en la proa de la canoa y los hombres en la popa. Eran las mujeres quienes cazaban y pescaban. Ellas salían de las aldeas y volvían cuando podían o querían. Los hombres montaban las chozas, preparaban la comida, mantenían encendidas las fogatas contra el frío, cuidaban a los hijos y curtían las pieles del abrigo (GALEANO, 1995, p. 8).

A narrativa apresenta sancionada a ordem social vigente em uma época remota – ou seja, um tempo mítico, de origens – em que às mulheres cabia o domínio do espaço exterior, não doméstico. Elas caçavam e pescavam, ou seja, eram as responsáveis pelo sustento delas e do restante da nação. Enquanto isso, aos homens cabiam as funções circunscritas ao cuidado dos filhos e a realização das tarefas no âmbito doméstico.

“*Así era la vida entre los indios onas y los yaganes, en la Tierra del Fuego, hasta que un día los hombres mataron a todas las mujeres y se pusieron las máscaras que las mujeres habían inventado para darles terror*” (GALEANO, 1995, p.8). Entretanto, certo dia os homens se rebelaram e exterminaram todas as mulheres, exceto as meninas, de modo que inverteram a ordem vigente, contudo repetindo uma estrutura de dominação, pois passaram a exercer as funções antes desempenhadas pelas mulheres,

como caçar e pescar, além de ir e vir à mercê de suas vontades, ao passo que incumbiram às meninas, que se tornariam futuramente as mulheres da nação, as tarefas que por eles realizadas anteriormente.

Outro elemento interessante introduzido na narrativa é o esclarecimento de como as mulheres haviam exercido, até aquele momento, a autoridade sobre os homens, ou seja, o método da dominação pelo medo, imposta através do uso de máscaras por elas inventadas para causar terror.

Podemos perceber o uso de máscaras com a finalidade de impor o medo, primeiramente pelas mulheres e depois pelos homens. As máscaras nesse caso podem ser tanto um artefato, o objeto em si, quanto remeter a uma “máscara social”, quer dizer, aduzir a um conjunto de discursos que teriam a força diretiva de impor o conformismo ao oponente, ou ainda, assegurar a legitimidade do papel desempenhado por cada um dentro das sociedades indígenas *ona* e *yagane*. A manutenção de uma ordem instaurada passa pela aceitação do novo sistema de crenças, as chamadas “máscaras sociais” que determinam os papéis a serem assumidos entre homens e mulheres (MAUSS, 2005, p. 207 – 241).

Pontuamos, dessa maneira, que o uso de máscaras tange, inclusive, ao nível da representação. Tem-se notícia de que na Grécia Antiga os atores faziam uso de máscaras tanto na comédia como na tragédia, com o intuito de conferir maior substantividade representativa às personagens. A intenção do uso da máscara é criar uma personalidade superposta. Acrescentamos ainda que:

A palavra *προσωπον* tinha o mesmo sentido de *persona*, máscara; mas eis que pode também significar o personagem que cada um é e deseja ser, seu caráter (as duas palavras frequentemente se ligam), sua verdadeira face. A partir do século II a.C., toma rapidamente o sentido de *persona*. Traduzindo exatamente *persona*, pessoa, direito, conserva ainda um sentido de imagens superpostas, por exemplo, a figura de proa do barco (entre os celtas, etc.). Mas significa também personalidade humana, isto é, divina, tudo dependendo do contexto. Estende-se a palavra *προσωπον* ao indivíduo na sua natureza íntima, sem máscara alguma, apesar de, diante dele, conservar-se o sentido do artifício, o sentido do que é a intimidade de tal pessoa e o sentido do que é personagem (MAUSS, 2005, p. 233).

Conforme podemos perceber, os aspectos referenciais e simbólicos que circundam o sentido do uso das máscaras são múltiplos, com origem já na etimologia do

termo. Na representação de uma personalidade humana, seu sentido pode variar de acordo com o contexto em que se insere, podendo anunciar o caráter da sobreposição de personalidade, isto é, aduzir a uma imagem superposta àquele que dela se utiliza.

O exercício estético, mitopoético e literário da estruturação dos contos de escrita menor que o convencional implica na inserção de elementos estratégicos à narrativa, que exige recursos que tornem possível a intensidade e a condensação de que estão providos tais contos. Como um desses recursos está a metáfora imagética do uso das máscaras em *“La autoridad”*, como forma sucinta e eficiente de assegurar a prelazia, primeiramente, das mulheres sobre os homens e depois, o contrário.

Dessa forma, assentimos que no conto ultracurto *“La autoridad”*, em virtude de seu contexto narrativo, apresenta-se o uso das máscaras como metáfora imagética de uma personalidade superposta, quer dizer, o uso das máscaras na narrativa está relacionado com a personagem que, primeiro as mulheres e depois os homens, desejavam ser: indivíduos livres para ir e vir conforme *“podían o querían”*, enquanto um “outro”, por temor, se habilitava a realizar as tarefas do espaço doméstico. “Aliás, a presença e a ausência da máscara são mais um traço de arbítrio social, histórico e cultural, como se diz, do que traços fundamentais” (MAUSS, 2005, p. 222). De modo que, contudo, o uso da máscara se refere também a uma espécie de “máscara social” se vista como um elemento de imposição de domínio sob o próximo sem justificativa ou legitimidade. Na narrativa ultracurta a que nos referimos, a posse da máscara embasa a usurpação do poder.

Ademais, como *“Solamente las niñas recién nacidas se salvaron del exterminio. Mientras ellas crecían, los asesinos les decían y les repetían que servir a los hombres era su destino. Ellas lo creyeron. También lo creyeron sus hijas y las hijas de sus hijas”* (GALEANO, 1995, p. 8). Quer dizer, mais tarde, as meninas recém-nascidas, que se tornaram mulheres, assimilaram o novo papel social a elas imposto, que desse modo foi perpetuado.

Conforme demonstramos, o uso de máscaras como a imagética de uma personalidade superposta na narrativa apresenta-se como elemento que corrobora na manutenção de uma nova ordem, em que se promoveu uma inversão de papéis entre dois grupos em condição de polaridade, os homens e as mulheres *onas* e *yaganes*, da Terra do Fogo. Diante das reflexões demonstradas, inferimos que é justamente o mitema

da inversão, da substituição ou da troca que se encontra em estado latente em “*La autoridad*”.

Como expressão da sociologia matriarcal e alimentadora e dos valores do habitat que empreende o Regime Noturno da Imagem, a narrativa aponta para uma inversão de papéis que altera bruscamente a condição das personagens do sexo feminino e do sexo masculino, de modo que assinala a construção de uma organização social em que a mulher fica subordinada ao homem, apontando, supostas reminiscências mítico-imaginárias das transsubstanciações da relação entre ambos. Os redobramentos dessa inversão que se opera na narrativa tangem a transposições imaginárias, porque a narrativa aduz a uma explicação mítica de como se deu a estruturação das relações sociais entre as mulheres e os homens de duas nações indígenas da Terra do Fogo.

5.2.3 “**Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres**”

Outra de nossas inquietantes narrativas de escrita sintética é a “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”. Trata-se de mais uma narrativa curta cuja estrutura contém prolongamentos sexuais de ambivalência entre os gêneros masculino e feminino.

O enredo tece o relato da vida de Dulcideo, personagem metade lagarto e metade humano, possuidor de atributos que o impediam de desenvolver plenamente as atividades humanas, tais como escrever, tendo, contudo, recebido uma alfabetização digna de sua condição de herdeiro do vasto território de Lucanamara. Entretanto, por mais que Dulcideo exercitasse certa sociabilidade ao conviver diariamente com a comunidade local, manifestava sua sexualidade com animalidade extrema, posto que devorou sua primeira esposa e, sem receber sanção proibitiva alguma, passou a repetir seu ato sucessivamente. Notemos que “*Novias no faltaban. En las casas pobres, siempre había una hija sobrando*” (GALEANO, 1995, p. 10). Desse modo, ao contrair matrimônio institucionalizado jurídica e religiosamente para em seguida devorar continuamente suas esposas na noite de núpcias, Dulcideo permuta entre dois espaços, o humano e o da animalidade.

Na composição de uma ambivalência no interior da narrativa, é proeminente o modo como se edificam os contornos de uma personagem feminina que não recebe um nome ao longo de todo o conto curto, mas que tem função decisiva no delineamento da

história. Ela aparece nas primeiras linhas do relato, entregue ao exercício de sua leitura. Em seguida, deixa de ser focalizada para dar lugar ao relato sobre Dulcideo, mas ela reaparece logo em seguida, para prevalecer até o final da narrativa, contrapondo-se ao herdeiro híbrido.

Ao longo do conto essa personagem feminina não recebe um nome, entretanto, é crescente o destaque recebido por ela. Primeiramente retratada à beira de um rio e camuflada em meio à vegetação local, ela conserva-se durante longo tempo lendo um livro que conta a história de um “*señor de vasto señorío*” a quem tudo pertencia, o “*pueblo de Lucanamarca*”, “*lo seco y lo mojado*”, “*lo que tenía memoria y lo que tenía olvido*”, “*lo de más acá y lo de más allá*” (GALEANO, 1995, p. 9) e cujo único filho era Dulcideo.

Em contraste à conduta de Dulcideo, a personagem feminina que foi apresentada no começo da narrativa, com a qual o herdeiro híbrido passa a flertar em momento dado, até o dia do casamento entre ambos, não exterioriza em seu comportamento nenhuma característica animalesca ou ferina até o último parágrafo da narrativa, passagem em que, surpreendentemente, ela devora Dulcideo enquanto este dorme, de modo vagaroso, “*Lo va tragando de a poquito, desde la cola hasta la cabeza, sin hacer ruido ni mascar fuerte, cuidadosa de no despertarlo, para que él no vaya a llevarse una fea impresión*” (GALEANO, 1995, p. 14).

Dessa forma, o modo como a personagem feminina procede, faz com que ela vá adquirindo nuances enigmáticas ao longo do conto, e, inclusive, pode ser interpretado como um requinte de crueldade, pois ela age premeditadamente e preocupa-se em manter as aparências, ao passo que o ato devorador de Dulcideo é defendido por ele como sendo parte intrínseca à sua natureza, ao declarar que “*el destino cruel quiere que enviude*” (GALEANO, 1995, p. 11). Quer dizer, para o herdeiro de Lucanamara sua conduta devoradora faz parte de sua essência animalesca, como se não dependesse dele a iniciativa ou a interrupção do ato nupcial devorador; nisso, predomina sua condição parte animal irracional, e, portanto imputável, visto que sua conduta é aceita pela comunidade em que ele vive.

Embora ambas as personagens compartilhem da mesma natureza híbrida, a personagem feminina vive e age em surdina, quase sempre autorrelegada ao mesmo espaço: a beira do rio, entre as folhagens; ao passo que, por sua vez, Dulcideo perambula

livremente entre os espaços da animalidade e da sociabilidade, com uma aceitação social de sua condição híbrida que a mulher-lagarto efetivamente não possui e não reivindica abertamente.

Nesse íterim, verificamos no enredo da narrativa a presença de outros elementos simbólicos relevantes. No conto destaca-se que a personagem feminina usa óculos para ler, o que pode ser um indício, de caráter metafórico, de que ela enxerga melhor, tem discernimento e reflete sobre os fatos. “Uma vez mais não é para o substantivo que o símbolo nos remete mas para o verbo” (DURAND, 1997, p. 131). Corroborando com nossa inferência, ademais da maneira como estão inseridos tais elementos na narrativa, o momento em que “*Dulcidio pone las cosas en su lugar*”, insistindo que “*Las ovejitas y los indios están a su mandar. Él es amo de todas estas leguas de tierra y agua y aire; y también del pedazo de arena donde ella está sentada*” e ainda “*aclara que él es rico pero humilde, estudioso y trabajador, y ante todo un caballero con intenciones de formar un hogar, pero el destino cruel quiere que enviude*” e, significativamente, “*Inclinando la cabeza, ella medita ese misterio*” (GALEANO, 1995, p. 11). Quer dizer, tal mulher, tendo sido instruída por seu livro de *leyendas*, soube por intermédio de “*voces viejas*” adquirir discernimento a respeito dos “mistérios” que faziam de Dulcidio um eterno condenado a viuvez.

Podemos considerar como diversos os fatores que fazem despertar o interesse de Dulcidio por essa personagem feminina. Além de ela não se parecer com nenhuma outra mulher daquela localidade, é a única mulher que usa óculos e sabe ler que Dulcidio conhece. Ela ainda está sempre próxima ao rio, onde costuma aparecer e desaparecer súbita e misteriosamente, de acordo com sua própria vontade. Assim, tal personagem feminina se destaca por ser tão diferente de todas as mulheres da localidade, o que desperta o fascínio, a curiosidade e por fim a paixão do herdeiro híbrido de Lucanamara.

Essa mulher-lagarto para Dulcidio não pareceu ser “*de la sierra, ni de la selva, ni de la costa*”, ninguém havia ouvido falar a respeito dela ou a tinha visto antes dele, o que, em certa medida, acaba levando o leitor a cogitar a possibilidade de que seja uma estrangeira.

Contudo, quase paradoxalmente, a certa altura da narrativa ela aparece como uma legítima habitante do lugar, quando se alega que “*Sentada en la arenita, los pies guardados bajo las muchas polleras de colores, ella está muy estando, desde siempre*

estando; y así mira al intruso ése que lagartea al sol”, quer dizer, a existência dela e a permanência e posse do lugar é afirmada como anterior à de Dulcídio – que por sua vez, presunçosamente afiança a própria posse não apenas da superfície onde ela está sentada, mas de tudo que está incluído na extensão territorial daquele espaço, quer dizer, a terra, o ar, a água e até mesmo as pessoas que ali habitam.

Mas para a mulher-lagarto, que é retratada com vestimentas típicas das índias incaicas, Dulcídio é o intruso. Entretanto, não ocorre uma discussão entre ambos sobre esse assunto, ele nem sabe da reivindicação dela, que não é exteriorizada. Ela ouve pacificamente a concessão de Dulcídio para que ela esteja sentada no pedaço de areia do qual ele se declara possuidor, simplesmente se mantém silêncio e desaparece assim que ele se distrai, o que juntamente com os outros fatores apontados envolve essa mulher numa atmosfera de mistério.

O desaparecimento da personagem enigmática, provoca o desespero em Dulcídio, que pela primeira vez demonstra-se apaixonado. Passadas algumas semanas ele a encontra. Sem delongas e com exasperos sentimentistas na declaração de seus sentimentos de afeto, ele a pede em casamento. Na narrativa, em nenhum momento há menção integral sobre a reação da personagem feminina ao pedido, apenas sabemos que na sequência, prontamente, eles se casam. E na noite de núpcias ela o devora.

Constatamos, que nessa narrativa, assim como ocorre “especialmente no mito, o casamento apresenta-se antes como meio do que como fim” (MIELIETÍNSKI, 2002, p. 63). Como se realizasse uma vingança pelas outras ex-esposas de Dulcídio que foram deglutidas a recém-casada o devora, não deixando de tomar as devidas precauções para não despertá-lo, um cuidado e um desvelo que camuflam a vergonha desprovida de piedade e aduz a uma máscara de falso cuidado feminino, em certa medida desnecessário, mas que suaviza, com o sorriso cúmplice do leitor, toda a crueldade da inversão de papéis entre os antagonistas glutões.

Nesse entorno, evidenciamos os pontos de fundamentação da narrativa no agrupamento da Dominante Digestiva do Regime Noturno da Imagem. Apontamos a presença, nesse conto curto, do relevo dos valores alimentares e digestivos evidentes na conduta de Dulcídio, que na realização incondicional da satisfação de seus desejos devora sucessivamente suas esposas, uma após a outra, sem escrúpulos ou o mínimo

indício de remorso. Até que chega sua vez de ser devorado, pela única mulher por quem se apaixonou na vida. Ora:

Desde Freud sabemos explicitamente que a gulodice se encontra ligada à sexualidade, o oral sendo o emblema regressivo do sexual. Percebemos na história de Eva mordendo a maçã imagens que reenviam para os símbolos do animal devorador, mas igualmente a interpretamos considerando a ligação entre o ventre sexual e o ventre digestivo (DURAND, 1997, p.117).

Verificamos que desde o primeiro ato devorador em diante, Dulcideo passa a ter o caráter do glutão que entra no deleite da própria sexualidade lascívia através da ação de comer suas esposas, cujos retratos revestem as paredes do quarto do herdeiro híbrido. No entanto, é inserida na narrativa àquela que irá se contrapor a ele e inverter a situação, utilizando-se para isso do mesmo método: a devoração. Por conseguinte, inferimos que uma vez mais é o mitema da inversão, da substituição ou da troca que está circunscrita em nosso *corpus*.

5.2.4 “1542, Conlapayara: Las amazonas”

A narrativa de escrita menor que o convencional de número 4, “1542, Conlapayara: Las amazonas”, é uma versão mitopoética e literária sobre as guerreiras amazonas, recontada face ao único relato histórico de que se tem notícia, de um encontro, ou melhor, de um embate, propriamente dito, com tais mulheres. Na narrativa curta de que trataremos, há uma intertextualidade com o relato histórico escrito pelo Frei Carvajal.

Através de uma abordagem muito condensada, a narrativa “1542, Conlapayara: Las amazonas” aduz ao mais importante relato sobre as míticas guerreiras amazonas, o mais excepcional entre todos os relatos existentes sobre tal reino feminino. Isso porque o conto faz uma referência quase imediata ao texto documental escrito pelo padre dominicano Gaspar de Carvajal, o único relato histórico de que se tem notícia, no qual é descrito um embate direto entre as amazonas e os soldados espanhóis da expedição de Francisco de Orellana, que estavam perdidos no percurso do rio Amazonas. Organizada por Gonzalo Pizarro e tendo sido iniciada no Peru, a viagem objetivava descobrir o País da Canela e os tesouros do Rei Dourado (Eldorado) (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000, p. 170–171).

A perceptível constância de relatos e proposições sobre a nação amazônica certamente influenciou o imaginário do povo europeu a ponto de acreditarem estar entrando no cenário onde se passavam grande parte de suas histórias mítico-lendárias ao adentrarem o território recém-descoberto das Américas.

No século VI antes de nossa era, o historiador grego Heródoto relata em suas histórias uma lenda que atravessará os milênios e penetrará em vários continentes: nas margens de Thermodon, perto do Mar Negro, viviam tribos de mulheres guerreiras, as Amazonas, que tinham invadido grande parte do Oriente Próximo, apoderando-se de Éfeso, Esmirna, Pafos e outras cidades. Desde então, a imagem das ferozes damas ocupa um lugar importante no imaginário coletivo de vários povos. O elemento aquático está sempre presente e se manifesta sob a forma de um poderoso rio ou braço de mar, que presumivelmente marca a fronteira entre o território feminino e o dos homens. Quando, nos anos 1500, os conquistadores penetram penosamente na floresta equatorial, acreditarão estar combatendo os exércitos das Amazonas e é com esse nome que batizarão a massa fluvial mais gigantesca do planeta (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000, p. 155).

Especulações sobre as amazonas marcaram presença ao longo da história literária em narrações de Heródoto no século IV a.C., de Hipócrates no séc. V a.C. e de Diodoro da Sicília no séc. I; além disso, as guerreiras entraram em cena na *Eneida* de Virgílio, tiveram destaque na mitologia grega com Hércules, no nono de seus doze trabalhos, e obtiveram o respeito do conquistador macedônico Alexandre, a quem elas supostamente pagaram tributos (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000; MORAIS, 2004; SICUTERI, 1998).

A despeito da existência de diversos meios difusores, como os compêndios de antropologia, bem como os mais variados estudos sobre mitologia, é no âmbito da Literatura que o mito das amazonas – entre tantos outros – culminando num processo dinâmico e transformador, foi artisticamente disseminado e perpetuado. “*En la gran obra de arte, especialmente literaria, la obra misma, su manera de decir, sus contornos, constituyen o reconstituyen el mito mismo y su poder numinoso*” (DURAND, 1993, p.189)

Na narrativa curta “1542, Conlapayara: Las amazonas”, a intertextualidade com o relato histórico a que nos referimos anteriormente aparece calcado especialmente na linguagem mitopoética e no encadeamento narrativo que visa a qualidade estética e artístico-literária.

No referido conto muito curto, a ação se condensa no dia de São João. Atualmente conhecemos essa data como pertencente ao conjunto de eventos religiosos do catolicismo, em que é costume acender fogueiras, dançar e saltar em volta delas, em homenagem àquele que nomeia a data. Contudo, essa festividade é parte de um costume que pode remontar a Idade Média e cuja origem deve ser perscrutada em um período anterior à difusão do cristianismo, portanto, tratando-se de uma comemoração originalmente pagã (FRAZER, 1986, p. 214). Como referência ao assunto, é relevante apontar as considerações de Mielietínski, para quem:

A festa é um ritual, em grande parte do tipo calendárico, de modo que se relaciona com a idéia de renovação, que favorece nova abundância e prosperidade. A abundância e a prosperidade são mantidas pela magia da multiplicação, pelos motivos sexuais e pelas relações amorosas, pelo ritual do assim chamado casamento sagrado. Em tempo de festa admite-se a transgressão de algumas normas sociais, uma espécie de caos social que pode ser imaginado muitas vezes como a repetição do caos original, anterior à criação e à "cosmicização", que inclui o triunfo sobre as forças demônicas, que sob certo sentido personificam o caos e as forças ctônicas das trevas (MIELIETÍNSKI, 2002, p. 179).

A festa de São João era, primordialmente, uma festa dionisíaca dos sentidos, também conhecida como bacanal e cujo elemento central, a fogueira, era a representante simbólica do fogo sexual. Isto é, trata-se de uma data em que se celebrava o prazer e a libido, além de relacionar-se com as forças ctônicas das trevas e do caos, que supostamente estariam livres na data do festejo.

Nossa insistência com relação a esse elemento da narrativa se deve a sua extrema relevância na fundamentação da análise mitocrítica do conto, conforme demonstraremos. A referência à festividade do dia de São João aparece logo na primeira linha da narrativa curta:

No tenía mala cara la batalla, hoy, día de San Juan. Desde los bergantines, los hombres de Francisco de Orellana estaban vaciando de enemigos, a ráfagas de arcabuz y de ballesta, las blancas canoas venidas de la costa. Pero peló los dientes la bruja. Aparecieron las mujeres guerreras, tan bellas y feroces que eran un escándalo, y entonces las canoas cubrieron el río y los navíos salieron disparados, río arriba, como puercoespines asustados, erizados de flechas de proa a popa y hasta en el palo mayor (GALEANO, 1995, p. 24).

Nesse ponto o caráter de intertextualidade com o relato de Carvajal é importante para sabermos que foram as periculosidades geográficas e a escassez de alimentos para a numerosa tropa as dificuldades que se impuseram a Francisco de Orellana, a ponto de obrigá-lo a seguir uma rota diferente de Gonzalo, com um destacamento de apenas sessenta homens, a fim de arranjar mantimentos. Terminado um prazo de tempo se reencontrariam em outro ponto determinado. A fome assolava os soldados de Orellana de tal maneira que, tendo falhado o saque às aldeias indígenas pelas quais passavam, precisavam comer guisado de macaco ou capturar aves, na pior das hipóteses comiam sopa de velhas solas de calçado ou qualquer peça de couro (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000, p. 171). Desta feita, na tentativa de saquear mais uma aldeia indígena, Conlapayara, foram surpreendidos pelas amazonas que resguardavam os habitantes de tal aldeia, que possivelmente eram súditos das guerreiras. É sobre esse momento de tensão que versa a narrativa curta escrita por Eduardo Galeano.

Conlapayara, diferentemente das demais aldeias saqueadas pelos espanhóis, era, supostamente, protegida pelas amazonas. À frente dos indígenas de Conlapayara, em posição de comando, as guerreiras *“Pelearon riendo y danzando y cantando, las tetas vibrantes al aire, hasta que los españoles se perdieron más allá de la boca del río Tapajós, exhaustos de tanto esfuerzo y asombro”* (GALEANO, 1995, p. 24).

O saque dos soldados de Orellana não é bem sucedido em virtude da entrada das guerreiras amazonas em cena, que por sua vez lutaram rindo, dançando, cantando e destroçando a tropa espanhola, quase aniquilando-os. A reviravolta é introduzida na narrativa pela expressão *“Pero peló los dientes la bruja”*, sublinhando o aspecto da subversão, da ação das forças ctônicas e da introdução do caos à cena; a presença desses três aspectos é personificada nas guerreiras amazonas. Com relação à expressão idiomática que as insere e retrata imageticamente, ressaltamos ainda que a bruxa ou a feiticeira é uma adutora arquetípica do mal, numa consideração de Mielietínski (2002, p. 130), para quem *“nas narrativas semilendárias a feiticeira ou a mulher ogro substituem o diabo”*.

Com isso, consideramos que a referida expressão idiomática serviu para inserir à narrativa uma malignidade diabólica, o caráter subversivo das mulheres amazonas, representando as forças telúricas, tectônicas e maléficas, ou seja, as imagens que constelam em torno das personagens femininas do conto. Esses aspectos são reforçados

quando, adiante, as guerreiras amazonas são caracterizadas como “*tan bellas y feroces que eran un escándalo*” (GALEANO, 1995, p. 24). Tal definição é provida de um semantismo que aproxima a existência das amazonas à um agravo, um paralelo à imoralidade e até causador de revolta nos soldados, ou seja, a existência das mulheres guerreiras era uma afronta aos navegantes, mas além disso, uma afronta aos homens em geral. Isso porque, afinal:

Habían oído hablar de estas mujeres, y ahora creen. Ellas viven al sur, en señorios sin hombres, donde ahogan a los hijos que nacen varones. Cuando el cuerpo pide, dan guerra a las tribus de la costa y les arrancan prisioneros. Los devuelven a la mañana siguiente. Al cabo de una noche de amor, el que ha llegado muchacho regresa viejo (GALEANO, 1995, p. 24).

Na narrativa em questão, a existência de um conjunto de mulheres excepcionalmente autônomas, que vivem em aldeias sem homens e que exercem sua sexualidade de maneira não regradada e não reprimida acaba por corroborar com a identificação dessas mulheres com a insubmissão e a beligerância. São mulheres deslocadas do espaço atribuído a elas, quer dizer, não circunscritas ao âmbito doméstico e familiar. A partir disso apareceram as crendices de que as amazonas afogavam as crianças do sexo masculino e que esgotavam a energia vital daqueles com quem mantinham relações sexuais.

Essa versão do mito das amazonas a que aduz a narrativa, em que além de viverem em aldeias sem homens, as guerreiras matavam afogados os filhos do sexo masculino, originou-se na Idade Média, quando as narrativas sobre as amazonas passaram por algumas modificações significativas. Essas eram motivadas, fundamentalmente, pela consideração da Igreja Católica de que as mulheres amazonas não possuíam as qualidades exigidas e apregoadas pela doutrina cristã. Enfim, elas não eram um bom exemplo à ala feminina da sociedade, mesmo que poucos acreditassem na existência das guerreiras ou supostamente as tivessem visto. Essa sina de proscrita da doutrina judaico-cristã, elas compartilham com Lilith, primeira mulher de Adão, que foi amaldiçoada e banida da humanidade. Assim como ocorreu com a figura mítica de Lilith, as amazonas foram repudiadas por seu caráter reivindicatório de paridade de direitos (SICUTERI, 1998). Identificadas com a malignidade, elas receberam atributos demoníacos e foram incorporadas à legião do Anticristo, considerando-se que deveriam

ser, no mínimo, repudiadas (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000; SICUTERI, 1998). Todas essas aproximações transparecem na narrativa de que tratamos.

Ao final do embate com as guerreiras amazonas, os soldados de Orellana, “*sin energias para el remo*” se deixam levar pela correnteza do rio mais caudaloso do planeta e “*ruegan a Dios que sean machos, por muchos que sean, los próximos enemigos*” (GALEANO, 1995, p. 25). Logo, as amazonas causam, com sua ferocidade e beligerância, um temor maior e resultados mais indesejados que aquele provocado pelo embate com qualquer inimigo do sexo masculino, pois ao terror da batalha é somado ao assombro e a humilhação diante da inversão de papéis operado pelas guerreiras.

Conforme demonstramos, em “*1542, Conlapayara: Las amazonas*”, estão em evidência imagens da incursão feminina na esfera da ferocidade, da beligerância e de uma insubmissão que se estende ao campo da sexualidade, levada a cabo pelas guerreiras na experiência de viver em aldeias sem homens. No domínio da sociologia matriarcal, tais características indicadas pelas imagens da narrativa, são inseridas na Dominante Digestiva do Regime Noturno (DURAND, 1997, p. 58).

Após a averiguação dessas articulações e particularidades na narrativa curta de escrita mitopoética sobre as famigeradas amazonas, finalmente, nossa análise aponta para a detecção do mitema da feminilidade insubmissa, lúgubre e da sexualidade abismal.

A nossa inferência é justificada pela presença sobressalente, na narrativa, da tônica da feminilidade beligerante, indômita e abissal em todos os aspectos, inclusive no âmbito da sexualidade, em que é abrangida a rejeição não apenas de regras para o sexo, uma vez que há um descarte de vínculos matrimoniais ou afetivos, mas também a rejeição da maternidade de uma criança do sexo masculino. Inclusive o esgotamento físico do prisioneiro citado no conto traça uma alusão à ferocidade da deglutição.

O estabelecimento desses elementos atinge maior relevância com o enxerto do simbolismo representativo da data festiva na narrativa curta – o dia de São João – que, em certa medida, indicia que, pelo menos naquele dia, quem rege o destino das personagens são as forças ctônicas das trevas e do caos, as quais as amazonas são vinculadas – salientado o caráter de subversão de uma ordem cosmogônica na data da referida festividade. O teor discursivo da narrativa se orienta no sentido de colocar em evidência o teor abismal atribuído à feminilidade, de modo conciso, artístico e literário.

5.2.5 “Maria Padilha”

Manifesta com uma brevidade e condensação extrema, assoma-se a narrativa ultracurta de número 8. “*Maria Padilha*”. Trata-se de uma narrativa que, provida de acuidade literária e mitopoética, enfoca mais uma personagem polêmica de nosso *corpus*, nomeadamente Maria Padilha.

O conto põe em relevo contornos muito específicos no delineamento de Maria Padilha como personagem de ficção; ela “*es Exú y también es una de sus mujeres, espejo y amante: María Padilha, la más puta de las diabras con las que Exú gusta revolcarse en las hogueras* (GALEANO, 1995, p. 45). É desse modo abrupto que se insere a personagem na configuração da narrativa. O conto ressalta a existência de uma relação de univocidade Maria Padilha e Exu.

Além de Maria Padilha ser concebida como “*la más puta de las diabras*”, amante de um Exu, também é retratada como sendo si própria um Exu. Esse novo par forma um espelhismo diferente do que foi protagonizado por Dulcidio e a personagem feminina híbrida da “*Historia Del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”. Por sua vez, a narrativa que versa sobre Maria Padilha aduz a um par que exerce complementaridade, um espelhismo no qual uma parte não sobrepuja a outra. Maria Padilha integra a falange dos Exus. Contudo, é unicamente nesse parágrafo que o termo “Exu” aparece.

Salientamos que Maria Padilha (um Exu) forma parte do panteão de entidades religiosas africanas que foram sincretizadas com as divindades da religião católica, durante o passado colonial escravista brasileiro (DELGADO SOBRINHO, 1974, 1978). O enlevo da narrativa tange à inserção marcante da religiosidade de matriz africana no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro.

É importante, ainda, ressaltar que o clímax da prática religiosa de matriz africana de que forma parte Maria Padilha é atingido com a manifestação das entidades divinas através do transe, momento em que o indivíduo adquire uma nova personalidade, deixa de ser um homem ou mulher comum para assumir o papel das divindades incorporadas, sendo que cada uma delas apresenta manifestações comportamentais próprias (DELGADO SOBRINHO, 1974, p. 56).

De fato, sabemos que Exu foi personificado como elemento maligno, ou seja, com o diabo, propriamente dito, da tradição cristã. Isso porque Exu é uma entidade que se caracteriza por uma conduta considerada autenticamente sombria, quer dizer, na maioria das vezes tida como funesta, maligna. A entidade denominada Maria Padilha é identificada com um Exu, entre outros, por conta da manifestação de traços comportamentais específicos, tais como o consumo deliberado de álcool e de fumo, somado ainda à liberação das repressões sexuais e de uma lascividade extremada, expressa por meio de movimentos corporais ou até mesmo na fala, que é carregada de palavras obscenas (DELGADO SOBRINHO, 1974, p. 125 – 127).

As informações que apontamos são importantes e extremamente necessárias para podermos demonstrar o quão intensamente o conto ultracurto de que tratamos condensa, literariamente, todos os aspectos a que nos referimos sobre a feminilidade de Maria Padilha, isto é, a presença do transe e a manifestação lasciva da personagem.

No es difícil reconocerla cuando entra en algún cuerpo. María Padilha chilla, aúlla, insulta y ríe de muy mala manera, y al fin del trance exige bebidas caras y cigarrillos importados. Hay que darle trato de gran señora y rogarle mucho para que ella se digne ejercer su reconocida influencia ante los dioses y los diablos que más mandan (GALEANO, 1995, p. 45).

Desse modo, demonstramos a maneira como a narrativa constrói literariamente a personagem de Maria Padilha, que é considerada uma entidade que se caracteriza por uma manifesta sexualidade desenfreada, por meio da qual ela exerce sua influência “ante los dioses y los diablos que más mandan”, intercedendo pelos pedidos de seus adeptos. Tais favores ela concede desde que tenha suas exigências atendidas, ou seja, é imprescindível “darle trato de gran señora y rogarle mucho para que ella se digne ejercer su reconocida influencia”, além de “bebidas caras y cigarrillos importados” (GALEANO, 1995, p. 45). Quer dizer, a narrativa aduz a um dos elementos fundamentais do culto à Maria Padilha, divindade que para conceder os favores que lhe são pedidos, faz necessário a oferta ritualística de objetos que supostamente a agradem, tais como bebidas caras e cigarros importados.

Os contornos literariamente delineados para Maria Padilha na narrativa, sua representação, seu comportamento e os preceitos de conduta de seus adeptos operam dentro da lógica do segmento da religiosidade de matriz africana denominada Umbanda.

Apontamos ainda, para a primorosa densidade narrativa que se articula sobre Maria Padilha. A intensidade narrativa é ladeada pelo retrato veemente da personagem, cuja conduta é estabelecida pela liberação dos instintos. Maria Padilha está ligada também à prostituição, uma vez a divindade manifesta-se, prioritariamente, nos corpos das “*mujeres que en los suburbios de Río se ganan la vida entregándose por monedas*”, “*la carne de alquiler*”. A escrita de Galeano intenta dar contornos poéticos a esse elemento que forma parte do emaranhado de trejeitos que envolvem a personagem.

Apetece Maria Padilha “*revolcarse en las hogueras*” simbólicas do prazer sexual, ou seja, sua conduta é fortemente conectada à sexualidade exacerbada e à negação das regras sociais. E são justamente essas as imagens que se vinculam intimamente à personagem Maria Padilha na narrativa.

Na identificação desse conjunto de imagens de uma sexualidade indômita e tenebrosa, como balanço dos elementos presentes na narrativa, percebemos a abrangência do mitema da feminilidade aliada à sexualidade nefasta, aos meandros infernais e telúricos. O agregamento dessa multiplicidade de aspectos abissais insere a narrativa na Dominante Digestiva do Regime Noturno, por ser uma tônica desse eixo categórico das estruturas do imaginário (DURAND, 1997, p. 191-280).

De Doña Maria de Padilla, amante do rei D. Pedro I de Castela, transpõe os limites geográficos do Oceano Atlântico, para ter seu nome invocado em sortilégios amorosos no Brasil Colônia, e hoje, como Maria Padilha Pomba-Gira da Umbanda, é transformada em personagem de ficção na escrita de Galeano.

A Maria Padilha da narrativa a qual nos reportamos é identificada culturalmente com a malignidade, com os prazeres carnavais perseguidos de modo desenfreado. Em nosso objeto de estudo, mais uma vez é especialmente a fêmea indócil, Lilith, insubordinada que aparece vinculada (ou condenada) à obscuridade; demonstra-se uma feminização da malignidade, que em certa medida revela uma espécie de alerta sobre os perigos atribuídos à sexualidade feminina.

5.2.6 “Ventana sobre una mujer”

O conto ultracurto de número 9. “*Ventana sobre una mujer*”, conforme apontamos outrora, não remete diretamente a mitos femininos, atuando em separado da linha de representação explicitamente mitopoética das demais narrativas de nosso

corpus. Entretanto, convém nos determos no estudo dessa narrativa, uma vez que ela condensa em seu núcleo efigies arquetípicas acerca da feminilidade, nos permitindo estabelecer uma concatenação entre todos os relatos.

Por meio de “*Ventana sobre una mujer*”, somos remetidos a uma ampla gama de imagens que circundam a feminilidade, ou seja, entramos em contato com o ideário que envolve a caracterização que se atribui à mulher, qual seja, o fascínio e o encanto que exerce a beleza feminina em paralelo com os mistérios de nuances telúricos que lhe são conferidos ao longo de milênios.

A mulher representa o primeiro habitat humano. Teoriza-se acerca de que, quando não se sabia ainda como se dava o processo de fecundação, a capacidade de gerar outro ser era atribuída somente à mulher, que era considerada um ser mágico e sagrado. Com a suposta descoberta de que o homem também participava desse processo de fecundação, a mulher foi relegada a condição de portadora da criança, enquanto o homem obteve plenos poderes para impor, inclusive, a virgindade à mulher antes do casamento, como garantia da legitimidade da prole (EISLER, 1989; 1996; KOSS, 2000).

Na narrativa poética “*Ventana sobre una mujer*”, prontamente aparece a comparação da mulher com uma casa secreta. Essa aproximação entre ambas é edificada gradualmente e vai se desenvolvendo dentro da narrativa de modo intenso até atingir um ponto culminante. “Esta feminização da casa, como a da pátria, é traduzida pelo gênero gramatical feminino das línguas indo-européias, *domus* e *patria* latinas, *ê oikia* grega” (DURAND, 1997, p. 242).

A feminização da casa trás consigo uma carga de significação simbólica para a narrativa. “A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita” (DURAND, 1997, p. 243). A narrativa nos apresenta uma casa portadora de mistérios, do desconhecido: “*Quien en ella entra, dicen, nunca más sale*” (GALEANO, 1995, p.17). Essa casa, feminizada, guarda enigmas intimidadores, que repelem e causam atração concomitantemente; no conto, por fim, quem está do lado de fora dessa “casa” acaba por sucumbir a ela e se deixa arrebatado, adentrando em seu interior.

Essa casa feminizada apresenta-se, por meio da linguagem extremamente incisiva de Galeano, como um microcosmo cujos contornos são muito peculiares. Por

sua vez, “A intimidade deste microcosmo vai redobrar-se e sobredeterminar-se como se quisesse. Duplicado do corpo, ela vai tornar-se isomórfica do nicho, da concha, do toão e finalmente do colo materno” (DURAND, 1997, p. 244). Quer dizer, essa casa feminizada, representa literariamente o microcosmo do corpo humano e também é representante do próprio cosmo, pois a casa é sempre a imagem da intimidade repousante, seja ela um templo, um palácio ou uma cabana. “De tal modo que um artista intuitivo pode sentir naturalmente uma correlação entre a caverna ‘obscura e úmida’ e o mundo ‘intra-uterino’” (DURAND, 1997, p. 243 – 244).

Dessa forma, na narrativa em questão temos o arquétipo da interioridade, matizado de isolamento, regressão e intimidade, de acordo com os postulados de Durand (1997, p. 236 – 279). Integra o dinamismo elementar da narrativa a inserção de imagens que reportam à constelação da intimidade, num esquema de descida e de involução que formam parte de um movimento de totalização característico do arquétipo da interioridade. Isso porque tal casa feminizada é representante de uma feminilidade lúgubre, abissal, que guarda segredos do mundo tectônico, ao mesmo tempo em que, por meio da sedução, atrai aquele que entra em contato com ela. Portanto, por mais que o narrador relate: “*En ella me espera el vino que me beberá*”, ou seja, tenha consciência de que ao entrar nesse recinto ele será colocado frente ao desconhecido, um espaço povoado por elementos recônditos, tectônicos e que formam parte de um cosmos cifrado, o narrador anseia nele adentrar e prossegue em sua incursão nesse ambiente, mesmo este sendo considerado nefasto.

No entanto, não estamos dizendo que se trata aqui, apenas de um complexo de regresso à mãe, pois na narrativa não há referências de um espaço sagrado, com imagens do espaço feliz, intra-uterino, mas a configuração de um espaço microcósmico cuja constituição é ladeada por elementos telúricos e abismais. “O lugar sagrado é uma cosmicização maior que o microcosmo da morada, do arquétipo da intimidade feminóide” (DURAND, 1997, p. 246). “*Ventana sobre una mujer*” carrega o simbolismo da viagem mortuária, da incidência fúnebre, do medo, e se opõe ao arquétipo tranquilizador do invólucro protetor materno. Contudo, a narrativa se arquiteta a partir da junção de ambas as polaridades – quais sejam, as imagens do espaço telúrico e as imagens de um invólucro protetor – uma vez que o narrador prossegue em sua incursão nesse cosmos feminizado, mesmo que temeroso em fazê-lo, realizando

assim um movimento de busca de totalização. Dessa forma a narrativa infunde a ambivalência de imagens que circundam a feminilidade, fazendo-o por meio de uma linguagem muito incisiva e concisa, em que o caráter mitopoético não está explícito, mas imerso e camuflado.

Na medida em que realizamos a análise de todas as narrativas, agora se torna mais visível o quanto “*Ventana sobre una mujer*” estabelece um diálogo com as demais, porque ilustramos como ela consegue apreender em suas poucas linhas a ambivalência arquetípica, de significados, de imagens e de simbologias que cercam a representação da feminilidade, componente que aparece em todas as outras narrativas de escrita menor que o convencional com as quais trabalhamos.

5.3 Considerações parciais sobre as narrativas da Dominante Cíclica

Conforme tentamos demonstrar, as micronarrativas míticas classificadas como pertencentes à Dominante Cíclica do Regime Noturno do Imaginário se circunscrevem na esfera do entrelace entre a feminilidade e os valores cíclicos e agrários da fertilidade, da fecundidade da terra e os valores da nutrição.

De acordo com Durand (1997, p. 297), existe uma sobredeterminação feminina e quase menstrual da agricultura: “Ciclos menstruais, fecundidade lunar, maternidade terrestre vêm criar uma constelação agrícola ciclicamente sobredeterminada”. Quer dizer, quando se trata de simbolismo vegetal, prevalecem as intenções regeneradoras da vida, seja esta vegetal ou animal, bem como os valores de fecundidade da semente e da maternidade.

“1711, *Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, “1739, *al este de Jamaica: Nanny*” e “*La Pachamama*”, são narrativas cujas personagens principais mantêm, respectivamente, uma relação intrínseca com as imagens da nutrição e da maternidade as imagens da beligerância e da fecundidade e das imagens de uma maternidade telúrica, que tece aproximações entre a vida e a morte.

Diante dessas imagens poéticas, que compõem também os mitemas latentes nas narrativas em questão, podemos detectar que de fato, assim como “Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade” (DURAND, 1997, p. 235). A Grande Mãe, seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal adquire

relevo na composição artístico-literária de tais narrativas, refletida ora como figura feminina benfazeja, nutridora e protetora, ora como entidade telúrica e mortuária, ou ainda, por vezes conciliadora de ambas as instâncias.

De acordo com Whitmont (1991, p. 61) “A Grande Deusa representa ser e tornar-se”, isto é, a forma feminina da consciência global está isenta das dicotomias dentro-fora, corpo-mente. Ela compatibiliza todas as ambivalências de vida e morte, corpo e mente, dentro e fora.

Dessa forma, a simbologia que envolve o arquétipo da Grande Deusa é representada constantemente pelos valores da intimidade, pelo isomorfismo do retorno, da morte e da morada (ELIADE, 1981, 1992).

Em “1711, *Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, representa-se a feminilidade maternal benfazeja, que urge como fecundadora da terra e que promove a nutrição. As mulheres desse conto fazem de celeiro suas próprias cabeças, incrustando sementes em meio aos cabelos no intuito de plantá-las posteriormente. São personagens que remetem à mulher germinadora da mitologia clássica e dos mitos ameríndios da agricultura.

Concomitantemente, “1739, *al este de Jamaica: Nanny*” reverbera uma feminilidade que não deixa de ser maternal, pois Nanny oferece amparo aos seus “filhos”, os *cimarrones*; contudo é uma divindade feminina que inclina-se para o lado beligerante de uma maternidade protetora. E assim, para exercer o papel de guerreira, usa-se de seu corpo de “*gran hembra de barrio encendido*” (GALEANO, 1995, p.32), mais propriamente de suas nádegas, para pegar e aparar os projéteis disparados contra os *cimarrones*. Por vezes atira os objetos de volta nos inimigos, outras, no enlevo de sua relação com os elementos agrários, da natureza, Nanny transforma os projéteis em vegetação, denotando assim, inclusive, seu caráter também fecundo, ademais de guerreiro.

Na sequência, “*La Pachamama*” atua em consonância com as duas narrativas anteriores ao reunir todas as imagens nelas presentes. Pachamama é uma personagem dialética que conjuga os aspectos de uma feminilidade maternal e ao mesmo tempo telúrica, personagem que condensa e concilia em si a vida e a morte.

De uma manifesta relação com os ciclos agrários, de fertilidade da terra e da fecundidade humana, Pachamama é a mais importante divindade materna do Altiplano Andino.

Diante dessa narrativa, torna-se evidente que “É essa inversão do sentido natural da morte que permite o isomorfismo *sepulcro-berço*, isomorfismo que tem como meio-termo o berço ctônico. A terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso” (DURAND, 1997, p. 237).

Se por um lado à Pachamama são preparadas libações e oferendas de frutos da terra a fim de agradá-la e até mesmo com o intuito de não despertar sua ira, posto que ela é concebida como divindade regente dos ciclos da natureza, quer dizer, responsável tanto pela boa colheita, quanto pelos desastres naturais e doenças. Por outro lado, Pachamama rege, inclusive, um ciclo natural diverso, o de vida e morte dos seres humanos. Por conta desse poder, à tal divindade é oferecida a placenta do recém-nascido, ritualisticamente enterrada, para que a criança goze de boa saúde e tenha longevidade. Por conseguinte, quando uma pessoa morre, seu corpo também é enterrado de maneira ritual, como a representação de um retorno às origens, o regresso ao berço de onde a vida surgiu.

“O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de enterramento e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam” (DURAND, 1997, p. 236). Com destacado caráter artístico-literário, a narrativa “*La Pachamama*” possui a representatividade arquetípica de uma Grande Mãe; como personagem de ficção, Pachamama também delinea-se como provedora da fecundidade da terra, mantenedora da harmonia dos ciclos agrários, da nutrição e do ciclo de vida e morte.

Como protetora da fecundidade da terra e a humana, figura a transmutação do medo da morte num movimento benfazejo de regresso a um berço repousante, íntimo e que anuncia um fim que é também recomeço. Ilustração mitopoética desse elemento aparece na narrativa quando somos remetidos à tradição religiosa pré-colombiana de enterrar a placenta dos recém-nascidos entre flores para proteger a vida desses: “*Desde abajo de la tierra, los muertos la florecen*” (GALEANO, 1995, p.37). Assim, metamorfoseia-se a morte em flores e o fim da vida num movimento de totalização, de

regresso à mãe Pachamama, à origem da vida, em algo que não deve ser temido, ainda mais porque representa não um fim, mas um recomeço.

Permeada pelo elemento mítico e tendo visivelmente colhido elementos provenientes da cultura popular, as narrativas de *Mujeres* categorizadas como pertencentes à Dominante Cíclica do Regime Noturno transmutam em matéria literária, através de brevíssimas linhas, toda essa estrutura arquetípica materna, que conjuga ao mesmo tempo elementos telúricos e cíclicos.

Reiterando o que dissemos anteriormente, notamos que Galeano, pautado numa linguagem poética, densa e concisa, estrutura suas narrativas aproveitando-se de elementos provenientes de mitos ancestrais sobre a feminilidade, em grande parte das vezes suprimindo informações acerca do mito a que se refere o texto literário, contudo salientando outros aspectos que venham a corroborar com a poeticidade das narrativas. Em “1711, Paramaribo: *Ellas llevan la vida en el pelo*”, “1739, *al este de Jamaica: Nanny*” e “*La Pachamama*”, o autor retoma partes de eventos considerados míticos, adensa, porventura, outros componentes em prol de seu discurso artístico-literário, orientado especialmente em direção à valorização de uma feminilidade primordial.

Contudo, existe uma diferença essencial entre Nanny, a Pachamama e as mulheres-celeiro sem nome. Nanny é venerada num dado espaço-tempo, assim como em maior escala, a conhecida Pachamama. Elas pertencem, respectivamente aos mitos e às religiões pré-colombianas da América e suas histórias, muito complexas, condensam-se num esboço básico e literário próximo ao mito das amazonas, por exemplo. Por sua vez, a figura das mulheres-celeiro não é tão notória.

5.4 Considerações parciais sobre as narrativas da Dominante Digestiva

Inseridas como pertencentes à Dominante Digestiva do Regime Noturno do Imaginário, as narrativas mitopoéticas que trataremos no presente momento possuem como tônica o retrato de uma feminilidade abismal, ctônica, enfim, uma sexualidade feminina nefasta.

De acordo com Durand (1997, p. 279), “A imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno”, quer dizer, no Regime Noturno, os valores preponderantes oscilam entre as imagens do redobrimento

continente-conteúdo, e assim, da sexualidade e da intimidade (Dominante Digestiva) e pelas apreciações calendáricas, temporais, cíclicas (de inserção na Dominante Cíclica, sobre a qual tratamos no item anterior). De modo geral, a imaginação noturna tende ao movimento de interioridade do cosmo e dos seres à qual se desce e onde se mergulha por uma série de processos como o engolimento e as fantasias digestivas ou ginecológicas (DURAND, 1997, p. 281-282). Todas essas nuances foram perceptíveis durante a aplicação de nossa análise ao *corpus*, conforme esperamos ter demonstrado.

Entre as narrativas de escrita menor que o convencional classificadas como concernentes à Dominante Digestiva do Regime Noturno do Imaginário, estão “*El miedo*”, “*La autoridad*”, “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, “*Maria Padilha*” e por último “*Ventana sobre una mujer*”.

Conforme demonstramos, trata-se de narrativas de escrita menor que o convencional cuja estrutura é permeada por elementos míticos referentes a uma feminilidade primordial, transpassada pelo destaque de determinados aspectos, com a finalidade de tornar mais acentuado o lirismo e a poeticidade de seu conteúdo.

Assim como ocorre com os microcontos pertencentes à Dominante Cíclica, nas narrativas que classificamos como próprias à Dominante Digestiva, a escolha de Galeano, em priorizar alguns aspectos míticos ao invés de outros, deu-se em prol da construção de uma literariedade, atenta ainda à extrema concisão e densidade poética das narrativas.

Podemos observar que nesse conjunto de narrativas, seguindo o viés a que nos propusemos, qual seja, o da mitocrítica, ocorre a predominância de mitemas que apontam para o delineamento de uma feminilidade funesta.

Neste sentido se orientam praticamente todos os contos da Dominante Digestiva, contudo é um indicativo que aparece mais explicitamente as narrativas ultracurtas denominadas “*La autoridad*” e “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”. Nelas ocorrem inversões, com a substituição ou troca de papéis entre as personagens que representam tradicionalmente os pares opostos, quais sejam, masculino e feminino, e ainda põem em cena as reminiscências mítico-imaginárias das transsubstanciações das relações entre ambos.

Por sua vez, notamos que em “*El miedo*” e “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, a sexualidade feminina é retratada literariamente como abismal, perigosa, engolidora, vertiginosa e indômita. As personagens centrais são mulheres que fogem às regras sociais para elas estabelecidas. Em sentido de continuidade destas, na narrativa ultracurta intitulada “*Maria Padilha*”, a feminilidade representada como nefasta ganha maior relevo, ao extremar-se na figura infernal e sinistra que dá título ao conto.

Transformadas em personagens de ficção, Maria Padilha e as Amazonas fazem ecoar explicitamente as representações de uma feminilidade envolta em contornos malignos e infernais. Quer dizer, por meio das personagens são retratadas as atribuições negativas dadas à feminilidade, especialmente, quando são colocadas como expressão de perversidade as atitudes das personagens de negação das condutas morais e sociais, o exercício de uma sexualidade desregrada e a reivindicação de paridade com o masculino. São ambas as personagens que melhor ilustram a negativização do feminino.

No caso de “*El miedo*”, é retomado o tema da feminilidade aglutinadora, devoradora, na decodificação literária de imagens míticas, nas quais “os seres humanos conseguem *distanciar-se* do que eles simultaneamente temem e sonham: a volta ao estado feliz anterior ao nascimento” (ENRIQUEZ, 1999, p. 191). A expressão de um feminino engolidor é retratada por Galeano com uma brevidade e concisão que não furta a densidade do assunto, mas o insere através de elementos líricos e mitopoéticos.

Manifestadamente, o conto ultracurto de número 9. “*Ventana sobre una mujer*”, conforme informamos outrora, não remete diretamente a mitos femininos, operando de modo independente da orientação mitopoética das demais narrativas. No entanto, trata-se de uma micronarrativa de extraordinária valia, uma vez que também condensa em seu núcleo representações arquetípicas sobre a feminilidade, e que, ademais, nos ampara no estabelecimento de um fio de encadeamento entre todos os textos que compõem nosso *corpus*.

“*Ventana sobre una mujer*”, conforme demonstramos anteriormente, nos remete a uma ampla gama de imagens que circundam a feminilidade, qual seja, a comparação da mulher com uma casa secreta, o que aduz, no âmbito do imaginário, a uma microcosmicização do corpo da própria mulher, que ainda é caracterizada como sendo, concomitantemente, sedutora e perigosa.

Percebemos que nessa narrativa atuam, assim como nas anteriores, uma representação do feminino que congrega as imagens próprias da Dominante Cíclica e da Dominante Digestiva do Regime Noturno do imaginário. O movimento de incursão do narrador no interior de uma casa feminóide funde, em concomitância, imagens de engolimento e de totalização. Apesar de ser o menor dos contos que compõem nosso objeto de estudo, esse texto literário de Galeano causa surpresa por empreender a significações arquetípicas tão densas sobre a feminilidade em pouquíssimas palavras e com uma linguagem poética apuradíssima.

6. O Eterno Feminino

6.1 Apontamentos sobre o tempo em *Mujeres*

No decorrer do presente trabalho, todavia não nos detivemos no assunto da categoria de tempo inserida em nosso objeto de estudo, até mesmo porque não se trata de um fator elementar para nossa pesquisa. Contudo, no presente momento, ponderamos ser necessária ao menos uma breve tessitura acerca de como se configura a instância narrativa temporal em nosso *corpus*.

Tendo em vista a estreita relação com a mitologia na qual estão pautadas as narrativas que compõem nosso objeto de estudo, iniciaremos discorrendo acerca do tempo do mito.

O tempo do mito tem a especificamente de ser anterior às cronologias registradas. Nele, uma ação que se desenvolvera em um momento e espaço sagrados deve ser repetida periodicamente através de ritos, que têm como função prover a manutenção de uma ordem cosmogônica. Desse modo, uma ação ocorrida no que se denomina *in illo tempore*, está inserida num tempo elíptico, que se repete com a finalidade de ser regenerado continuamente, um eterno retorno (ELIADE, 1992, 1981).

Por sua vez, em âmbito literário, no tempo da narrativa:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De ‘uma infinita docilidade’, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 1988, p. 25).

Dessa perspectiva, a linguagem utilizada na elaboração do texto literário pode apelar para o deslocamento temporal, para repetições, inversões e até mesmo reafirmações em função do exercício artístico de estruturação do texto literário.

A hibridação dos gêneros de escritura breve com gêneros arcaicos, como o mito e sua correspondente temporalidade foram previstas por Zavala (2006).

Na “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, verificamos a presença de um diálogo estabelecido entre o tempo do mito e o tempo da narrativa de extensão menor que o convencional. Esse fator também acaba operando em consonância nas demais narrativas de nosso *corpus*, quer dizer, a comunicação de ambas as espécies de temporalidades, estruturas complexas, conforme demonstramos, que se enlaçam entre si em todos os microcontos que compõem nosso objeto de estudo.

São narrativas que condensam em seu núcleo efígies arquetípicas acerca da feminilidade, ora literariamente pautadas na deslocação, contração e dilatação temporal, ora estabelecendo um diálogo com um tempo ancestral, arcaico, mítico, remetendo à acontecimentos supostamente ocorridos *in illo tempore*. Entretanto, alicerçadas fundamentalmente na (re)construção desses episódios dentro do âmbito literário, priorizam certos elementos ao invés de outros, dando-lhes contornos poéticos com vistas à elaboração artisticamente apurada das narrativas. Por vezes é perturbada a distinção entre as instâncias temporais literárias e as de reminiscências do mito, motivada ademais do exercício inventivo de Galeano, inclusive, pela extrema brevidade dos contos.

Um exemplo de como isso produz pode ser ilustrado a partir da narrativa “*La autoridad*”, que se inicia fazendo referência a algo ocorrido ficcionalmente há muito tempo, um tempo das origens da humanidade, quer dizer, um tempo mítico. Em prol de uma concisão e brevidade extrema, nessa narrativa, privilegia-se o relato de uma versão dos fatos, uma suposta transsubstanciação de como se fundamentaram as relações entre os homens e as mulheres *onas* e *yaganes*, habitantes primitivos da Terra do Fogo. Literariamente pautada numa acuidade estética e artística, a narrativa prima pela escrita mitopoética que utiliza para apresentar a exposição a qual nos remete, qual seja, a origem das relações desiguais entre os gêneros masculino e feminino, aportando, inclusive, um tempo narrativo que se relaciona com o tempo do mito.

6.2 Conexões: representações literárias da feminilidade mítica

Com base em nossas análises, observamos a existência de uma elaboração literária e estética de temores eróticos e carnais nos mitos a que remetem parte das narrativas. Tal disposição evidencia-se nos microcontos classificados como pertencentes à Dominante Digestiva, uma vez que deixam mais visíveis as reminiscentes tendências operadas no imaginário, de uma progressiva eufemização de terrores brutais/mortais em temores eróticos/carnais em determinados relatos míticos, que por sua vez foram transmutados em matéria literária dentro de nosso *corpus*. Apontamos, por exemplo, que em “*El miedo*” é demonstrado o temor masculino de uma suposta vagina dentada, inversão no plano mítico da condição mais comumente atribuída ao homem de ser aquele que “come”, passando a categoria daquele que é “comida” – ou comida (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 123). Transformada em objeto literário, por sua vez, o tema da vagina dentada é recriado artisticamente na narrativa de *Mujeres* a que nos referimos.

No mesmo direcionamento de representação artística, em “*La autoridad*”, uma inversão de papéis de gênero desenvolve-se no momento em que o quadro de dominação pelo medo protagonizado pelas mulheres *onas* e *yaganes* sobre os homens da mesma nação, inverte-se através apossamento, por parte dos homens, do artifício até então mantenedor do poder das mulheres, quer dizer, o uso de máscaras, que, conforme afirmamos anteriormente, pode tanger mais à esfera da representação e remeter a uma “máscara social” legitimadora do papel de dominação do que referir-se ao objeto propriamente dito (MAUSS, 2005, p. 207 – 241).

Notadamente, a narrativa a qual acabamos de nos referir, aduz a reminiscências míticas de uma ordem social diferente do patriarcado vigorando entre a humanidade. Trata-se de um suposto momento ancestral em que a mulher não teria um papel secundário com relação ao homem, pelo contrário, teria papel de destaque, se não de centralidade, na sociedade (EISLER, 1989, 1996; KOSS, 2000; SILVA, 2007; WHITMONT, 1991; MARQUETTI, 2001).

Esse item, que prenuncia reminiscências míticas de uma organização social diversa do patriarcado, tangenciado numa construção artística feita no plano literário, anuncia-se paralelamente nos microcontos “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, “*1739, al este de Jamaica: Nanny*”, “*La Pachamama*” e “*Historia del lagarto que tenía*

la costumbre de cenar a sus mujeres”. Na narrativa intitulada “1542, Conlapayara: Las Amazonas”, é retratada uma nação de mulheres guerreiras que teriam existido e vivido em aldeias sem homens. Em “1739, al este de Jamaica: Nanny”, a personagem feminina enigmática, Nanny, reverbera uma posição de poder de maior relevo que a do chefe masculino Quao. Além disso, cristaliza-se a centralidade de uma personagem feminina na narrativa “La Pachamama”, onde, poeticamente, é retratada uma divindade materna considerada em algumas culturas hispano-americanas como a criadora e mantenedora do universo. E ainda, na “Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres”, uma personagem feminina de destacada centralidade, que mesmo sem ter um nome, mas possuidora de um livro de “leyendas”, acaba por fazer papel daquela que cessa uma carnificina, vindo a ser uma espécie de “justiceira” frente a Dulcidio, ser híbrido que devorava, uma após a outra, suas esposas na noite de núpcias.

Ainda com base no último conto citado, inferimos que o livro de “leyendas” que pertence à personagem feminina, juntamente com o uso de óculos por parte dela, representam o conhecimento que ela possui, a sua intelectualidade. Conforme apontamos outrora, com base no pensamento de Durand (1997, p. 131), um símbolo tende a remeter para o verbo por ele representado. Tomado o exemplo do uso dos óculos, podemos, nesse caso, ser conduzidos ao verbo ver ou enxergar, diante do qual fica perceptível a metáfora da intelectualidade e capacidade de discernimento da personagem feminina da narrativa em questão. Além disso, no livro que ela possui ecoam “Voces viejas”, que “Acompañam - dice” (GALEANO, 1995, p.10), isto é, por meio de sua leitura a personagem mantém uma comunicação direta com vozes ancestrais, quer dizer, estabelece contato com conhecimentos antepassados, discursos que não permitem à ela esquecer-se de um passado que não é informado com exatidão, apenas indiciado – possivelmente um passado acontecido *in illo tempore*, num tempo mítico. Essa sabedoria ancestral reflete em sua conduta, bem como nos indicativos de alheamento por parte dela à repentina paixão de Dulcidio, pela sua indiferença ao pedido de casamento, nas ponderações silenciosas que tece consigo mesma quando o lagarto híbrido reclama de sua condição de constante viuvez.

A “leyenda” conforme Colombres (1995, p. 152), nos conduz à remissiva de um relato sobre a origem de um acontecimento sem contornos definidos entre o que pode ser realidade e o que não pode, dentro de um conto parcialmente despojado de sua

sacralidade, ou ainda, em processo de sacralização. Trata-se de um material pertencente ao pensamento simbólico, mais mítico que ao histórico ou lendário.

Atuando nessa linha de representação, a narrativa “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” apresenta uma personagem feminina central que estabelece um diálogo com o universo mítico, carregado de elementos simbólicos; ela reconhece e identifica-se com uma versão de um passado que repercute em sua rotina. Considerando-se a soberana de um espaço delimitado, a beira do rio, sente seu território invadido quando Dulcidio se aproxima, mas mesmo assim permanece calada quando, ousadamente, ele diz que concede a ela a permissão para que permaneça sentada naquele pedaço de chão. Diante das repetidas incursões dele, ela desaparece por longo tempo, de modo que posteriormente ao desfecho, o leitor é levado a pensar que ela estava a refletir, a articular um plano e que, consciente de que Dulcidio era o responsável pela carnificina de suas esposas, a personagem feminina misteriosa decidira inverte a situação, devorando o homem-lagarto.

Outra correlação pode ser estabelecida se contrapormos a existência de ambas as personagens num mesmo espaço. Quer dizer, o herdeiro híbrido e a personagem feminina que depois revela-se também híbrida, parecem não poder dividir o mesmo espaço. Mesmo que ela não assumisse a mesma postura devoradora desenfreada que ele, e que sua atuação (como devoradora) pudesse lhe parecer “justa”, ou, no mínimo, defensiva, o modo como ela opera acaba sendo ilustrado como mais perverso, premeditado, e ainda, preocupado em manter as aparências. Entretanto, a carnificina protagonizada por Dulcidio era justificada por ele como expressão de sua natureza animal, e dessa forma, aceita socialmente.

De acordo com Eugène Enriquez (1999, p. 182):

Desde Engels e Freud, todos os autores estão de acordo (qualquer que seja a sociedade abordada) quanto ao estatuto inferior e dominado da mulher e quanto às características de desordem e vinculação com a natureza (considerada aqui como antagônica e antinômica da cultura), que revestem o feminino.

A partir da narrativa em questão podemos traçar um paralelo com a atribuição da mulher como pertencente ao mundo da natureza, enquanto o homem como aquele que faz parte do mundo da cultura. Isso porque na natureza as forças destrutivas não são

passíveis de controle, ao contrário do que ocorre no mundo da cultura, no qual todos os impulsos estão sob o domínio da repressão e da moral (ENRIQUEZ, 1999).

Ilustrativo dessa ponderação, de acordo com Lévi-Strauss (1989) é o acordo de exogamia, na passagem da humanidade do estado de natureza para o estado de cultura. A partir desse momento dado de nossa história evolutiva estabeleceu-se o tabu do incesto como forma de negação do mundo da indiferenciação e proibição das relações sexuais entre parentes. Com isso, inclusive, é feito um pacto de sociabilidade.

Basta refletirmos um pouco ao atentarmos para os resultados obtidos até agora na análise de nosso *corpus* para perceber como essa recorrência do pensamento simbólico permeia e se entrelaça em nossa cultura, que constantemente atribui à mulher uma perversidade e culpabilidade que é geralmente isenta ao homem.

6.3 O Arquétipo Materno

O estudo aprofundado de nosso *corpus*, em suas diversas especificidades, incluindo a identificação e análise das imagens e dos mitemas presentes, nos conduziu a um grande arquétipo, que permeia todas as narrativas, para o qual voltaremos nossas reflexões no presente momento.

Através da perspectiva da teoria das estruturas antropológicas do imaginário e da mitocrítica, constatamos que os elementos essenciais que permeiam nosso objeto de estudo incorrem, fundamentalmente, na representação do arquétipo materno.

As narrativas com as quais trabalhamos ilustram muito explicitamente a constatação defendida por Jung (2000, p.46) de que todos os arquétipos possuem um aspecto positivo e outro negativo.

Conforme demonstramos, a representação da feminilidade em nosso *corpus* oscila entre polaridades negativas e positivas, quer dizer, ora a mulher aparece cerceada por atributos libidinosos, devoradores, belicosos, indômitos e malignos, ora anuncia uma maternidade benfazeja, que promove a nutrição e a fertilidade. Evidenciamos como essas duas polaridades se perfazem, respectivamente, na Dominante Digestiva e da Dominante Cíclica do Regime Noturno da Imagem.

Jung (2000) e Durand (1997) concordam que os aspectos essenciais do arquétipo materno são a bondade nutridora e protetora, a sexualidade orgiástica e a obscuridade

subterrânea. As micronarrativas às quais nos dedicamos conjugam todos esses aspectos, colocando-os como expressões da feminilidade inseridas no enredo dos textos em ambas as suas representações polares, quais sejam, a positiva e a negativa.

A unificação de aspectos ambivalentes não é um obstáculo quando nos referimos às estruturas antropológicas do imaginário. Para Koss (2000, p. 114-115), a diferenciação entre tais polaridades é um fenômeno tardio de nossa história, um efeito da consciência discriminativa que emerge com o advento dos valores patriarcais de dominação. Podendo agora ser comprovado apenas como conteúdo da pré-história ou do inconsciente, o Grande Feminino foi reprimido; consequentemente, o feminino foi negativizado e passou a ter uma forma distorcida nos dias de hoje.

Levando em consideração que os elementos positivos da experiência infantil, como alimento, calor, proteção, segurança e aconchego, estão associados com a imagem da Grande Mãe, a privação destes elementos em função da separação e supressão da mãe, está na base da formação da Mãe Terrível (KOSS, 2000, p. 114-115).

Dessa forma, no âmbito do imaginário, a Grande Mãe contém aspectos positivos da feminilidade, enquanto o que se chamou de Mãe Terrível é sua expressão negativa. Sendo assim, o arquetipicamente feminino é ambivalente, receptivo, conectivo e desfocado, de maneira que não importam os conteúdos culturalmente variados que lhe sejam conferidos – bom, mau, certo, errado – uma vez que se trata de categorias arquetípicas, princípios ordenadores indispensáveis ao desenvolvimento ético, intelectual e estético da humanidade (WHITMONT, 1991, p. 102-111).

A ambivalência positiva e negativa das representações arquetípicas sobre a feminilidade que se circunscrevem em nosso objeto de estudo é uma evidência quando tomadas a partir do ponto de vista das estruturas antropológicas do imaginário, no qual polaridades podem estar conectadas.

Ao ponderar que as grandes deusas mães podem ter atuado tanto como destruidoras quanto como deusas da vida e também de morte, Eugène Enriquez (1999, p.185) infere que:

O sentido do mito se decodifica assim: o Amor e a Morte são ambos da ordem do feminino; é a mãe que procura o primeiro gozo, o primeiro contato corporal. É ainda a mãe que, ao querer guardar a criança perto dela, nela, indica-lhe não somente seu fim próximo (ela saberá pegá-lo em seu seio), mas ainda seu não-nascimento enquanto

um ser diferenciado, podendo entrar nos vínculos de aliança e de reciprocidade. Nem o homem, nem a mulher podem furtar-se à mãe. E como a mulher, por sua vez, também será mãe, é o reino da mãe que se estenderá. Reino da repetição, da reprodução do idêntico, do amor devorador, em síntese, da morte.

As narrativas que estudamos estão repletas de mulheres que transitam entre essas instâncias polarizadas durante todo o tempo. No percurso que decorremos ao longo do presente trabalho, nos deparamos com imagens de mulheres que seduzem e arruinam o homem, mulheres demonizadas por seu erotismo, amor, ódio, rejeição, personagens sedutoras ofuscantes e malévolas, mas ainda o retrato maternal, nutridor, inspirador; figuras de uma feminilidade arquetípica intercambiante e, acima de tudo, materna – a qual nenhum de nós pode se furtar, conforme apontamos.

Inseridas na representatividade do Regime Noturno da Imagem, versamos sobre narrativas que estão englobadas pelo arquétipo materno, o Eterno Feminino que inclui todas as polaridades, claro e escuro, dia e noite. “A vivência feminina é portanto propensa – ou está entremeada – aos processo de crescimento e decadência, aos ciclos naturais de vida, ao amadurecimento e morte, e aos ritmos e períodos de natureza, espírito e tempo” (WHITMONT, 1991, p.152). Dessa forma, podendo ser vinculada ao céu noturno, representante do feminino e seus mistérios, bem como à lua e às águas.

Atestando o elo entre esses elementos e a mulher, podemos concordar com Durand (1997, p.103), para quem “o isomorfismo da lua e das águas é, ao mesmo tempo, uma eufemização, sendo o ciclo menstrual que constitui o termo intermédio. A lua está ligada à menstruação, como ensina o folclore universal”, lembrando-nos ainda que em tempos primevos, o sincronismo entre o ciclo da lua e o ritmo mensal da mulher foi considerado uma evidencia do elo misterioso entre ambas.

Durand (1997, p. 103) confirma que são abundantes os casos em que deusas lunares, tais como Diana, Ártemis, Hécate, Anaitis ou Freyja tenham atribuições ginecolátricas. Em referência a outra deusa ancestral, incluímos o exemplo de Ishtar, deusa da catástrofe que ata e desata o fio do mal, o fio do destino. Como ambivalência cíclica potencializada, o simbolismo do fio antecipa eufemizações de símbolos terrificantes.

A cabeleira não se liga à água por ser feminina, mas, pelo contrário, feminiza-se por ser hieróglifo da água, água cujo suporte fisiológico é o sangue menstrual. Mas o *arquetipal do elo* vem sobredeterminar

sub-repticiamente a cabeleira, porque ela é ao mesmo tempo signo microcósmico da onda e tecnologicamente o fio natural que serve para tecer os primeiros nós (DURAND, 1997, p.107)

Diante disso, relevamos uma outra possibilidade interpretativa do conto “1711, Paramaribo: *Ellas llevan la vida en el pelo*” em que as mulheres-celeiro também seriam passíveis de processos de negativização. Seus cabelos, portadores de vida, poderiam sobredeterminar um movimento de atar, de amarração, e portanto, ser negativizados.

Próprias do arquétipo ao qual nos reportamos, esse tipo de ambivalência, a caminho da eufemização, é sobretudo lunar, posto que as divindades lunares são concomitantemente executoras e senhoras da morte e das punições. Nesse entremeio, há outro simbolismo a ser averiguado, o do ciclo menstrual. Símbolo perfeito da água negra, para diversos povos o sangue da menstruação sempre foi um tabu, considerado impuro e prescrevendo uma conduta carregada de particularidade a serem seguidas. Muitas culturas interditam, entre outros, a realização do ato sexual no período menstrual da mulher, o contato com os alimentos e até mesmo com outras pessoas (DURAND, 1997, p.108-109).

Assim sendo, encerra-se um retrato, de que:

Em todas essas práticas, a tônica é posta no acontecimento ginecológico, mais que nunca ‘culpa sexual’, significação que só será dada pelo esquema da queda. O sangue menstrual é simplesmente a água nefasta e a feminilidade inquietante que é preciso evitar ou exorcizar por todos os meios (DURAND, 1997, p.109).

Apresentamos, dessa forma, a valorização excessivamente negativa do sangue menstrual, cujo semantismo constela em torno da feminilidade. Por muito tempo, a menstruação foi incorporada como uma nódoa moral de culpa e vista como um castigo designado para a mulher. Fator correlativo do drama lunar, o sangue feminino é determinado junto com as dores a serem sofridas no parto após o banimento pelo Criador – a punição de Eva e de todas as mulheres.

De acordo com Durand (1997, p.297):

A história das religiões mostra-nos, com numerosos exemplos, esta colusão do ciclo lunar e do ciclo vegetal. É isso que explica a frequentíssima confusão sob o vocábulo de ‘Grande Mãe’, de terra e de lua, representando as duas direta ou indiretamente o governo dos germes e do seu crescimento. É também por essa razão que a lua é classificada como divindade ctônica, ao lado de Deméter e Cibele.

‘Divindade lunar é sempre ao mesmo tempo divindade da vegetação e da terra, do nascimento e dos mortos’.

Tanto a lua quanto a vegetação apresentam ciclos de início, transformação, apogeu e declínio, que acabaram gerando a possibilidade de associação entre eles no imaginário da humanidade, de modo que “Ciclos menstruais, fecundidade lunar, maternidade terrestre vem criar uma constelação agrícola ciclicamente determinada” (DURAND, 1997, p.297). Quer dizer, parecem ser regidos pela mesma espécie de ciclos a lua, a menstruação, a fecundidade da terrestre, seja da vegetação ou dos seres vivos que na terra habitam.

Tais características transparecem em nosso objeto de estudo, especialmente, nas narrativas “1711, *Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”, “1739, *al este de Jamaica: Nanny*” e “*La Pachamama*”, nas quais prevalecem, imagens agrícolas, calendáricas e do eterno retorno, que se vinculam, no âmbito do imaginário, ao simbolismo da lua, ao feminino fecundo e maternal, e ainda, com o sangue menstrual.

Assim como a mulher é capaz gerar outro ser, a terra é capaz de dar frutos. O homem primitivo estabeleceu essa correlação entre ambas, de modo que ainda hoje “Essa crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas; de qualquer modo, uma vez consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis” (DURAND, 1997, p.230). Essa relação sacralizada com a terra e a estabilidade dos mitos agrários se dá, em especial, porque nos tempos primevos as pessoas dependiam essencialmente de seus frutos para sobreviver. Enquanto a água era considerada o “princípio e o fim dos acontecimentos cósmicos”, a terra por longo tempo estivera “na origem e no fim de qualquer vida”. Tal como a água, a terra era tida como primordial matéria do mistério.

Reflexos dessa relação sacralizada que era mantida com a natureza podem ser apreendidos em “*La Pachamama*”, e ainda que em menor escala, em “1711, *Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*”. Ambas as narrativas aduzem a esse tipo de vínculo de veneração com a terra e a sua capacidade nutridora e fecunda.

Paralelamente, todos esses simbolismos cíclicos induzem à meditação sobre o tempo, a duração da vida e o envelhecimento. A harmonização com esses movimentos cíclicos e rítmicos da natureza realiza-se periodicamente por meio da realização de rituais, tais como aqueles que são anunciados em “*La Pachamama*”, as oferendas de

alimento, as libações, o ato de enterrar a placenta dos recém-nascidos ou os nós de cabelo dos amantes.

A humanidade sempre buscou uma comunicação com o sagrado e desejou a transcendência de sua condição mundana (KOSS, 2000, p. 135).

Em nosso objeto de estudo, a feminilidade esteve continuamente cerceada pelos elementos e simbolismos sobre os quais nos detivemos. O encadeamento desses aspectos em nosso *corpus*, reitera quão genuinamente “Eterno feminino e sentimento de natureza caminham lado a lado em literatura” (DURAND, 1997, p.233). E outra vez ponderamos que o enlevo das narrativas está justamente na extrema poeticidade que as estrutura.

O estudo do arquétipo materno subjacente nas narrativas de *Mujeres* com as quais trabalhamos, orientou de modo significativo as nossas tessituras e ampliou as perspectivas interpretativas sobre o modo como são construídas as representações da feminilidade face ao âmbito literário.

6.4 A representação da feminilidade em *Mujeres*

Vimos que, tendo a literariedade mitopoética como elemento fundamental, as narrativas de nosso *corpus* remetem diretamente a mitos femininos e em nível mais elevado, a vários arquétipos da feminilidade. Nesse entorno, na busca por uma valorização da feminilidade, contudo, constatamos que tais narrativas acabam, por vezes, repetindo o discurso dominante sobre a mulher. Galeano confere uma voz poética às personagens míticas e femininas da obra, desconstruindo certos discursos convencionais sobre elas, mas reafirmando outros.

Em “1711, *Paramaribo: Ellas llevan la vida en el pelo*” e “1739, *al este de Jamaica: Nanny*” é desarticulado um discurso implícito, porém preponderante, de abstenção e inatividade da mulher no processo de luta pela abolição da política de escravatura nas Américas. Por sua vez, “*La Pachamama*” aprecia o resgate, em âmbito literário, das características fundamentais da principal divindade feminina do Altiplano Andino, revalorizando-a como personagem que conjuga em si a dialética da valorização maternal, que traz à vida, e ao mesmo tempo telúrica, mortuária, agregando ainda uma evidente relação com os ciclos agrários e de fertilidade da terra.

Entretanto, “*El miedo*”, “*La autoridad*”, “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, “*1542, Conlapayara: Las Amazonas*”, “*Maria Padilha*” e ainda “*Ventana sobre una mujer*” são narrativas que por vezes, ainda que na busca por uma valorização de uma feminilidade primordial, acabam por afiançar, em certa medida, os discursos convencionais sobre a mulher, quais sejam, o de que o feminino é possuidor de potencialidades nefastas, procedimento que ocorre por meio da atribuição de elementos malignos como qualidades consideradas inatas às personagens femininas e que assim, denotam a negativização da feminilidade.

Direciona-se nesse sentido, por exemplo, conforme apontamos outrora, na “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, os indícios da possível premeditação arquitetada pela personagem feminina híbrida no ato de devorar Dulcideo, personagem que figura apenas aquele que atende os chamados de sua natureza, ou seja, que sucumbe ao seu instinto animal toda vez que devora suas esposas, sendo, portanto, desprovido de culpa.

Num movimento semelhante, reiterando a negativização da feminilidade, ordena-se o discurso de “*La autoridad*”, quando, de modo implícito, justifica-se a dominação sobre a mulher como uma estratégia de defesa masculina na Terra do Fogo. Ressoa um dito velado de “Foram elas que começaram!” durante toda a narrativa, quer dizer, apaga-se a culpa pelo extermínio de um grupo de mulheres e ainda legitima-se a dominação posterior sobre aquelas que restaram.

Reafirma ainda o discurso convencional sobre a mulher, em determinado aspecto, “*Ventana sobre una mujer*” quando laureia afamados mistérios femininos, e ainda afirma que eles podem consumir aqueles com os quais entram em contato.

7. Considerações Finais

Ao longo do percurso decorrido até o presente momento de nosso trabalho, analisamos os recursos literários específicos utilizados na configuração das narrativas de nosso objeto de estudo. Os elementos literários basilares que compõem os contos, conforme pudemos averiguar, estão articulados de modo decisivo na construção da síntese e da condensação narrativa.

São micronarrativas permeadas estrategicamente por referências textuais e extratextuais, por meio das quais são traçadas, inclusive, alusões decisivas na

compreensão e melhor apreciação dos contos, configurando-se como elementos de intertextualidade. Além disso, são construídas formas de humor e de ironia, ademais de polissemias, metáforas e ambiguidades semânticas que aparecem investidas de maior proeminência devido à natureza condensada dos textos de que tratamos.

O gênero literário que estudamos é provido de brevidade e intensidade de maneira concomitante; são narrativas que devido a sua especificidade estrutural auferem proveito dos recursos literários destacados em favor de sua extensão, de natureza abrupta, isso em virtude de que sua dimensão é extremamente pequena, se comparada com outros gêneros narrativos.

Munidas de uma linguagem poética e de uma escrita menor que o convencional, as narrativas que compõem nosso objeto de estudo estruturam-se de modo destacado como ícones pertencentes à literatura contemporânea. Articuladas com uma preocupação e acuidade estética, são narrativas em que a característica específica da suma condensação acrescenta-se a hibridez de gênero em seu trânsito entre o discurso ficcional e o mítico. São microcontos que destacam-se, ainda, ao transitar pelo universo artístico permeando referências à relatos míticos sobre a feminilidade. Utilizando-se desses relatos míticos pertencentes ao Continente Americano, mas que concomitantemente formam parte da cultura universal, as narrativas constituem-se literariamente de modo peculiar. A comunicação entre literatura e mitos da feminilidade que integra as micronarrativas demarca um ponto essencial em nosso trabalho.

Na exploração de recursos literários a narrativa de escrita menor que o convencional tem potencializada sua capacidade de evocação, que em nosso caso, invariavelmente, tange à uma feminilidade mítica, primordial.

Trata-se de microcontos que preservam em seu cerne representações arquetípicas acerca da feminilidade. Juntamente com a averiguação do fenômeno da escrita sintética, realizamos o estudo da articulação das imagens inseridas nas narrativas. Em conformidade com as proposições teóricas apontadas Gilbert Durand (1993, 1997), pudemos constatar o dinamismo interno das imagens nos textos literários que constituem nosso objeto de estudo. Em seguida, averiguamos que as imagens e os mitemas realmente constelam em torno de um mesmo semantismo comum, de modo que formam um agrupamento em torno de estruturas isomórficas, que gradualmente

vem a desembocar nos mesmos arquétipos da feminilidade sobre os quais trataremos adiante.

No intuito de perscrutar esse processo, delineando numa trajetória demarcada pela metodologia de Durand, quer dizer, tendo como pauta o caminho proposto pela mitocrítica e pela delimitação analítica em grandes eixos antropológicos, constituída pelo método das constelações e convergência de imagens, chegamos à identificação e ao agrupamento dos mitemas da feminilidade operantes numa linha de representação explicitamente poética nas narrativas. Dessa forma, nossa abordagem permitiu a decomposição interna dos extratos mitêmicos presentes no *corpus* e posterior análise das combinatórias de situações em que cada uma das personagens se insere, traçando as conexões e semelhanças entre elas.

Fundamentados na análise das micronarrativas que compõem nosso objeto de estudo, agrupamos em torno da Dominante Cíclica do Regime Noturno do Imaginário, os mitemas representantes de uma feminilidade, ora fecunda e nutridora, ora beligerante, telúrica e lúgubre, e ainda reunimos, por sua vez, os mitemas representantes de uma sexualidade feminina nefasta, telúrica e abismal, sob a Dominante Digestiva do Regime Noturno do Imaginário.

Averiguamos como, de fato, os elementos que compõem a representação do Regime Noturno do Imaginário delineiam-se invariavelmente como a tônica em todas as narrativas que compõem nosso objeto de estudo. De um lado, na categoria da Dominante Cíclica, tivemos contato com a construção mitopoética de narrativas cuja tônica era o vínculo da feminilidade com os ciclos agrários, rítmicos e calendáricos, além dos contornos maternos.

Pactuando de uma natureza artística, as narrativas que estudamos apresentaram aspectos estratégicos sobre a feminilidade, transformando em objeto literário distintas mulheres míticas. Estas, por sua vez, tiveram suas histórias recontadas a partir da construção inovadora dos contos. São personagens que nas narrativas de escrita sintética ganharam diferenciadas nuances a partir da escrita de Galeano. Quer dizer, as personagens femininas receberam um destaque essencialmente mitopoético, ademais de uma abordagem que privilegiou facetas pouco tratadas na literatura, que, no entanto, faz uso o escritor uruguaio, tais como o lirismo e a brevidade extrema, além da valorização em âmbito literário, de uma feminilidade mítica.

Destacamos, por conseguinte, o aspecto mítico das narrativas, sem perder de vista a linguagem provida de extremo lirismo que as estrutura, pois são narrativas que destacam, em sua totalidade, aspectos atribuídos a uma feminilidade ancestral. Nesse ínterim detectamos a presença dos mitemas tangíveis a feminilidade no plano mítico-literário do *corpus*, parte indispensável no trabalho de aplicação da análise mitocrítica que fundamenta metodologicamente nossa pesquisa.

Em concomitância, tendo por base os postulados de Durand (1997, 1993), realizamos o agrupamento das narrativas tendo como base a consonância com determinados relevos evidenciados entre elas. Destacamos tais aspectos classificando as narrativas dentro das Dominantes Cíclica e Digestiva do Regime Noturno da Imagem.

Pontuados tais procedimentos, através dos quais averiguamos aspectos que circundam a feminilidade de modo significativo das narrativas míticas de que tratamos, demonstrados, por meio da continuidade da análise de nosso *corpus*, os múltiplos elementos que permeiam estruturalmente as narrativas. Diante disso, tendo em vista nossa hipótese inicial de elucidar a existência e a possível incidência de uma feminilidade erigida em nosso objeto de estudo, refletimos acerca dos mitos a que as narrativas aduzem, as imagens, a simbologia e o arquétipo literário presente.

Sendo assim, em conformidade com a nossa hipótese inicial, averiguamos que é possível, por meio da análise das narrativas de que tratamos, notar a existência de uma feminilidade construída. Através de nossas ponderações, conferimos, em nosso objeto de estudo, a existência de liames que ora desconstroem, ora reforçam os discursos convencionais sobre a mulher.

Bibliografia Consultada

COLOMBRES, Adolfo. Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras”. In: PIZARRO, Ana (Org.) **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Vanguarda e Modernidade. São Paulo: UNICAMP, 1995, p. 127-167.

DELGADO SOBRINHO, Antonio Talora. **O Universo Simbólico da Umbanda**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Escola de Sociologia e Política de São Paulo: São Paulo, 1978.

DELGADO SOBRINHO, Antonio Talora. **Práticas Religiosas nos Terreiros de Umbanda de Araraquara**. Tese de Mestrado em Ciências Sociais, Escola de Sociologia e Política de São Paulo: São Paulo, 1974.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra**. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Hermeneusis, 1993.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1988.

EISLER, Riane. **O Cálice e a Espada: Nossa história, nosso futuro**. Trad. Teresinha Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

EISLER, Riane. **O Prazer Sagrado: Sexo, mito e a política do corpo**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercurio, 1992.

ELIADE, Mircea. **Tratado de Historia de las Religiones**. Morfologia e Dialectica de lo Sagrado. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

ENRIQUEZ, Eugène. Da ordem dos sexos à ordem cosmológica. In: **Da Horda ao Estado – Psicanálise do Vínculo Social**. Trad. Teresa Carreteiro; Jacyara Nasciutti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 (p.182-207).

FRAZER, James George. **O Ramo de Ouro**. Trad. Waltensi Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALEANO, Eduardo. **Mujeres**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.

KOSS, Monika Von. **Feminino + Masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. 7 ed. São Paulo: Papirus, 1989.

MAGASICH-AIROLA, Jorge; BEER, Jean-Marc de. **América Mágica: Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso**. Trad. Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do ‘eu’”. In.: **Sociologia e Antropologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 207 – 241

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A Poética do Mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero F. de Andrade, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORAIS, Cinthia. **Maravilhas do Mundo Antigo: Heródoto, Pai da História?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

NISTAL-MORET, Benjamin. **Esclavos, profugos y cimarrones – Puerto Rico, 1770 – 1870**. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Trad. Norma Telles e J. Adolfo S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SILVA, J. C. Avelino da. **A Deusa Mãe Minóica**. Goiânia: Editora Universidade Católica de Goiás, 2007.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

WHITMONT, Eduard. **Retorno da Deusa**. Trad. Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Summus, 1991.

ZAVALA, Lauro. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. In: **Nouvelles, Cuentos, Short Stories**. Universidad autónoma metropolitana, Xochimilco, México, 2006. Disponível em: <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzcorto.htm>. Acessado em 10.04.2007.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2ed. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Bibliografia de Apoio

BARSTOW, Anne Llewellyn. **Chacina das feiticeiras: uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa**. Trad. Ismênia Tupy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1957.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAILLOIS, Roger. **Acercamientos a lo imaginario**. Trad. José Andrés Pérez Carballo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CAILLOIS, Roger. **El Hombre y lo Sagrado**. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CAILLOIS, Roger. **El mito y el hombre**. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CAVALCANTI, Raissa. **O casamento do sol com a lua – uma visão simbólica do masculino e do feminino**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **Todas as máscaras de Deus. Mitologia Oriental**. Trad. Carmem Fisher. São Paulo: Palas Athena, 1997.

CAMPBELL, Joseph; *et al.* **Todos os nomes da Deusa**. Trad. Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. 4ed. Con grabados de José Francisco Borges. Uruguay: Imprenta Rosgal, 2007.

GALEANO, Eduardo. **Veias abertas da América Latina**. Trad. Galeno de Freitas. 25 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GAZETTA, Andréa Cristina. **A construção da sexualidade demoníaca: uma interpretação das memórias discursivas sobre a mulher-bruxa**. Dissertação de Mestrado em Letras: Linguística e Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2003.

HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica: um breve relato**. Trad. Lúcia Rosenberg; Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1995.

MARQUETTI, Flávia Regina. **Da sedução e outros perigos: o mito da Deusa Mãe**. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2001.

Anexos

1 - “El miedo”

Esos cuerpos nunca vistos los llamaban, pero los hombres nivakle no se atrevían a entrar. Habían visto comer a las mujeres: ellas tragaban la carne de los peces con la boca de arriba, pero antes la mascaban con la boca de abajo. Entre las piernas, tenían dientes.

Entonces los hombres encendieron hogueras, llamaron a la música y cantaron y danzaron para las mujeres. Ellas se sentaron alrededor, con las piernas cruzadas.

Los hombres bailaron durante toda la noche. Ondularon, giraron y volaron como el humo y los pájaros.

Cuando llegó el amanecer, cayeron desvanecidos. Las mujeres los alzaron suavemente y les dieron de beber.

Donde ellas habían estado sentadas, quedó la tierra toda regada de dientes.

2 - “La autoridad”

En épocas remotas, las mujeres se sentaban en la proa de la canoa y los hombres en la popa. Eran las mujeres quienes cazaban y pescaban. Ellas salían de las aldeas y volvían cuando podían o querían. Los hombres montaban las chozas, preparaban la comida, mantenían encendidas las fogatas contra el frío, cuidaban a los hijos y curtían las pieles del abrigo.

Así era la vida entre los indios onas y los yaganes, en la Tierra del Fuego, hasta que un día los hombres mataron a todas las mujeres y se pusieron las máscaras que las mujeres habían inventado para darles terror.

Solamente las niñas recién nacidas se salvaron del exterminio. Mientras ellas crecían, los asesinos les decían y les repetían que servir a los hombres era su destino. Ellas lo creyeron. También lo creyeron sus hijas y las hijas de sus hijas.

3 - “Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres”

A la orilla del río, oculta por el pajonal, una mujer está leyendo. Érase que se era, cuenta el libro, un señor de vasto señorío. Todo le pertenecía: el pueblo de Lucanamarca y lo de más acá y lo de más allá, las bestias señaladas y las cimarronas, las gentes mansas y las alzadas, todo: lo medido y lo baldío, lo seco y lo mojado, lo que tenía memoria y lo que tenía olvido.

Pero aquel dueño de todo no tenía heredero. Cada día su mujer rezaba mil oraciones, suplicando la gracia de un hijo, y cada noche encendía mil velas.

Dios estaba harto de los ruegos de aquella pesada, que pedía lo que Él no había querido dar. Y al fin, por no escucharla más o por divina misericordia, hizo el milagro. Y llegó la alegría del hogar.

El niño tenía cara de gente y cuerpo de lagarto.

Con el tiempo el niño habló, pero caminaba arrastrándose sobre la barriga. Los mejores maestros de Ayacucho le enseñaron a leer, pero sus pezuñas no podían escribir.

A los dieciocho años, pidió mujer.

Su opulento padre le consiguió una; y con gran pompa se celebró la boda en la casa del cura.

En la primera noche, el lagarto se lanzó sobre su esposa y la devoró. Cuando el sol despuntó, en el lecho nupcial no había más que un viudo durmiendo, rodeado de huesitos.

Y después el lagarto exigió otra mujer. Y hubo nueva boda, y nueva devoración. Y el glotón necesitó otra más. Y así.

Novias no faltaban. En las casas pobres, siempre había una hija sobrando.

Con la barriga acariciada por el agua del río, Dulcidio duerme la siesta.

Cuando abre un ojo, la ve. Ella está leyendo. Él nunca en su vida ha visto una mujer con anteojos.

Dulcidio arrima la nariz:

— *¿Qué lees?*

Ella aparta el libro y lo mira, sin asombro, y dice:

— *Leyendas.*

— *¿Leyendas?*

— *Voces viejas.*

— *¿Y para qué sirven?*

Ella se encoge de hombros:

— *Acompañan* – dice.

Esta mujer no parece de la sierra, ni de la selva, ni de la costa.

— *Yo también sé leer* – dice Dulcidio.

Ella cierra el libro y da vuelta la cara.

Cuando Dulcidio le pregunta quién es y de dónde, la mujer desaparece.

El domingo siguiente, cuando Dulcidio despierta de la siesta, ella está allí. Sin libro, pero de anteojos.

Sentada en la arenita, los pies guardados bajo las muchas polleras de colores, ella está muy estando, desde siempre estando; y así mira al intruso ése que lagartea al sol.

Dulcidio pone las cosas en su lugar. Alza una para uñuda y la pasea sobre el horizonte de montañas azules:

— *Hasta donde llegan los ojos, hasta donde llegan los pies. Todo. Dueño soy.*

Ella no echa ni una ojeada al vasto reino y calla. Un silencio muy.

El heredero insiste. Las ovejitas y los indios están a su mandar. Él es amo de todas estas leguas de tierra y agua y aire; y también del pedazo de arena donde ella está sentada:

— *Te doy permiso* – concede.

Ella echa a bailar su larga trenza de pelo negro, como quien oye llover, y el saurio aclara que él es rico pero humilde, estudioso y trabajador, y ante todo un caballero con intenciones de formar un hogar, pero el destino cruel quiere que enviude.

Inclinando la cabeza, ella medita ese misterio.

Dulcidio vacila. Susurra:

— *¿Puedo pedirte un favor?*

Y se le arrima de costadito, ofreciendo el lomo.

— *Ráscame la espalda* - suplica -, *que yo no llego.*

Ella extiende la mano, acaricia la ferruginosa coraza y elogia:

— *Es una seda.*

Dulcidio se estremece y cierra los ojos y abre la boca y alza la cola y siente lo que nunca.

Pero cuando da vuelta la cabeza, ella ya no está.

Arrastrándose a toda velocidad a través del pajonal, la busca al derecho y al revés y por los cuatro costados. No hay rastros.

Y el domingo siguiente, ella no viene a la orilla del río. Y tampoco viene el otro domingo, ni el otro.

Desde que la vio, la ve. Y nada más ve.

El dormilón no duerme, el tragón no come. La alcoba de Dulcidio ya no es el feliz santuario donde él reposaba amparado por sus difuntas esposas. Las fotos de ellas siguen allí, tapizando las paredes de arriba a bajo, con sus marcos en forma de corazón y sus guirnaldas de azahares; pero Dulcidio, condenado a la soledad, yace hundido en las cobijas y en la melancolía. Médicos y curanderos acuden desde lejos, y ninguno puede nada ante el vuelo de la fiebre y el derrumbe de todo demás.

Prendido a la radio a pilas, que le ha vendido un turco de paso, Dulcidio pena sus noches y sus días suspirando y escuchando melodías pasadas de moda. Los padres, desesperados, lo miran marchitarse. Él ya no exige mujer como antes exigía:

— *Tengo hambre.*

Ahora suplica:

— *Yo soy un pordiosero del amor,*

y con voz rota, y alarmante tendencia a la rima, musita homenajes de agonía a la dama que le ha robado la calma y el alma.

Toda la servidumbre se lanza a buscarla. Los perseguidores revuelven cielo y tierra; pero ni siquiera se sabe el nombre de la evaporada, y nadie ha visto jamás a ninguna mujer de anteojos en estos valles, ni más allá.

En la tarde de un domingo, Dulcidio tiene una corazonada. Se levanta, a duras penas, y de mala manera se arrastra hasta la orilla del río.

Y allí está ella.

Bañado en lágrimas, Dulcidio declara su amor a la niña desdenosa y esquiva, confiesa que de sed perezco por las mieles de tu boca, proclama que ni tu olvido merezco, palomita que me aloca, y la abruma de lindezas y arrumacos.

Y se viene la boda. Todo el mundo agradecido, porque ya el pueblo lleva largo tiempo sin fiesta y allí Dulcidio es el único que se casa. El cura hace precio, por tratarse de un cliente tan especial.

Gira el charango alrededor de los novios y suenan a gloria el arpa y los violines. Se brinda por el amor eterno de la feliz pareja, y ríos de ponche corren bajo las ramadas de flores.

Dulcidio estrena piel nueva, rojiza en el lomo y verdiazul en la cola prodigiosa.

Y cuando los dos quedan al fin solos, y llega la hora de la verdad, él ofrece:

— *Te doy mi corazón. Písalo sin compasión.*

Ella apaga la vela de un soplido, deja caer su vestido de novia, esponjoso de encajes, se saca lentamente los anteojos y le dice:

— *No seas huevón. Déjate de pendejadas.*

De un tirón lo desenvaina y arroja la piel al suelo. Y abraza su cuerpo desnudo, y lo arde.

Después, Dulcidio se duerme profundamente, acurrucado contra esta mujer, y sueña por primera vez en la vida.

Ella se lo come dormido. Lo va tragando de a poquito, desde la cola hasta la cabeza, sin hacer ruido ni mascar fuerte, cuidadosa de no despertarlo, para que él no vaya a llevarse una fea impresión.

4 - “1542, Conlapayara: Las Amazonas”

No tenía mala cara la batalla, hoy, día de San Juan. Desde los bergantines, los hombres de Francisco de Orellana estaban vaciando de enemigos, a ráfagas de arcabuz y de ballesta, las blancas canoas venidas de la costa.

Pero peló los dientes la bruja. Aparecieron las mujeres guerreras, tan bellas y feroces que eran un escándalo, y entonces las canoas cubrieron el río y los navíos salieron disparados, río arriba, como puercoespines asustados, erizados de flechas de proa a popa y hasta en el palo mayor.

Las capitanas pelearon riendo. Se pusieron al frente de los hombres, hembras de mucho garbo y trapío, y ya no hubo miedo en la aldea de Conlapayara. Pelearon riendo y danzando y cantando, las tetas vibrantes al aire, hasta que los españoles se perdieron más allá de la boca del río Tapajós, exhaustos de tanto esfuerzo y asombro.

Habían oído hablar de estas mujeres, y ahora creen. Ellas viven al sur, en señoríos sin hombres, donde ahogan a los hijos que nacen varones. Cuando el cuerpo pide, dan guerra a las tribus de la costa y les arrancan prisioneros. Los devuelven a la mañana siguiente. Al cabo de una noche de amor, el que ha llegado muchacho regresa viejo.

Orellana y sus soldados continuarán recorriendo el río más caudaloso del mundo y saldrán a la mar sin piloto, ni brújula, ni carta de navegación. Viajan en los dos bergantines que ellos han construido o inventado a golpes de hacha, en plena selva, haciendo clavos y bisagras con las herraduras de los caballos muertos y soplando el carbón con borcegués convertidos en fuelles. Se dejan ir al garette por el río de las Amazonas, costeano selva, sin energías para el remo, y van musitando oraciones: ruegan a Dios que sean machos, por muchos que sean, los próximos enemigos.

5 - “1711, Paramaribo: ellas llevan la vida en el pelo”

Por mucho negro que crucifiquen o cuelguen de un gancho de hierro atravesado en las costillas, son incesantes las fugas desde las 400 plantaciones de la costa de Surinam. Selva adentro, un león negro flamea en la bandera amarilla de los cimarrones. A falta de balas, las armas disparan piedritas o botones de hueso; pero la espesura impenetrable es la mejor aliada contra los colonos holandeses.

Antes de escapar, las esclavas roban granos de arroz y de maíz, pepitas e trigo, frijoles y semillas de calabazas. Sus enormes cabelleras hacen de graneros. Cuando llegan a los refugios abiertos en la jungla, las mujeres sacuden sus cabezas y fecundan, así, la tierra libre

6 - “1739, al este de Jamaica: Nanny”

Los ingleses pactan la paz con los esclavos fugitivos de Jamaica. Quao, jefe de los cimarrones de Barlovento, acepta las condiciones luciendo espadín y sombrero plateado.

Pero en los precipicios del oriente, más poder que Quao tiene Nanny. Las bandas dispersas de Barlovento obedecen a Nanny, como la obedecen los escuadrones de mosquitos. Nanny, gran hembra de barrio encendido, amante de los dioses, viste no más que un collar de dientes de soldados ingleses.

Nadie la ve, todos la ven. Dicen que ha muerto, pero ella se arroja desnuda, negra ráfaga, al centro del tiroteo. Se agacha de espaldas al enemigo, y su culo magnífico atrae las balas y las atrapa. A veces las devuelve, multiplicadas, y a veces las convierte en copos de algodón.

7 - “La Pachamama”

En el altiplano andino, mama es la Virgen y mama son la Tierra y el tiempo.

Se enoja la tierra, la Pachamama, si alguien bebe sin convidarla. Cuando ella tiene sed, rompe la vasija y las derrama.

A ella se ofrece la placenta del recién nacido, enterrándola entre las flores para que viva el niño; y para que viva el amor, los amantes entierran cabellos anudados.

La diosa tierra recoge en sus brazos a los cansados y a los rotos, que de ella han brotado, y se abre para darles refugio al fin del viaje. Desde abajo de la tierra, los muertos la florecen.

8 - “María Padilla”

Ella es Exu y también es una de sus mujeres, espejo y amante: María Padilha, la más puta de las diablitas con las que Exu gusta revolcarse en las hogueras.

No es difícil reconocerla cuando entra en algún cuerpo. María Padilha chilla, aúlla, insulta y ríe de muy mala manera, y al fin del trance exige bebidas caras y cigarrillos importados. Hay que darle trato de gran señora y rogarle mucho para que ella se digna ejercer su reconocida influencia ante los dioses y los diablos que más mandan.

María Padilha no entra en cualquier cuerpo. Ella elige, para manifestarse en este mundo, a las mujeres que en los suburbios de Río se gana la vida entregándose por monedas. Así, las despreciadas se vuelven dignas de devoción: la carne de alquiler sube al centro del altar. Brilla más que todos los soles la basura de la noche.

9 - “Ventana sobre una mujer”

Esa mujer es una casa secreta.

En sus rincones, guarda voces y esconde fantasmas.

En las noches de invierno, humea.

Quien en ella entra, dicen, nunca más sale.

Yo atravieso el hondo foso que la rodea. En esa casa seré habitado. En ella me espera el vino que me beberá. Muy suavemente golpeo a la puerta, y espero.