



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ROBERTA MARIA DA SILVA MUNIZ**

**EDUARDO GALEANO E AS TRAMAS DA HISTÓRIA: memória, política e poética**

RECIFE

2020

**ROBERTA MARIA DA SILVA MUNIZ**

**EDUARDO GALEANO E AS TRAMAS DA HISTÓRIA: memória, política e poética**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

RECIFE

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

M966e Muniz, Roberta Maria da Silva  
Eduardo Galeano e as tramas da história: memória, política e poética /  
Roberta Maria da Silva Muniz. – Recife, 2020.  
204p.: il.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de  
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Eduardo Galeano. 2. América Latina. 3. História. 4. Memória.  
5. Política. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-39)

**ROBERTA MARIA DA SILVA MUNIZ**

**EDUARDO GALEANO E AS TRAMAS DA HISTÓRIA: memória, política e poética**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Aprovada em: 27/11/2020.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Imara Bemfica Mineiro (Examinadora Externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Érica Thereza Farias Abreu (Examinadora Externa)  
Universidade Estadual das Alagoas

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Amanda Brandão Araújo Moreno (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico este trabalho a Maíra.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela permissão de realizar mais este trabalho.

Ao professor Alfredo Cordiviola, pela confiança no nosso trabalho, pela paciência, pelo olhar atento e cuidadoso, pelo profissionalismo e pela sensibilidade.

Aos professores Juan Pablo Martín Rodrigues, Brenda Carlos de Andrade, Imara Mineiro e Amanda Brandão Moreno, por aceitarem participar da banca de defesa desta tese.

Aos professores Darío Sánchez e Érica Abreu, pela disponibilidade para participar deste processo.

Aos professores Roland Walter e Karine Rocha, pelas contribuições valiosas dadas no momento da qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo suporte.

A Jozaías dos Santos, Claudyvanne Silva e aos demais funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela ajuda e o cuidado ao longo dos meus anos na pós-graduação.

Aos meus pais, Lidian e Roberto, pelo amor incondicional.

A Alexandro, pelo companheirismo, pelo incentivo e por tudo mais.

A minha filha Maíra, por me ensinar o que é amar.

Huellas - El viento borra las huellas de las gaviotas. Las lluvias borran las huellas de los pasos humanos. El sol borra las huellas del tiempo. Los cuentacuentos buscan las huellas de la memoria perdida, el amor y el dolor, que no se ven, pero no se borran<sup>1</sup>. (GALEANO, 2016, p. 13)

---

<sup>1</sup> GALEANO, Eduardo. *El cazador de historias*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2016.

## RESUMO

Há séculos, a ideia de América tem sido esboçada pelas versões oficiais da história, que tendem a silenciar os discursos das sociedades periféricas. Em resposta a esse silenciamento, emergem as narrativas de Eduardo Galeano e, com elas, possibilidades outras de compreensão. A proposta de leitura que apresentamos neste trabalho tem como objetivo analisar como Galeano esboça a ideia de América, sobretudo, da América Latina, ao longo de suas narrativas. Autor de uma vasta produção, Galeano é conhecido pelos questionamentos dos problemas decorrentes dos projetos coloniais na região. Na abordagem realizada no presente estudo, empreendemos uma visão panorâmica das narrativas publicadas entre 1971, ano de lançamento de *Las venas abiertas de América Latina*, e 2016, ano de publicação de *El cazador de historias* (2016), livro póstumo. Adotamos como *corpus* de análise a obra *El cazador de historias* em contraste com obras nodais como: *Las venas abiertas de América Latina* (2004), *Días y noches de amor y de guerra* (2011) e a trilogia *Memoria del fuego* (1982-1986). Verificamos que, enquanto escritura contestatária, a produção de Galeano conforma, através das tramas da história, uma rede inextrincável de memória, política e poética que culmina em uma proposta de desmontagem de uma ideia de América Latina delineada sob o espectro colonial. Percebemos que, através de *El cazador de historias*, emerge uma versão alternativa aos discursos hegemônicos e, na condição de contradiscurso, essa obra tende a reverberar uma coerência outra e, a partir dela, um sentido diverso para a ideia de América inscrita no imaginário cultural. Para realizar um estudo desse porte, adotamos uma abordagem à luz das contribuições dos Estudos Culturais, Pós-Coloniais e Decoloniais.

**Palavras-chave:** Eduardo Galeano. América Latina. História. Memória. Política.



## ABSTRACT

For centuries, the idea of America has been outlined by historical discourses which, as official constructs, tend to obliterate the voices of peripheral societies. In response to this supposed silencing, Eduardo Galeano's narratives emerge and, with them, other possibilities to understand the idea of America. The proposal presented in this work aims to analyze how Galeano outlines the idea of America, especially Latin America, throughout his narratives. Author of a vast production, Galeano, since the publication of *Las venas abiertas de América Latina* (1971) he is known as an author concerned with denouncing colonial enterprises and their tragic consequences in the region. In addition to *Las venas abiertas de América Latina*, he has published many other books, but the repercussion that this work had has, to a certain extent, eclipsed the legacy left by the others. In the approach taken in the present study, a panoramic view of Galeano's narratives is undertaken, from 1971, the release year of *Las venas abiertas de América Latina*, to 2016, the year of publication of *El cazador de historias* (2016), his posthumous book. Therefore, three nodal works were adopted as our main corpus: *Las venas abiertas de América Latina* (1971), *Días y noches de amor y de guerra* (2011), *Memoria del fuego trilogy* (1982-1986), and *El cazador de historias* (2016). It was verified that Galeano's production creates an inextricable network of memory, politics, and poetics which, in *El cazador de historias* (2016), culminates in a proposal of dismantling a conventional idea of (Latin) America, invoking instead another, alternative, view, based on an intercultural perspective which tends to seek a different meaning and, through it, a different coherence. To carry out our study, an interdisciplinary approach was adopted, in the light of contributions taken from Cultural, Post-Colonial, and Decolonial Studies.

**Keywords:** Eduardo Galeano. Latin America. History. Memory. Politics.

## RESUMEN

Hace siglos, la idea de América ha sido esbozada por las versiones oficiales de la historia, que tienden a silenciar los discursos de las sociedades periféricas. En contestación a ese silenciamiento, emergen las narrativas de Eduardo Galeano y, con ellas, posibilidades otras de comprensión. La propuesta que presentamos en este estudio intenta analizar como Galeano esboza la idea de América, sobre todo, de Latinoamérica, a lo largo de sus narrativas. Autor de una vasta producción, Galeano es conocido por sus contestaciones de los problemas advenidos de los proyectos coloniales en la región. En el abordaje realizado en el presente estudio, emprendemos un vistazo panorámico de las narrativas publicadas entre 1971, año de lanzamiento de *Las venas abiertas de América Latina*, y 2016, año de publicación de *El cazador de historias*, libro póstumo. Adoptamos como *corpus* de análisis la obra *El cazador de historias* (2016) en contraste con obras nodales como: *Las venas abiertas de América Latina* (1971), *Días y noches de amor y de guerra* (2011) y la trilogía *Memoria del fuego* (1982-1986). Verificamos que, a través de *El cazador de historias*, emerge una versión alternativa a los discursos hegemónicos y, en la condición de contradiscurso, esa obra tiende a reverberar una coherencia otra y, desde ella, un sentido diverso para la idea de América inscrita en el imaginario cultural. Para realizar un estudio de ese porte, adoptamos un abordaje a la luz de las contribuciones de los Estudios Culturales, Postcoloniales y Decoloniales.

**Palabras-claves:** Eduardo Galeano. América Latina. Historia. Memoria. Política.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 - Brasil, 1983.....  | 20  |
| Figura 2 - América. Van Der Straet. “Amerigo Vespucci (1454-1512)<br>landing in America, engraved by Theodor Galle (1571-1633)”.<br>Oil on Canvas. Bibliotheque Nationale, Paris, France..... | 20  |
| Figura 3 - <i>El Dorado</i> , gravura de Theodor De Bry, 1599.....  | 30  |
| Figura 4 - America. Jodocus Hondius, 1606.....  | 31  |
| Figura 5 - Theodor de Bry (Bélgica, 1528 – 1598) Preparo da carne<br>humana no moquém, <i>Americae Tertia Pars</i> , Gravura em<br>cobre, Frankfurt, 1592.....                                | 44  |
| Figura 6 - América - John Stafford.....   | 44  |
| Figura 7 - América - Philipe Galle, 1579-1600.....  | 44  |
| Figura 8 - Explotación de México por los conquistadores españoles,<br>por Diego Rivera.....   | 163 |
| Figura 9 - Ingenio de azúcar, 1930. Diego Rivera. Palácio de Cortés, México.....  | 163 |

## SUMÁRIO

|          |  |            |
|----------|--|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>12</b>  |
| <b>2</b> | <b>AMÉRICA: ESCRITA, IMAGENS E DISCURSOS (PÓS)COLONIAIS.....</b>                         | <b>21</b>  |
| 2.1      | AMÉRICA (LATINA) NAS TRAMAS DA HISTÓRIA.....   | 31         |
| 2.2      | INDEPENDÊNCIA E SITUAÇÃO PÓS-COLONIAL.....   | 45         |
| 2.3      | LAS VENAS ABIERTAS DE AMÉRICA LATINA: UMA (SUB)VERSÃO<br>DA HISTÓRIA.....                | 58         |
| <b>3</b> | <b>EDUARDO GALEANO E OS FLUXOS DA MEMÓRIA: EXÍLIO,<br/>TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA.....</b> | <b>71</b>  |
| 3.1      | DÍAS Y NOCHES DE AMOR E DE GUERRA: ARQUIVO E<br>REPERTÓRIO.....                          | 75         |
| 3.2      | TRILOGIA MEMORIA DEL FUEGO: MARCAS DE TESTEMUNHO<br>E RESISTÊNCIA.....                   | 83         |
| 3.3      | <i>LAS PALABRAS ANDANTES</i> E OUTROS VESTÍGIOS MEMORIAIS.....                           | 103        |
| <b>4</b> | <b>LITERATURA E CRÍTICA SOCIAL: ENTRE POLÍTICA E POÉTICA.....</b>                        | <b>122</b> |
| 4.1      | POLÍTICA E POÉTICA: INTERSTÍCIOS CULTURAIS.....  | 123        |
| 4.2      | <i>EL CAZADOR DE HISTORIAS</i> E A EMERGÊNCIA DE UM<br>PENSAMENTO ALTERNATIVO.....       | 149        |
| 4.3      | POÉTICA DO DIVERSO: CRÍTICA SOCIAL E PROPOSTA<br>DECOLONIAL.....                         | 180        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>186</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>192</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Há séculos, a ideia de América tem sido esboçada pelas versões oficiais da história, que tendem a silenciar os discursos das sociedades periféricas. Em resposta a esse silenciamento, emergem as narrativas de Eduardo Galeano e, com elas, possibilidades outras de compreensão. A proposta de leitura que apresentamos tem como objetivo analisar como Galeano esboça a ideia de América, sobretudo, da América Latina, ao longo de suas narrativas.

Autor de uma vasta produção, Galeano é conhecido pelos questionamentos dos problemas decorrentes dos projetos coloniais na região. Uma crítica recorrente a este escritor diz respeito a associação de seu nome a noção de “autor engajado”, atribuída, negativamente, desde a publicação de *Las venas abiertas de América Latina* (1971). Nesse livro-ensaio, Galeano se dispôs a esboçar uma ideia de América através de um revisionismo histórico, um dos fatos pelos quais teria sido alvo de severas avaliações.

A repercussão que teve esse livro chega muitas vezes a ofuscar o legado de uma vasta produção. Na abordagem realizada no presente estudo, empreendemos uma visão panorâmica das narrativas publicadas entre 1971, ano de lançamento de *Las venas abiertas de América Latina*, e 2016, ano de publicação de *El cazador de historias*, obra póstuma. Adotamos como *corpus* de análise a obra *El cazador de historias* em contraste com obras nodais como: *Las venas abiertas de América Latina*, *Días y noches de amor y de guerra* (2011) e a trilogia *Memoria del fuego* (1982-1986).

Verificamos que, enquanto escritura contestatária, a produção de Galeano conforma, através das tramas da história, uma rede inextrincável de memória, política e poética que culmina em uma proposta de desmontagem de uma concepção de América delineada sob o espectro colonial. Constatamos ainda que, através de *El cazador de historias*, emerge uma versão alternativa aos discursos hegemônicos. Na condição de contradiscurso, essa obra tende a reverberar uma coerência outra e, a partir dela, um sentido diverso para a ideia de América inscrita no imaginário cultural.

Vale salientar que “alternativa” implica que as narrativas contidas no livro *El cazador de historias* não apresentam uma tendência “maniqueísta”, como percebe Silva (2011), em *Las venas abiertas de América Latina*, e Palaversich (1995), na trilogia *Memoria del fuego*. Isso indica que, com o passar do tempo, a escrita de

Galeano apresenta diversas nuances. No livro *El cazador de historias* se conforma, através de abordagem trans e intercultural, uma postura decolonial por meio de uma poética do diverso. Isso pressupõe uma mudança de percepção e de abordagem que substitui o esquema linear, unidirecional pela articulação em séries ou sistemas que, ao se enfrentarem, transformam-se em níveis diferenciados, mas relacionados, como sugere Ana Pizarro (1993).

Se, atualmente, a crítica costuma atribuir a esse processo, salvaguardadas as peculiaridades, o termo “transculturação” (ORTIZ apud WALTER, 2015), “hibridismo” (BHABHA, 1998; HALL, 2003; SAID, 1993), “heterogeneidade” (CORNEJO POLAR, 2000), entre outros, enquanto prática, há muito vem sendo realizada na “cultura colonial, pós-colonial e periférica”. Nesse complexo, compreender a pluralidade dos contextos culturais e dos discursos observando o processo histórico amplia o campo de discussão e instiga a pensar em uma “coerência outra”, como sugere Pizarro (1993).

A poética do diverso que aparenta emergir nas narrativas de Galeano, sobretudo, nas que compõem o livro *El cazador de historias*, não resulta de um ressentimento, mas de uma consciência crítica da necessidade de se estabelecer um diálogo, ainda que tenso, irônico e (dis)juntivo, entre ideologias hegemônicas e contra-hegemônicas, entre a voz e a letra, entre o central e o periférico, entre práticas culturais dominantes e subaltern(izad)as.

Como forma de reconhecimento do seu trabalho, Galeano recebeu o doutorado *Honoris causa* pela Universidad Veracruzana, o doutorado *honoris causa* da Universidad boliviana de San Andrés, o prêmio José María Arguedas, outorgado pela Casa de las Américas de Cuba, o prêmio Aloa, criado por editores dinamarqueses, a medalha mexicana do Bicentenário da Independência, o *American Book Award* da Universidade de Washington e a medalha de ouro do Círculo de Bellas Artes de Madri. Ademais, o escritor recebeu os prêmios italianos *Mare Nostrum*, *Pellegrino Artusi* e *Grinzane Cavour*. Ademais, recebeu os prêmios *Dagerman* da Suécia, *Vázquez Montalbán* do Fútbol Club Barcelona e *Cultural Freedom Prize*, outorgado pela *Lannan Foundation* dos Estados Unidos. Galeano também foi eleito o primeiro Cidadão Ilustre dos países do Mercosul.

Para revelar a face oculta da América, Galeano muitas vezes desafia o senso comum, desestabiliza conceitos de história e ficção através de uma consciência crítica que congrega em seu bojo a ideia de cultura como dimensão social e política. Nesse sentido, concebe o ofício de escrever como uma “prática de sobrevivência e

complementariedad”, como diria Bhabha (1998, p. 245), e, através dela, dispõe-se a deslegitimar o legado advindo das fontes oficiais.

Diante do exposto, surgem as seguintes indagações: como a imagem da América foi construída nas narrativas de Eduardo Galeano? Que estratégias retórico-discursivas foram empregadas pelo autor na elaboração da América enquanto construto cultural? Quais as implicações engendradas em decorrência disso? Essas serão questões fundamentais para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Tendo em vista o empenho do escritor em reconstruir a identidade americana no imaginário sociocultural com tendência para o enfoque decolonial, este estudo propõe uma abordagem de suas narrativas articulando o que parece ser os três eixos basilares de sua produção: história, memória e política. Para tanto, as contribuições teóricas advindas dos Estudos Culturais, Pós-coloniais e Decoloniais servirão de suporte.

Através de micronarrativas, Galeano demonstra não apenas estar ciente da persistência dos projetos coloniais no contexto americano, mas também um claro interesse de formular uma proposta crítica descolonizadora pelo viés da diferença. Nesse sentido, suas narrativas atuam como agenciamentos e sugerem postulações projetivas manifestando, assim, a convicção de que “la base del respeto a las numerosas identidades nacionales que nos configuran, América Latina es sobre todo una tarea a realizar” (GALEANO, 2013a, p. 280), conforme explicita em “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”. Esta postura do escritor corrobora a constatação feita por Cornejo Polar de que há na região “uma espécie de modulação propiciatória que parece ensaiar de modo desiderativo um mundo ainda não realizado” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 17).

Para a realização do presente estudo, foram adotadas como referencial teórico as contribuições sobre a literatura latino-americana de estudiosos como Ángel Rama (1993; 2001), Ana Pizarro (1993), Antonio Cornejo-Polar (2000), Alfredo Cordiviola (2001; 2005, 2010a, 2010b, 2013), Fernando Aínsa (1994; 1998), Mabel Moraña (1993; 2003), Paloma Vidal (2012), Leonor Arfuch (2008), Magdalena Perkowska (2008), Martin Lienhard (1990), Sivia Molloy (1996), Beatriz Sarlo (2005) e Walter Mignolo (1993; 2003; 2007).

Associada a essa reflexão, realizou-se a recapitulação das principais questões levantadas pelos Estudos Culturais e Pós-coloniais que expressam uma relação “disjuntiva” entre passado e presente, pois a produção de Galeano, através de um

processo complexo e criativo que, mediado pela plasticidade da memória<sup>2</sup>, tensiona as fronteiras entre documento, imaginação, história e literatura.

Portanto, foram imprescindíveis as contribuições de Homi Bhabha (1998), Edmundo O’Gorman (1992), Stuart Hall (2003), Edward Said (1993) e outros que analisaram o caráter inventado das representações imputadas às identidades subalternas e o que foi feito delas. Num contexto mais específico, trouxemos para a discussão as contribuições de Walter Mignolo (2003; 2007), Enrique Dussel (2007), Anibal Quijano (2005; 2007), Catherine Walsh (2007), Edgardo Lander (2005), Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007), que abordam essas relações no âmbito dos Estudos Culturais e Pós-coloniais e ampliam para uma o enfoque Decolonial.

Também foram relevantes os estudos sobre as interfaces entre história, memória, política e poética. Nesse aspecto, foram relevantes os conceitos-chave de Michael Bakhtin e seu Círculo (1979). As contribuições de Aleida Assmann (2011), Hayden White (2008, 2014), Rancière (2005, 2012) Ricoeur (2007), Pierre Nora (1993), Jaques Le Goff (2013), Márcio Seligman-Silva (2003), Zilá Bernd (1995, 2007; 2013; 2015) e Walter Benjamin (2012) foram imprescindíveis.

Para a abordagem direta dos textos de Eduardo Galeano, contamos com uma bibliografia mais específica, composta por autores que lançaram um olhar acurado para a obra do escritor. Figuram entre eles: Diana Palaversich (1995; 2005), Lindinei da Rocha Silva (2011) e Jorge Ruffinelli (1992; 2015). Também foram relevantes os estudos de Fabián Kovacic (2015), López Belloso (2019) e as entrevistas realizadas por Adriana Cortés Koloffon (2015), Tomassini; Colombo (1996) e Eric Nepomuceno (2015).

A partir da leitura desses referenciais foi realizado um esboço para discutir acerca dos conceitos de história, memória, política e poética na construção da ideia de América esboçada por Galeano. À luz dos pressupostos dos Estudos Culturais, Pós-coloniais e Decoloniais, empreendemos uma abordagem transdisciplinar.

Por constituir um denso acervo, as obras de Galeano contempladas no presente estudo foram abordadas em três ciclos de escritura: *Las venas abiertas de América Latina*, escrito em um momento de efervescência cultural; *Días y noches de amor y de guerra* (2011), um livro escrito durante o exílio e a trilogia *Memoria del fuego*, composta por *Los nacimientos* (1982), *El siglo del viento* (1984) e *Las caras y*

---

<sup>2</sup> O termo “plasticidade” foi empregado na perspectiva de Assmann (2011, p. 179) para destacar a dimensão “plástico-productiva” da memória.



*las máscaras* (1986). Uma antologia que visa a (re)construção da identidade (latino)americana. Por último, compondo o *corpus* central de análise, abordamos a obra que fecha um longo ciclo produtivo, a saber, *El cazador de historias* (2016).

O livro *Las venas abiertas de América Latina* foi publicado em 1971, durante um período de grande efervescência política no continente americano. O livro evidencia a atuação de Galeano enquanto escritor comprometido com os problemas da região. Na tentativa de mostrar as dissidências que permeavam o panorama americano, Galeano delinea uma obra de tom incisivo que expõe as marcas da (neo)colonização. Utilizando reiteradas vezes o recurso da contradição, o escritor exprime, muitas vezes de forma sarcástica, o que ficou obliterado pela história oficial.

A trilogia *Memoria del fuego* é um compêndio de micro-histórias composto pelos livros *Los nacimientos* (1982), *Las caras y las máscaras* (1984) e *El siglo del viento* (1986). Escrita, a maior parte, durante exílio, a produção expressa, com veemência, as reminiscências de um passado que insiste em ser presente. Através delas, Galeano reverbera as principais tensões esboçadas em sua escritura: fato/ficção, individualidade/coletividade, história e memória. Nessa perspectiva, seguiram os livros publicados posteriormente como, por exemplo, *Bocas del tiempo* (2004), *El fútbol a sol y sombra* (2006), *Espejos* (2008), *Los hijos de los días* (2016), *Mujeres* (2015) e *El cazador de historias* (2016).

Por fim, o foco principal de análise recai sobre *El cazador de historias*, publicado um ano após o falecimento do escritor. Esse livro já estava pronto antes da morte de Galeano, mas a sua publicação havia sido postergada por questões de saúde do autor, como assinala, em nota introdutória, Carlos E. Díaz, editor da Siglo Veintiuno Editores. A análise desse livro se torna premente não apenas porque fecha o ciclo de uma vasta produção, mas porque através dele o autor insinua empreender um giro na forma de escrever, na percepção de América, de mundo e de vida.

O presente estudo se estrutura em cinco capítulos. No segundo, buscou-se delinear através de imagens e discursos (pós-)coloniais como a ideia de América emerge no imaginário cultural. Os objetos de análise que compõem esta parte do estudo retomam os principais discursos e categorias sob os quais a América foi delineada. Tais discursos foram estruturados seguindo os eixos da história oficial que, enquanto construto ocidental, obliterou as marcas deixadas pelos projetos coloniais no continente, sobretudo, na América Latina, a região das “venas abiertas”, segundo Galeano. Diante dessa conjuntura, emerge o livro-ensaio *Las venas abiertas de*

*América Latina* e, através dele, a tentativa do autor de empreender um revisionismo histórico. Para compreender a escritura de Galeano nessas circunstâncias, foram relevantes os estudos de Certeau (2017), Todorov (1991, 2010), Benjamin (2012), Huberman (2015), Aínsa (1998), Chicangana-Bayona (2006), Cordiviola (2005; 2010; 2013), Pratt (1997) e O’Gorman (1992).

No terceiro capítulo, realizou-se um olhar panorâmico das obras publicadas por Galeano depois de *Las venas abiertas de América Latina*. Neste capítulo, o estudo se concentrou no eixo da memória exercida em relação ao continente americano. Nesta etapa, foram essenciais os estudos de Benjamin (2012), Ricoeur (2007), Assmann (2011), Cordiviola (2005; 2013) Aínsa (1998), Oliveira C. (2014), Seligman-Silva (2003), Bernd (1995; 2013), White (2014), Le Goff (2013) e Foucault (2007; 2017; 2019).

No capítulo subsequente, realizou-se a análise do método e das formas com as quais Galeano optou por delinear o conjunto de suas narrativas e de que maneira isso repercute no campo teórico da atualidade. Nesta etapa, foram abordadas narrativas que, enquanto espaço de resistência, expressam as diversas experiências de subalternização. Tais narrativas evidenciam uma concepção de literatura ligada à crítica social e, enquanto signo ideológico, articula política e poética. Nesta etapa, foram importantes a noção de “arquivo” empreendida por Foucault (2017), a noção de “diverso” utilizada por Glissant (2005) e também o conceito de “Transmodernidade” empreendido por Dussel (1994) e retomado por teóricos da “decolonialidade”, sobretudo, por Castro-Gómez; Grosfoguel (2007) e Mignolo (2007). Alinhadas a esses conceitos, as concepções de “interculturalidade” (WALSH, 2007), “transculturação” (ORTIZ), “entrelugar” (SANTIAGO, 2019), “transescrita” (WALTER) e “rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1972 apud WALTER, 2015), viabilizaram uma compreensão de como as narrativas de Galeano e, especialmente, as que compõem *El cazador de historias*, configuram-se como crítica social e como proposta decolonial.

O presente estudo surgiu após constatação de que, das crônicas de viagens redigidas há quinhentos anos, aos textos atuais, as figurações da América foram narradas e encenadas diversas vezes. Entretanto, nenhuma delas esgota o seu potencial interpretativo. No contexto latino-americano, percebemos que Eduardo Galeano foi um dos escritores que demonstraram mais afinco ao persistir nessa problemática. Foram vários livros publicados numa tentativa de (re)definir a

concepção de América nas tramas da história através de um processo de montar e desmontar que parece ininterrupto.

Neste movimento, as combinações, muitas vezes imprevisíveis, nem sempre são satisfatórias, o que instiga o gesto da repetição. Talvez por isso Walter Benjamin (apud HUBERMAN, 2015) tenha tido tanto apreço pelo caleidoscópio. Através desse instrumento, que nas mãos de uma criança se torna um brinquedo, a montagem se torna um método e uma forma de conhecimento podendo, inclusive, provocar interferências na operação historiográfica.

Nesse sentido, Huberman (2015, p. 132) assinala que “enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural”. E nisso, os estudos de Benjamin nos dão uma lição. Isso porque opta por abordar a realidade cultural de Paris do século XIX através de uma miríade de documentos minúsculos e, por isso, negligenciados pelos grandes relatos históricos. Tudo isso movido pela pretensão de restituir aos restos encontrados seu valor de uso “utilizando-os” provocando, destarte, um movimento turbilhonante nas formas de saber legitimadas pelos dispositivos de poder.

Quiçá, seja por isso que o caleidoscópio, assim como o quebra-cabeça chinês, tenha tido tanta importância para Benjamin. Para o referido historiador, o instrumento adquire valor epistemológico, pois permite vislumbrar a plasticidade do visível. Como lembra Huberman (2015), o valor teórico do caleidoscópio em relação à concepção benjaminiana é a de conceber o historiador como trapeiro e, como tal, tem o afã de “criar a história com os próprios detritos da história”.

Não apenas o ‘bom Deus [da história] está nos detalhes’, como dizia Aby Warburg, mas ele também parece se comprazer nos restos, na poeira. Isso é tão verdadeiro que a ‘visibilidade’ (Anchaulichkeit) do tempo passa, primeiro, pela disseminação de seus rastros, seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas que, em geral, constituem os restos da observação histórica (HUBERMAN, 2015, p. 145).

Nessa perspectiva, o escritor uruguaio Eduardo Galeano tenta (des)montar a imagem do continente através de minúsculas histórias para delinear o imenso mosaico que constitui a ideia de América Latina. Apesar de relegadas, essas pequenas histórias vibram na vida e na memória latente em muitos cantos da região e, enquanto

arquivo e repertório, modulam as diversas práticas socioculturais. Assim, a imagem<sup>3</sup> de catadores de lixo capturada pelas lentes da câmera do fotógrafo Sebastião Salgado (1999), no livro *Outras Américas*, retrata os recônditos de alguma cidade do nordeste brasileiro, mas também expõe, por extensão, as modernizadas cidades da América do Sul.

A lente de Salgado, como as narrativas do narrador-trapeiro Galeano, capta uma realidade que parece transfigurar um mundo insólito. Uma vez que sujeitada à técnica da impressão ou da escrita, essas obras tendem a reverberar, sob a força do enquadramento, os vestígios dos projetos coloniais na região, bem como seus contradiscursos, modulados por uma “contra-memória” (ASSMANN, 2011). Para Galeano, a obra fotográfica de Salgado fala uma linguagem de símbolos:

Cada parte es una metáfora del todo. En las fotos de Salgado, los símbolos se manifiestan desde *adentro hacia afuera*. El artista no extrae los símbolos de su propia cabeza para obsequiárselos generosamente a la realidad y obligarla a usarlos. Hay un instante que la realidad elige para decirse con perfección: el ojo de la cámara de Salgado, lo desnuda, lo arranca del tiempo y lo hace imagen, y la imagen se hace símbolo, símbolo de nuestro tiempo y de nuestro mundo [...] (GALEANO, 2000, p. 65).

Na medida em que o Ocidente inventa seu outro também surgem obras gravuras como “América”<sup>4</sup>, de Van Der Straet e Theodor Galle entre muitas outras. Em resposta aos discursos delineados pelo Ocidente, os sujeitos “excêntricos” dos projetos coloniais encarnam o trauma e os dramas sociais imbuídos neste processo e, em um gesto de (re)criação, elaboram discursos outros. Encontrar esses discursos outros e como eles são reverberados nas narrativas de Galeano foi o nosso ponto de partida.

---

<sup>3</sup> Figura 1

<sup>4</sup> Figura 2

**Figura 1 - Brasil, 1983**



Fonte: Salgado, 1999

**Figura 2 - América.** Van Der Straet. “Amerigo Vespucci (1454-1512) landing in America, engraved by Theodor Galle (1571-1633)”. Oil on Canvas. Bibliotheque Nationale, Paris, France.



Fonte: <https://modernempirebulletin.wordpress.com/2018/04/05/ethnographic-voyeurism/>

## 2 AMÉRICA: ESCRITA, IMAGENS E DISCURSOS (PÓS)COLONIAIS

Uma mulher nua deitada em uma rede. Em seu entorno, um cenário paradisíaco composto por uma flora densa e uma fauna diversificada completa a exuberância do cenário. Tudo levaria a interpretar esta imagem como um *locus amoenus*, não fosse um detalhe: a dramaticidade expressada na face feminina com a insidiosa presença de um homem portando armas e ornamentos e que, de pé, a fita com olhar altivo. Essa mulher simboliza a América diante daquele que será autenticado pela história o seu desbravador. Esta é uma sucinta descrição da gravura América<sup>5</sup>, de Jan Der Straet e Theodore Galle 1589, que compõe a *America decima pars*, de Theodore De Bry.

*America decima pars* compõe um projeto maior iniciado pelo flamengo Theodoro De Bry (1528-1598). De acordo com Chicangana-Bayona (2006), o empreendimento de De Bry ficou conhecido como *As Grandes Viagens* e consistia em relatos que têm como temática a descoberta do continente americano. Em vida, De Bry publicou seis partes da coleção composta por 13. As publicações da sétima, da oitava e da nona ficaram sob a incumbência de Johan Theodor e Johan Israel e foram realizadas entre 1598-1601. As últimas quatro partes foram publicadas por Matthaus Merian entre 1619-1634.

*As Grandes Viagens*, como outras publicações que tinham a América como temática, despertavam a curiosidade tanto das elites como da massa em geral. Segundo Chicangana-Bayona (2006), a ampla repercussão desse projeto editorial se deve ao fato de ser produzido em meio a um contexto favorecido por melhores condições técnicas de reprodução e impressão.

É importante salientar que, na cultura ocidental, a escrita ocupou, durante muito tempo, um *status* elevado em relação à fala e aos outros modos semióticos. Mas se hoje, em pleno século XXI, o acesso à informação tem sido cada vez mais universalizado com o auxílio das imagens no contexto da expansão marítima e das *Grandes Viagens* seu papel foi proeminente. Desse modo, *Grandes Viagens* assim como outros relatos cuja temática era o “Novo Mundo”, as imagens adquirem um papel

---

<sup>5</sup> Figura 2

relevante. Foi através de muitas imagens que a ideia de América foi projetada no imaginário ocidental e ocidentalizado.

Para Chicangana-Bayona (2006) os recursos imagéticos fazem parte de uma dinâmica editorial inovadora impulsionada com o advento da imprensa, o que acarretou no impacto nos meios de reprodução e impressão. As edições laboradas passaram a apresentar apuro e melhor qualidade e, assim, contribuíram para a ampliação do público leitor, uma vez que esses recursos atenderam às exigências de uma elite cultural e, ao mesmo tempo, auxiliaram no processo de leitura de um público massivo composto por semianalfabetos. Desse modo:

Se a Imprensa gerou um processo de transformações na escrita, a gravura vai gerar uma ‘revolução’ no uso da imagem na Europa dos séculos XV e XVI. A imprensa e os diferentes tipos de gravuras promoveram um grande desenvolvimento, já que permitiram, não somente reproduzir infinidade de cópias a partir de um original, como também reduzir o tempo para isso ser conseguido (CHICANGANA- - BAYONA, 2006, p. 16).

Como se sabe, a linguagem, em sua forma escrita ou imagética, é a concretização de ações singulares e coletivas. Assim, a proliferação e a leitura de textos em épocas específicas podem atuar como chave de compreensão do pensamento em voga em determinados contextos. Desse modo, compartilhamos com o historiador Leandro Karnal (2001, p. 3) a concepção de que “aquilo que é lido ou não lido mostra, com clareza, uma gramática da percepção e os valores de uma época”. Nessa perspectiva, os relatos sobre a América amplamente divulgados desde o final do século XV são meios de expressão e de interpretação de um pensamento que marcou, acentuadamente, a elaboração da ideia de América (Latina).

Mostrar como esses discursos repercutiram no imaginário sociocultural na e fora da América e como eles foram reverberados nas tramas da história e da literatura é um dos objetivos principais deste capítulo. Para tanto, serão vislumbrados relatos escritos e imagéticos de ampla circulação no período que abrange da “descoberta” ao século XX e o que foi feito a partir deles no contexto hispano-americano.

Nesse sentido, a gravura que retrata Américo Vespúcio diante da Índia que se chama América alude à cena em que o europeu percebeu, pela primeira vez, que estava diante de uma terra “imprevisível” (O’GORMAN, 1992, p. 34) no horizonte

cultural ocidental. Assim, a referida gravura comporta a imagem que, segundo Certeau (2017), configura-se como a “cena inaugural” da escrita da história.

Como muitas outras que compõem a coleção de De Bry, a imagem do explorador diante da Índia que se chama América parece ser a retratação quase que fidedigna dos traços perfilados por cronistas, cartógrafos, cientistas e missionários que tentaram dar visibilidade ao ser imprevisível. Por este prisma, figuram os relatos de Américo Vespúcio, Jean de Lévy, Hans Staden e muitos outros que, apesar das intenções e peculiaridades, contribuíram para a definição de um Novo Mundo<sup>6</sup>.

Para retomar o longo percurso das figurações da América, começamos com a carta de Américo Vespúcio a Lorenzo di Pier Francisco de Medici, conhecida como *Lettera* ou *Carta de Lisboa* de 1502<sup>7</sup>. O relato se trata de uma das viagens empreendida por Vespúcio. Consta na referida epístola que:

Essa terra é muito amena e cheia de inúmeras e muito grandes árvores, que nunca perdem as folhas [...] Algumas vezes me maravilhei tanto com os suaves odores dessas frutas e raízes, tanto que pensava comigo estar perto do paraíso terrestre [...] E vimos tantos outros animais que acho que tantas espécies não entrariam na arca de Noé [...] Achamos toda a terra habitada por gente nua, tanto os homens como as mulheres, sem cobrir suas vergonhas. De corpo, são bem feitos e proporcionados [...] Dormem em redes tecidas de algodão, pendurados no ar, sem qualquer cobertura. Comem sentados no chão [...] (VESPÚCIO, 2003, p.184-5, grifo nosso).

Nessa missiva, Vespúcio tenta esboçar a imagem de um povo e de uma terra alheios ao mundo ocidental. Para tanto, utiliza, de maneira comedida e reticente, um campo semântico e lexical que procura assemelhar o mundo descoberto ao que já é conhecido pelo Ocidente. Nesse sentido, ele procura empregar termos que fazem parte do pensamento religioso predominante na Europa de então como “paraíso terrestre” e “arca de Noé”.

Apesar disso, seu relato não deixa de conter uma afirmação surpreendente: “fui à região dos antípodas, que pela minha navegação, é uma quarta parte do mundo”

---

<sup>6</sup> Para ampliação do significado conceitual atribuído ao “Novo Mundo” conferir *A invenção da América*, O’Gorman (1992).

<sup>7</sup> De acordo com Eduardo Bueno (2003), responsável pelas notas das *As cartas que batizaram a América* (Vespúcio, 2003), o original da *carta de Lisboa*, escrito à margem do rio Tejo em agosto de 1502, sumiu – como todos os outros. Uma cópia foi preservada no *Códice Vagliente*, na biblioteca Riccardiana de Florença, na sequência das cartas de Sevilla e de Cabo Verde. Uma outra cópia manuscrita, segundo Bueno, integra o *Códice Strozzi*, na Biblioteca Nacional de Florença. “Foi ali que, em 1789, o historiador Francisco Bartolozzi a descobriu e publicou em sua *Ricerche istorici-critiche*. Por isso, foi chamada de “Carta Bartolozzi” (BUENO apud VESPÚCIO, 2003, p. 178).



(VESPÚCIO, 2003, p. 183). O inusitado da façanha de Vespúcio vai consistir, segundo O’Gorman (1992, p. 199), em um “processo inventivo de um ente feito à imagem e semelhança do seu inventor”. Ainda de acordo com O’Gorman, esse processo transcendeu, infinitamente, seu resultado imediato. Se o aparato lexical de Vespúcio parecia, inicialmente, insuficiente para dar conta de uma situação que revolucionou o campo científico e religioso do horizonte cultural europeu de então, as gravuras do período atuaram como ferramentas de interpretação das condições de vida e de um mundo que, para muitos, era ignoto.

Em algumas vertentes interpretativas, a América desponta em meio a um imaginário sociocultural dotado de mitos e lendas que serviram de arcabouço para clássicos como Hesíodo, Ovídio, Sêneca que deram respaldo poético de um tempo austero em que “los apacibles céfiros acariciaban con sus tibios soplos a las flores nacidas sin semilla. También la tierra que no había sido labrada, producía mieses, y el campo, sin ser cultivado, se cubría con grávidas espigas” (OVÍDIO apud AÍNSA, 1998, p. 85). Esse tempo durou, segundo Ainsa (1998), até o cumprimento de uma profecia: “vendrán al paso de los años en que suelte el Océano las barreras del mundo y se abra la tierra en toda su extensión y Tetis nos descubra nuevos orbis y el confín de la tierra ya no sea Tule” (SÉNECA apud AÍNSA, 1998, p. 92), conforme prenunciou Sêneca.

Na escatologia judaico-cristã, este lugar é representado pelo Paraíso edênico cujo tempo austero foi irrompido pelo pecado original, fruto corrompido pela curiosidade. Na vida secular, ele aparece com a América quando se desponta a Modernidade trazendo consigo os (des)encontros e as contradições desse momento registrados de diferentes formas. Nos registros de Colombo, por exemplo, consta o seguinte:

Descobri que o mundo não era redondo da maneira como é descrito, mas da forma de uma pera que seria toda bem redonda, exceto no local onde se encontra a haste, que é o ponto mais elevado; ou então como uma bola bem redonda, sobre a qual, em um certo ponto, estaria algo como uma teta de mulher, e a parte deste mamilo fosse a mais elevada e a mais próxima do céu, e situada sob a linha equinocial neste mar Oceano, no fim do Oriente [...] *Estou convencido de que é o paraíso terrestre , onde ninguém pode chegar se não for pela vontade divina [...]* (COLOMBO apud TODOROV, 2010, p. 22, grifo nosso ).

Como se pode perceber, a imagem da América emerge forjada por intermédio de conhecimento prévio pautado em uma rede inextrincável de discursos. Neste sistema de discursividade mantido pelo repertório ocidental, as terras além-mar se configuram, na concepção insipiente de Colombo, como um lugar tão próspero e feliz a ponto de ser confundido com o paraíso perdido a ele revelado por obra e força da providência divina. Conforme ele próprio relata: “Tenho em minha alma por muito certo que lá onde eu disse se encontra o Paraíso Terrestre, e me baseio para isso nas razões e autoridades ditas acima” (COLOMBO apud TODOROV, 2010, p. 23). Para o sujeito obstinado que supera toda sorte de intempéries em alto-mar, a extensão de terra vista em 1492 representa a concretização desse ideário que será vislumbrando no imaginário ocidental como o que Holanda (2010) perspicazmente chamou de “visão do paraíso”. Desse modo, América aparenta pertencer a um tempo ambivalente, pois remete a um passado perdido e, simultaneamente, a um futuro almejado.

Os relatos de viagens dos navegantes também deram margem a interpretações seculares. A partir do momento em que era concebido um “mundo novo” com as regiões recém-exploradas, é porque, elas teriam figurado como um *orbis alterus* “admitidos pelos pagãos, mas não aceitos pelos autores cristãos, pois podiam implicar uma inaceitável e herética pluralidade de mundos” (O’GORMAN, 1992, p. 161).

Mais tarde, quando se comprovou que a existência de uma quarta parte, a ideia de América provocou alterações do aspecto físico, representado na alteração dos mapas, mas na própria concepção de ser estar no mundo. Uma vez que aceitou que o *orbis terrarum* era capaz de ultrapassar os antigos limites, gerou-se uma mudança que culminou no Renascimento dotando os habitantes de um mundo construído por eles à sua medida e semelhança. Este foi, segundo O’Gorman (1992, p. 186) “o sentido transcendental” da invenção da América.

Nessa dinâmica, América emerge portando a plasticidade de conceitos que se definem em conformidade com as aspirações do momento. É assim que, depois do evento de 1492, em algumas vertentes interpretativas América vai se tornar uma “codiciada meta” (AÍNSA, 1998, p. 101). Nessas circunstâncias, termos como “Paraíso terrestre” e *El Dorado* passaram a ser recorrentes no vocabulário e se configuraram conforme o horizonte cultural que lhe emprestava significação.

Diante de um vasto campo conceitual, o “Novo Mundo” passou a ter muitas localizações tais como: Manoa (Venezuela e Guianas), Parimé, Paititi (região que abrange a selva amazônica) e Guatavita (região da Colômbia). América foi a palavra

que englobou todas elas e passou a comportar o estatuto de lugar feliz, um espaço híbrido de aglutinação de tempos, lugares e culturas. É por isso que Sérgio Buarque de Holanda (2010, p. 33) não hesita em afirmar que as buscas empreendidas a partir do final do século XV eram realizadas com base nas mais diversas motivações: misticismo, religião, devoção, ambição.

Além das famosas viagens de Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio outras inúmeras expedições ao continente americano foram realizadas, das quais se destacam as lideradas por Diego de Ordaz (1530); Sebastião de Benalcázar (1531-1532); Gonçalo Ximenes de Quesada (1539); Francisco Pizarro (1541-42); Pérez de Quesada (1540-1542); Francisco de Orellana (1541-1542); Lope de Aguirre (1552-60); Antonio de Berrio (1584-1595) e Walter Raleigh (1595)<sup>8</sup>. No livro *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano (2004) relata que, salvo poucas exceções como Colombo e Magalhães, essas aventuras não foram patrocinadas pelo Estado, mas pelos próprios expedicionários ou por mercadores e banqueiros que os financiavam. Galeano assinala ainda que as conjecturas de existência de um reino próspero foram apoiadas por investidas como:

El Tratado de Tordesillas, suscrito en 1494, permitió a Portugal ocupar territorios americanos más allá de la línea divisoria trazada por el Papa, y en 1530 Martim Afonso de Sousa fundó las primeras poblaciones portuguesas en Brasil, expulsando a los franceses. Ya para entonces los españoles, atravesando selvas infernales y desiertos infinitos, habían avanzado mucho en el proceso de la exploración y la conquista. En 1513, el Pacífico resplandecía ante los ojos de Vasco Núñez de Balboa; en el otoño de 1522, retornaban a España los sobrevivientes de la expedición de Hernando de Magallanes que habían unido por vez primera ambos océanos y habían verificado que el mundo era redondo al darle la vuelta completa; tres años antes habían partido de la isla de Cuba, en dirección a México, las diez naves de Hernán Cortés, y en 1523 Pedro de Alvarado se lanzó a la conquista de Centroamérica; Francisco Pizarro entró triunfante en el Cuzco, en 1533, apoderándose del corazón del imperio de los incas; en 1540, Pedro de Valdivia atravesaba el desierto de Atacama y fundaba Santiago de Chile. Los conquistadores penetraban el Chaco y revelaban el Nuevo Mundo desde el Perú hasta las bocas del río más caudaloso del planeta (GALEANO, 2004, p. 32-33).

---

<sup>8</sup> Para uma abordagem mais ampla sobre relatos sobre o *El Dorado*, consultar CORDIVIOLA, Alfredo. *Espectros da geografia colonial: uma topologia da ocidentalização da América*: Editora Universitária da UFPE: Recife, 2013.

De acordo com Eduardo Galeano (2004), a quimera do *El Dorado* se tornou realidade para muitos quando, em 1519, Hernán Cortés relatou a imensa quantidade de metais preciosos que havia na meseta do México e no altiplano andino que compunha o tesouro de Montezuma. Francisco de Pizarro endossou a noção de riqueza atrelada ao então Novo Mundo quando enviou a Servilha uma porção de ouro e prata que fazia parte do tesouro de Atalhuapa, último inca a governar a região. Por essas e outras razões, *El Dorado*, mais que um tema recorrente, tornou-se arquétipo estruturador na conformação da ideia de América.

Sobre a expedição de Diego de Ordaz, temos a *Relación de Martinez*, um manuscrito surgido aproximadamente em 1590. Nessa obra estão descritas as aventuras de Juan Martinez, mestre de munições na expedição de Ordaz que, por motivos incertos, teve a desventura de ter sido deixado à deriva. Como que por força do destino, foi encontrado e conduzido pelos índios guayanas a uma cidade localizada à margem de uma grande lagoa de água salgada e ornamentada com um palácio revestido em ouro e joias. No centro do edifício, havia uma fonte quadrangular adornada com brilho perpétuo. Os nativos da região promoviam rituais nos quais:

[...] el emperador brinda con sus capitanes y tributarios, entran los criados y untan el cuerpo de éstos con un bálsamo blanco que llaman Curcay, y luego soplan sobre ellos oro en polvo por medio de canãs huecas, hasta que quedan brillantes de pies a cabeza, y asi adornados, se sientan y beben, por veintenasy centenas, por cinco o seis días seguidos. Y por haber visto eso, y por la abundancia de oro que ví en la ciudad, las imágenes de oro que usan en sus guerras, llamó aquella región el Dorado (GANDÍA, 1929, p. 132).

Após alguns meses de convivência nesse lugar repleto de encantos, Martinez decide retornar à Espanha levando consigo uma grande quantidade de ouro obsequiado pelos indígenas. No trajeto, é atacado e roubado, mas, mesmo assim, consegue chegar a San Juan de Puerto Rico onde, moribundo, relata suas peripécias a um confessor, através do qual se tem conhecimento do episódio.

A *Historia general y natural de las Índias*, de Gonçalo de Oviedo, publicada em 1541, assim como a *Relación de Martinez*, endossa a ideia de América associada ao mito do *El Dorado*. Nesta obra, Oviedo narra o ritual um aborígene quando passa a ser chefe. Na ocasião, o corpo do iniciado é coberto com resina e envolto completamente em ouro em pó. Logo após, é transportado, em uma canoa, ao centro de uma lagoa tida como sagrada. Enquanto isso, os súditos lançam oferendas à água.

Por fim, o indivíduo mergulha para retirar o ouro, que permanecerá no fundo do lago. Por estes e inúmeros outros relatos, a concepção de América emerge associada à noção lugar utópico “inextricavelmente associado com um lago ou lagoa, que servirá de referência em todas as buscas” (CORDIVIOLA, 2013, p. 118).

A ampla disseminação de imagens através de ilustrações, gravuras e xilogravuras endossou a ideia de América associada a lugar feliz. Se hoje o volume de informações recebidas por meio das mudanças tecnológicas contribui para o aumento do interesse pelos recursos visuais, no século XVI isso foi impulsionado em decorrência, sobretudo, de um escasso público letrado. Em um panorama comunicacional em que as letras atuavam em um círculo restrito, não é estranha a ampla difusão de modos semióticos visuais.

Nessas circunstâncias, além das obras supracitadas, outras gravuras como *El Dorado*, de Theodor De Bry, (1599)<sup>9</sup> e *América*, Jodocus Hondius (1606)<sup>10</sup>, configuram-se como a tradução iconográfica da repercussão dos conceitos atribuídos à América no período das grandes navegações. Na gravura de De Bry, *El Dorado* é representado por um jovem aborígene americano que ocupa o primeiro plano da cena. O suposto iniciado é cuidadosamente adornado por alguns súditos. À esquerda, aparece um grupo de nativos preparando e consumindo um tipo de iguaria como se estivesse celebrando algo. À direita, um grupo maior também aparece festejando.

A referida gravura, além de estabelecer uma relação de semelhança com *Historia general y natural de las índias e a Relación de Martinez*, também apresenta traços de afinidade com os relatos das viagens do alemão Hans Staden (1557), popularizados com o título *Viagem ao Brasil*. Muitos fatores corroboram a ampla difusão do livro, uma das quais diz respeito ao capítulo XV da segunda parte, a que se refere aos modos e costumes dos Tupinambás em que consta, com riqueza de detalhes, a descrição do ritual antropofágico na ocasião do festejo dos tupinambás<sup>11</sup>, nativos dos quais Staden foi prisioneiro durante quase dez meses.

Já em *America* de Hondius (1606)<sup>12</sup>, além da intertextualidade com a obra de Staden, o leitor se depara com a presença de temíveis animais, elementos constantes

---

<sup>9</sup> Figura 3

<sup>10</sup> Figura 4

<sup>11</sup> Grupo aborígene que habitava a região que hoje corresponde ao território brasileiro.

<sup>12</sup> Para um estudo mais detalhado da iconografia da “America” de Hondius, ver o valioso estudo de Dante Martins Teixeira “A America” de Jodocus Hondius (1563-1612): um estudo das fontes iconográficas. Revista do ieb, n. 46 p. 81-122, fev. 2008.

nas crônicas de viagens do período. De acordo com Teixeira (2008), cercados de lendas e mistérios, esses animais ocuparam lugar de destaque no imaginário de então. Em decorrência disso, inúmeras embarcações, advindas de diversas origens, dirigiram-se a um lugar comum: as terras recém-“descobertas”.

Em meio a delimitações espaciais obscuramente esquematizadas, o leitor também se depara com o quadro da cultura aborígene que aparece abaixo e à esquerda da tela, completamente à margem da cena principal. A prancha vem acompanhada de uma explicação em latim:

Modus conficiendi & bibendi potum apud Americanos in Brasilia, ubi virgines postquam radices quasdam manducarunt, rursus expuunt, deinde ollis coquunt & viris bibendum praebent. Atque haec potatio praecipuus sunt apud cos diliciae<sup>13</sup>.

As descobertas de ouro e os outros metais preciosos endossaram o repertório que se elaborava em torno da questão do Mundo Novo. O mito do *El Dorado* foi confirmado quando foi constatada a abundante presença desses metais no continente. Em *Las venas abiertas de América Latina*, Galeano expõe a façanha da seguinte maneira:

Había, sí, oro y plata en grandes cantidades, acumulados en la meseta de México y en el altiplano andino. Hernán Cortés reveló para España, en 1519, la fabulosa magnitud del tesoro azteca de Moctezuma, y quince años después llegó a Sevilla el gigantesco rescate, un aposento lleno de oro y dos de plata, que Francisco Pizarro hizo pagar al inca Atahualpa antes de estrangularlo (GALEANO, 2004, p. 31).

Não por acaso, no período da expansão atlântica, o mito do *El Dorado* foi o que incitou mais repercussões e atuou como “metonímia de todos os espectros da geografia colonial” (CORDIVIOLA, 2013, p. 115). Isso deu “tanto pelas numerosas expedições que sua busca propiciou e pelas diversas localizações em que foi procurado quanto pela quantidade de crônicas que gerou e pelo prestígio incontestado do seu próprio nome” (op. cit, p. 115), conforme assinala Alfredo Cordiviola (2013), em *Espectros da geografia colonial: uma topologia da ocidentalização da América*.

---

<sup>13</sup> “modo de preparar e tomar a bebida entre os [nativos] americanos no Brasil, onde as virgens – logo depois que mastigam as raízes – cospem-nas, em seguida cozinhando-as em potes e oferecendo-as aos homens para que eles bebam. Essas bebidas especiais são consideradas deliciosas entre eles” (TEIXEIRA, 2008, p. 81).

Nessas circunstâncias, podemos inferir que América revolucionou o horizonte cultural europeu em muitos aspectos: do ponto de vista etnológico, adquiriu o estatuto de recém-descoberta e, portanto, passível de exploração; no âmbito histórico, emerge como ente “novo”; no âmbito ético e moral, figura como inculta. Todos esses epítetos ratificam que América foi construída através de um sistema semiótico e interpretativo em que “a significação que lhe atribui dentro do amplo marco da imagem da realidade vigente, num determinado momento” (O’GORMAN, 1992, p. 62), figurava como dominante.

Uma operação que coube ao Ocidente fabricar, através de uma “escrita conquistadora” (CERTEAU, 2017, p. XI). Uma escrita que, segundo Certeau (2017), vai tomar a América como “uma página em branco (selvagem) para nela escrever o querer ocidental” (op. cit, p. XI), transformando assim o espaço do outro em um campo profícuo para um sistema de produção. Diante do exposto, cabe interrogar em que medida a escrita da história interferiu na construção da ideia de América e o como isso repercute na conformação de um pensamento (latino-americano).

**Figura 3 - *El Dorado*, gravura de Theodor De Bry, 1599.**



Fonte: Cordiviola, 2013.

**Figura 4 - America.** Jodocus Hondius, 1606.



Fonte: Cordiviola, 2013

## 2.1 AMÉRICA (LATINA) NAS TRAMAS DA HISTÓRIA

A grande quantidade de ouro e metais preciosos encontrados no continente americano ativa no pensamento ocidental uma imagem ambígua: na escatologia cristã, remete a um passado perdido; para os pagãos, a terra do futuro e da liberdade. Para os aborígenes da região a chegada dos europeus instaura, em contrapartida, a concretização de um futuro anunciado e, com ele, o cumprimento de um vaticínio que há muito pairava no imaginário local. Essa versão do “encontro” foi descrita por Galeano da seguinte maneira:

El emperador Moctezuma recibió, en su palacio, las primeras noticias: un cerro grande andaba moviéndose por el mar. Otros mensajeros llegaron después: ‘... mucho espanto le causó el oír cómo estalla el cañón, cómo retumba su estrépito, y cómo se desmaya uno; se le aturden a uno los oídos. Y cuando cae el tiro, una como bola de piedra



sale de sus entrañas: va lloviendo fuego...’. Los extranjeros traían ‘venados’ que los soportaban ‘tan alto como los techos’. Por todas partes venían envueltos sus cuerpos, ‘solamente aparecen sus caras. Son blancas, son como si fueran de cal. Tienen el cabello amarillo, aunque algunos lo tienen negro. Larga su barba es...’. Moctezuma creyó que era el dios Quetzalcóatl quien volvía. Ocho presagios habían anunciado, poco antes, su retorno. Los cazadores le habían traído un ave que tenía en la cabeza una diadema redonda con la forma de un espejo, donde se reflejaba el cielo con el sol hacia el poniente. En ese espejo Moctezuma vio marchar sobre México los escuadrones de los guerreros. El dios Quetzalcóatl había venido por el este y por el este se había ido: era blanco y barbudo. También blanco y barbudo era Huiracocha, el dios bisexual de los incas. Y el oriente era la cuna de los antepasados heroicos de los mayas (GALEANO, 2004, p. 33-34).

Em resposta à versão ocidental e ocidentalizada do “encontro” o fragmento supracitado extraído do livro *Las venas abiertas de América Latina* (GALEANO, 2004), indica que, no período da chegada dos europeus, o repertório ameríndio era composto pela crença na volta do deus *Quetzalcóatl*, para os astecas, Huiracocha para os incas. Esse retorno, na cultura aborígine, estaria marcado por presságios que constam em obras tidas como sagradas nessa cultura, como é o caso do *Popol Vuh*, livro sagrado para a cultura *maya-quiché*. Por este prisma, as caravelas foram interpretadas como montes que, maravilhosamente, moviam-se no mar. O barulho das armas de fogo e a desenvoltura dos homens sobre os “venados”<sup>14</sup> despertaram admiração. Esses prodígios indicam que a chegada dos, então visitantes, fosse a concretização de arquétipos socioculturais. Quanto ao contexto sociocultural local, Nathan Wachtel (1990), no ensaio intitulado “Los indios y la conquista española”, explicita que:

Disperso en toda América estaba el mito del dios civilizador que, después de su reinado benevolente, desaparece misteriosamente, prometiendo a los hombres que un día volverá. En México, fue Quetzalcóatl quien partió hacia el este, y en los Andes, Viracocha quien desapareció en los mares del oeste. Se suponía que Quetzalcóatl retornaría en un año, ce-acatl (una caña), basado en el ciclo de 52 años, mientras que para el estado inca el fin vendría durante el reinado del duodécimo emperador. En México, los españoles llegaron desde el este, y el 1519 era sin duda un año ceacatl; en Perú vinieron del oeste y Atahualpa era, sin duda, el duodécimo inca. Por lo tanto, la conmoción [con la presencia de los europeos] tomó para los indios una forma específica: ellos percibieron los acontecimientos a través de la estructura del mito y, al menos en ciertas circunstancias, concibieron la llegada de los españoles como el retorno de los dioses (WACHTEL, 1990, p. 171).

---

<sup>14</sup> Na realidade, cavalos.

Numa rede inextricável de tempos e espaços, os desdobramentos do evento de 1492 passam a ser interpretados em ambas as culturas como forma de reconhecimento de um repertório adquirido. Tanto na cultura ocidental quanto na cultura aborígine, o encontro operou no horizonte de expectativas através de um jogo de similitude ou, como diria Foucault (2007, p. 94) uma “lógica da semelhança”, um modo de oferecer um lugar de aplicação às formas do conhecimento<sup>15</sup>.

Nessa perspectiva, a noção de barbárie representada nas gravuras da época, como as de De Bry, os corpos dos indígenas que compõem a imagem, o formato do moquém e até a disposição dos pedaços humanos sobre as brasas evidenciam que a relação entre as palavras e as coisas era ditada a partir de uma topologia específica, flagrante através dos elementos que compõem o quadro: um homem, supostamente europeu ocupando o centro expressa que está estarecido diante de um grupo de “bárbaros” prestes a saciar a fome com pedaços de carne humana assada na chama ardente. A obra, esboçada sob os traços da arte renascentista, evidencia uma perspectiva etnográfica e etnocêntrica. Etnográfica porque se institui enquanto uma “hermenêutica do outro” para utilizarmos uma expressão de Certeau (2017, p. 235) e, etnocêntrica, porque emergem em um campo de saber construído pelo sujeito ocidental.

Para uma abordagem mais abrangente da inscrição da América nas tramas da história no contexto latino-americano, faz-se necessário tomar o período histórico no qual essa relação se desenvolveu. Convém então adotar como referência o pensamento humanista que concebia o homem como medida e centro do universo. Se na Itália e na França, por exemplo, isso vai implicar uma redução ou até mesmo o abandono da Providência e, portanto, da explicação teleológica da história, na Espanha a propagação de um pensamento humanista vai coincidir com a regência de uma monarquia herdada do Sacro Império Romano-Germânico.

Nessa conjuntura, o humanismo espanhol, segundo Juan Suárez (apud ABREU, 2019), terá como sustentáculo um tripé conformado pelos seguintes eixos conceituais: o império, em decorrência da regência duradoura da Casa da Áustria no trono do Sacro Império; a imitação, adotada como conceito chave em toda a época como “principio fundamental para la selección de los modelos vitales, literários y

---

<sup>15</sup> Mais adiante abordaremos como essa lógica da semelhança interferiu na conformação da ideia de América.

históricos así como para la reproducción de la cultura” (SUÁREZ apud ABREU, 2019, p. 55); e a língua, pois o uso correto viabiliza a construção do “método científico y, en definitiva, se define lo que quiere decir *ser humano*” (SUÁREZ apud ABREU, 2019, p. 55, grifo nosso). Não é por acaso que, a expansão atlântica e a colonização da América vão constituir a Espanha como “el primer império de la época moderna” (SUÁREZ apud ABREU, 2019, p. 55).

Neste horizonte cultural, o nome de Antonio de Nebrija emerge como catalizador do programa humanista promovido pela Coroa uma vez que, enquanto humanista e filólogo, marcou a articulação entre o potencial da escrita e o poder do Estado. Não é à toa que é esse contexto que vai ratificar a consolidação da escrita da história como uma escrita, eminentemente, política. Segundo Le Goff (2013, p. 72):

É na França que podemos seguir melhor a tentativa de domesticação da história pela monarquia, nomeadamente no século XVII em que os defensores da ortodoxia católica e os partidários do absolutismo real condenaram como “libertia” (libertina) a crítica histórica dos historiadores do século XVI e do reinado de Henrique IV [Hupert, 1970]. Esta tentativa manifestou-se no ataque feito a historiadores oficiais desde o século XVI à Revolução.

Isso indica que há na escrita da história uma investida, inexoravelmente, ideológica. Assim, a América emerge em um horizonte cultural em que a história se consolida como campo dual que, conforme assinala de Certeau (2017, p. 6), oscila entre dois polos: “Por um lado, remete a uma prática, logo a uma realidade; por outro, é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade”.

A cena do ritual já tinha sido descrita nos relatos de viagem e não destoa dos postulados científicos nem das produções de outros artistas da época. O que antes aparecera como pano de fundo na obra de Var Der Straet, por exemplo, na gravura da cena de Canibalismo o ritual antropofágico dos aborígenes é tomado para o primeiro plano. A imagem em questão evidencia o gesto atemorizado de Staden e poderia ser uma representação do seu relato verídico sobre os modos e costumes dos Tupinambás descrito no segundo capítulo da segunda parte da *Viagem ao Brasil*, consta que se trata de um povo hábil e “propenso a perseguir e devorar os inimigos” (STADEN, 1930, p. 132).

Isso ratifica que a imagem da América constante na iconografia disseminada desde o final do século XV será delineada sob os signos da barbárie e da crueldade.

Em muitas gravuras, a cena do ritual canibalístico, quer seja em primeiro ou em segundo plano, vai ocupar o centro, o que evidencia a barbárie como condição *sine que non* para pensar a América.

A barbárie atribuída aos nativos é contrastada com a cultura civilizada do alemão Hans Staden (1524 -1576), destacada através de sua indumentária e do seu gesto de consternação. Aliás, estes são os principais traços distintivos entre o europeu e os aborígenes, pois os traços biotípicos de todos os corpos dispostos nas referidas obras são caucasianos. Isso se deve ao fato de a etnografia da época estar baseada nos detalhes externos, como roupas, artefatos e acessórios usados pelos indivíduos, como bem lembra Chicangana-Bayona (2006).

Já os gestos e os movimentos corporais são formas de expressar o caráter e as paixões internas dos aborígenes, conforme formulou Alberti. Os movimentos dos corpos eram usados para “expressar todos os movimentos da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros” (ALBERTI apud CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 21). Para Chicangana-Bayona, isso indica que, apesar de os artistas do século XVI conhecerem, em certa medida, os artefatos oriundos do Novo Mundo, usavam-nos em conformidade com as figuras clássicas, destoando, significativamente, do uso e do funcionamento real.

Esta perspectiva também foi seguida pelos artistas do século XVII, como sugere o tratado de pintura de Vicente Carducho não será igual o que figura como santo e piedoso do iníquo e cruel: “pues en el Derecho, en un delito que se imputa a dos, presume mas culpa en el rostro y en el talle feo, que el que tiene mas hermoso y perfecto” (CARDUCHO apud CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 47).

Isso indica que, apesar de a América ter sido incluída, a posteriori<sup>16</sup>, como parte de um mesmo *orbis terrarum*, ou seja, enquanto parte do mundo, outrora tripartido, por manter com este aspecto físico semelhante (O’Gorman, 1992), havia uma necessidade de construir uma ideia de América através de uma lógica das “dessemelhanças”. Não por acaso, os relatos que descrevem o Novo Mundo demonstram obedecer a um mesmo princípio de montagem:

Este país da América, o qual, como deduzirei, tudo que se vê aí, seja na maneira de viver dos habitantes, forma dos animais e em geral naquilo que a terra produz, sendo dessemelhante do que temos na

---

<sup>16</sup> Cf. O’Gorman (1992).

Europa, Ásia, África, bem pode ser chamado mundo novo, do nosso ponto de vista (LÉRY apud CERTEAU, 2017, p. 236).

Certeau (2017) assinalou essa lógica na construção da *Histoire* de Jean Léry (1578), mas acreditamos que ela é extensiva aos demais relatos europeus citados aqui, pois, tal como na obra de Léry, a imagem do dessemelhante corroborou a constituição de uma hermenêutica do outro e assim atuou como “um desvio com relação ao que se vê ‘de cá’, ou principalmente a combinação de formas ocidentais que teriam sido cortadas e cujos fragmentos estariam associados de maneira insólita” (CERTEAU, 2017, p. 236).

Nos relatos supracitados, o insólito estaria relacionado, sobretudo, aos costumes e ritos. De acordo com Chicangana-Bayona (2006), as gravuras com esta temática foram amplamente disseminadas no período colonial com o pretexto de induzir a colonização do Novo Mundo e a difusão do cristianismo, mais um artifício para endossar o projeto de expansão imperialista no continente.

Outro caso emblemático seria da aplicação da lógica da dessemelhança na fabricação da ideia de América estaria na escrita do ensaísta francês Michael de Montaigne. No capítulo XXXI dos *Ensaíos*, o referido filósofo discorre acerca dos canibais e não hesita afirmar que “podemos, pois, achá-los bárbaros em relação às regras da razão, mas não a nós, que os sobrepassamos em toda a espécie de barbárie” (MONTAIGNE, 1991, p. 101). Tal assertiva, segundo Todorov (1991, p. 62), comporta duas concepções possíveis e antagônicas de América. A primeira seria de teor positivo e estaria vinculada à noção de primitivo, de próximo às origens e ao estado natural da espécie, o que remeteria a uma ideia de pureza. Um segundo sentido, igualmente válido, comporta uma conotação negativa e ética. Nesta acepção, o que estaria em pauta seria o sentido de “crueldade”.

Ambas acepções explicitam que o outro no discurso de Montaigne figura apenas como elemento para contrastar e “criticar a su propia sociedad” (TODOROV, 1991, p. 63). De fato, as comparações de Montaigne servem como álibi para criticar as atrocidades cometidas pelas guerras de religião. Embora as teses humanitárias implícitas no texto em questão tenham estimulado estudos a favor do continente americano, o renomado ensaísta, enquanto europeu, parece não superar o etnocentrismo que subjaz a sua concepção de cultura. Esse etnocentrismo, conforme constatou Todorov (1991, p. 63), é ratificado através do método comparatista usado

constantemente nos *Ensaïos*. É o que pode ser verificado, por exemplo, quando Montaigne discorre acerca da poesia dos canibais e assevera que tem bastante convívio com a poesia para julgar que ela “parece de espírito anacreôntico”.

Acerca da língua falada, Montaigne afirma que “os sons são agradáveis e as desinências das palavras aproximam-se das gregas” (MONTAIGNE, 1991, p. 103). Diante da atitude do ensaísta, Todorov (1991, p. 63) explicita que:

El juicio de valor positivo se fundamenta en el equívoco, en la proyección sobre el otro de una imagen propia o, más exactamente, de un ideal del yo, encarnado, para Montaigne, en la civilización clásica. [...] Para que el elogio valga algo, sería preciso que el ser a quien va dirigido, primero fuese reconocido en sí mismo [...] Él quisiera ser relativista y, sin duda, cree que lo es pero, en realidad, jamás ha dejado de ser universalista.

Na obra de Montaigne é evidente que a relação estabelecida entre o Ocidente e a América é uma relação assimétrica no campo conceitual. Para o filósofo, há a consciência de que, no âmbito das culturas, existe um cânon e, por conseguinte, uma hierarquia e, apesar de estar em um estágio inferior de evolução em relação à cultura ocidental, a cultura ameríndia não deve ser assimilada sob o estigma da *barbárie* com a presunção de considerar “bárbaro o que não se pratica em sua terra” (MONTAIGNE, 1991, p. 99). Esta noção de *barbárie* tem em seu bojo o etnocentrismo europeu e vai repercutir como força motriz em muitas outras formações discursivas quer sejam escritas, imagéticas ou ambas, simultaneamente.

Independente da intenção de Montaigne, convém assinalar que aquilo que lhe serve de embasamento é a imagem de uma América esboçada através dos relatos disseminados até então. Montaigne não atravessou o Atlântico e não teve a oportunidade de conhecer a realidade empírica da cultura americana. Desse modo, América se configura como “heterotopia” (FOUCAULT, 2007) e, conforme observa Cordiviola (2013, p. 15), atua como “matéria textual e imagética destinada a circular e a consagrar uma ordem visual determinada, entre as populações do outro lado do oceano”.

Isso comprova que América foi construída em meio a discursos com objetivos distintos. Esses discursos foram engendrados pelos colonizadores a partir de uma topologia etnocêntrica que instigava a necessidade de conhecer as vastas dimensões

da *terra ignota*. Apesar de suas peculiaridades, esses textos tinham a pretensão comum de oferecer um quadro da realidade do continente.

No XVI o mundo era observado a partir de uma “*máthêsis universal*”, ou seja, através de taxinomia imputada como a norma para aferição e ordenamento do universo e com ela “todo esforço para instaurar na natureza uma ordem e nela descobrir categorias, quer sejam elas reais e prescritas por distinções manifestas, quer cômoda e simplesmente demarcadas por nossa imaginação” (FOUCAULT, 2007, p. 203). Nestas circunstâncias, o continente americano serviu como *corpus* profícuo, como demonstram as gravuras supracitadas.

No século XVIII, algumas gravuras como, por exemplo, as elaboradas por John Stafford<sup>17</sup> e Philippe Galle<sup>18</sup> retomam a imagem dos rituais antropofágicos e intensificam, de maneira sutil, a noção de barbárie difundida até então. O rosto compassivo da América alegorizada nestas obras, bem como a presença da natureza em estado bruto corroboraram a noção de América como entidade primitiva e inculta. Nessas circunstâncias, o que dá a tônica é o paradigma cultura *versus* natureza. Nesse processo, quanto mais próximas às origens, mais distante do ideal de civilização proposto pelo Ocidente, premissa adotada por estudiosos como Hegel e Buffon e que encontraria ressonância em obras de latino-americanos como as de Domingo Faustino Sarmiento. Os discursos científicos disseminados no século XVIII postulavam que:

[...] como la naturaleza humana es una sola, la historia de todas las sociedades humanas puede ser reconstruida a posteriori como siguiendo un mismo patrón evolutivo en el tiempo. De modo que aunque en el presente tengamos experiencias de una gran cantidad de sociedades simultáneas en el espacio, no todas estas sociedades son simultáneas en el tiempo. Bastará con observar comparativamente, siguiendo el método analítico, para determinar cuáles de esas sociedades pertenecen a un estadio inferior (o anterior en el tiempo) y cuáles a uno superior de la escala evolutiva (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 33).

Seguindo essa teoria, os sujeitos oriundos da cultura Ocidental ocupavam o nível mais avançado da escala evolutiva e, por isso, figuravam como portadores absolutos do progresso e civilidade. A filosofia do oitocentos endossou a questão.

---

<sup>17</sup> Figura 6

<sup>18</sup> Figura 7

Nessas circunstâncias, os discursos filosóficos de Kant, Turgot e Condorcet compactuavam a existência de uma hierarquia de ordem temporal que repercutia nos âmbitos racional e moral. De acordo com Castro-Gómez:

La ciencia del hombre defendida por Kant plantea entonces la existencia de una jerarquía moral entre los hombres basada en el clima y el color de la piel. Así como Turgot y Condorcet negaban la simultaneidad de los conocimientos y las formas de producción al establecer una jerarquía temporal en donde la nueva ciencia y la economía de mercado aparecen como instituciones vanguardistas del progreso humano, Kant niega la simultaneidad de las formas culturales al establecer una jerarquía moral que privilegia los usos y costumbres de la raza blanca como modelo único de 'humanidad'. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 41)

Essa teoria repercutiu em postulados científicos como *Philosophie botanique*, de Lineu, que instituiu o princípio classificatório e defendeu que toda a natureza é passível de ser representada através de uma taxonomia universal; *Histoire naturelle*, de Buffon, e *Recherches philosophiques sur les Americains*, de De Pauw. Através de uma perspectiva naturalista, Buffon e De Pauw defenderam a tese da degeneração em decorrência de fatores climáticos peculiares ao continente. Todos seguiam como parâmetro a Europa, como ápice da cadeia evolutiva, e a América, como *corpus* profícuo de análise passível de coleta, estudo e catalogação. Buffon, por exemplo, dá primazia aos elementos da história natural através das relações que eles têm com o homem.

Para o referido naturalista, quanto mais elevado for o clima, mais prejudicial será para o desenvolvimento das espécies. Nessa perspectiva, o clima tropical da América faz com que a fauna e a flora sejam marcadas por debilidades físicas: “América é um continente ainda intocado, do qual o homem ainda não tomou posse, insalubre, portanto, para gente civilizada e animais superiores” (BUFFON apud GERBI, 1996, p. 27.) Para ele, no Novo Mundo não existia nenhum animal que se comparasse aos da Europa, e isto derivava:

[...] da qualidade da terra, das condições do céu, do grau de calor, de umidade, da situação, da elevação das montanhas, da quantidade de águas correntes ou estagnadas, da extensão das florestas e, sobretudo, do estado bruto no qual se encontra a natureza (BUFFON apud GERBI, 1996, p. 22).



O pesquisador prussiano Cornelius De Pauw foi ainda mais mordaz. Para ele, a tese da debilidade americana não concerne apenas aos recursos naturais, como sugere Buffon, ela se estende aos habitantes. Nesta acepção, os americanos “possuem menos sensibilidade, menos humanidade, menos gosto e menos instinto, menos coração e menos inteligência, numa palavra, menos tudo” (PAUW apud GERBI, 1996, p. 58). Consoante a tudo isso, William Robertson em *História da América* (1777) defende que:

O princípio da vida parece ter sido menos ativo e vigoroso do que no velho continente [...] A natureza não somente era menos vigorosa e prolífica no Novo Mundo, mas parece ao mesmo tempo ter sido menos vigorosa em suas produções. Os animais que pertencem originalmente a esse quadrante do globo parecem ser de uma raça inferior, nem tão robusta, nem tão feroz quanto as do outro continente (ROBERTSON apud GERBI, 1996, p.134).

A ideia de América também será delineada por apologistas como Alexander von Humboldt. Em meio a um contexto impulsionado pelas reformas borbônicas, as expedições científicas foram poderosas aliadas no processo de estabelecimento das fronteiras das colônias americanas. Nestas circunstâncias, as expedições científicas atendiam aos esforços da Espanha, preocupada em implementar:

[...] una *política de control sobre la vida* en las colonias hacia mediados del siglo XVIII. En un intento ya tardío por mantener su hegemonía geopolítica frente a potencias como Francia, Holanda e Inglaterra, la Corona española quiso aprovechar los discursos de la ciencia moderna para ejercer un control racional sobre la población y el territorio (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 16).

Isso viabilizou ao naturalista uma expedição científica entre os anos de 1799 e 1804. Movido pelo deslumbramento advindo de uma experiência empírica, o referido etnólogo afirma que “Não há nenhuma razão para supor que toda uma parte de nosso planeta seja mais antiga ou mais recente do que outra” (HUMBOLDT apud GERBI, 1996, p. 307). Quanto aos aborígenes americanos, o referido pesquisador atesta que os homens eram laboriosos e robustos a ponto de “mudar a opinião dos Raynais, dos Pauws e deste grande número de autores, de resto, digno de apreço, que se puseram a declamar sobre a degeneração de nossa espécie na zona tórrida” (HUMBOLDT apud GERBI, 1996, p. 312).

De acordo com Pratt (1997), um dos fatores que propiciaram a popularidade de Humboldt está relacionado às suas tentativas inovadoras do que considerava falho na literatura de viagens, a saber, o tom meramente pessoal e acumulação de dados científicos monótona. A solução encontrada foi “fusionar la especificidad de la ciencia con la estética de lo sublime” (PRATT, 1997, p. 216).

As descobertas de Humboldt não apenas ajudaram a redesenhar a imagem da América no imaginário ocidental, mas também endossaram nos nativos da região um sentimento de pertencimento. Isso porque emergiram em meio a um contexto socio-histórico marcado por relações assimétricas, provocadas, dentre outros mecanismos, por uma matriz étnica de classificação que vigorou na América Hispânica e serviu para manter a disparidade social (Cf. QUIJANO, 1992; 2005).

Conforme essa matriz, ter ascendência branca garantia uma condição dominante no complexo engendrado pelas relações de poder, o que corroborava uma estruturação piramidal de sociedade. Nesta configuração, a nobreza espanhola, composta por funcionários metropolitanos, e o clero ocupavam o topo. No estrato seguinte se concentravam os *criollos*, pessoas de ascendência europeia nascidas no continente. Na larga base estavam as “castas”, filhos de índios, negros, mestiços e seus descendentes. A pretensa superioridade dos europeus era auspiciada por questões geopolíticas e legitimada pela lógica desenvolvimentista dos Estados-nação de então. Nessa conjuntura:

O Estado-Nação é uma máquina que produz Outros, cria diferenças e ergue fronteiras que limitam e sustentam o sujeito moderno da soberania. Essas fronteiras e barreiras, entretanto, não são impermeáveis, antes, servem para regular fluxos de mão dupla entre Europa e seu lado de fora. O oriental, o africano, o ameríndio, são todos componentes necessários da base negativa da identidade europeia e da soberania moderna como tal (HARDT; NEGRI, 2001, p. 131-132).

Disso decorre uma retórica da negatividade disseminada pela ciência moderna que tinha como expoentes Kant, Buffon, de Pauw, Robertson em um esforço de relegar os sujeitos não europeus à condição de inferioridade, o que fica visível na iconografia da época, conforme sugerem as gravuras de De Bry, Stafford e Philippe Galle supracitadas. De acordo com Bernd, há nessas imagens um caráter ambivalente:

[...] que, ao mesmo tempo, assombram e deslumbram os europeus quer, seja através de relatos de viagem dos conquistadores, seja através da iconografia (prosopografia), produzirão imagens marcadas pelo exotismo, visão superficial de uma América ainda desconhecida ou conhecida apenas em sua faixa litorânea. Será preciso penetrar os “interiores do Novo Mundo” (les intérieurs du Nouveau Monde) para desconstruir essa visão primeira estereotipada e superficial que associava as Américas a primitivismo, natureza selvagem, grandes espaços, anti-intelectualismo e sobretudo à ‘experiência de uma privação e à angústia do vazio’ (BERND, 2015, p. 36).

Diante dessa necessidade surgem produções de inúmeros escritores e artistas que concebem a arte como um palimpsesto e tentam esboçar uma imagem do continente diferente da que foi esboçada até então. Nesta querela que será designada por Gerbi (1996) como “a disputa pelo Novo Mundo”, os discursos de Humboldt refutavam a condição de inferioridade imputada aos nativos da região. É por isso que obras como *Ansichten der Natur* [Visões da Natureza] (1808) e *Vues of the cordilléras and Monumentts of the peules indigènes de América* [Vistas das cordilheiras e monumentos dos povos indígenas de América], de Humboldt (1810), figuram nas páginas dos próceres da independência política da região. Um caso emblemático seria Simón Bolívar para quem Humboldt foi “un gran hombre, que con sus ojos sacó a América de su ignorancia, y con su pluma la pintó en la plenitude de su natural beleza” (BOLÍVAR apud PRATT, 1997, p. 198-99).

Os jesuítas expulsos dos domínios ibéricos também escreveram em prol do continente americano. Os dados empíricos presentes nos escritos destes religiosos contribuíram para a discussão do tema. Em *História antiga do México*, do padre Francisco Clavijero, por exemplo, consta que ele teve como discípulos alguns aborígenes, motivo que o leva a informar “ao sr. De Pauw e a todos os europeus que as almas dos americanos não são em nada inferiores às dos europeus: que eles são capazes de todas as ciências, inclusive as mais abstratas” (CLAVIJERO apud GERBI, 1996, p. 165). A atitude de Clavijero não passou despercebida por Eduardo Galeano. No livro *Las caras y las máscaras*, segundo volume da trilogia *Memoria del fuego*, o escritor registra a atuação de Clavijero da seguinte maneira:

1780  
 Bolonia  
 Clavijero defiende a las tierras malditas

Uno de los jesuitas expulsados de América, Francisco Javier Clavijero, escribe en Italia su «Historia antigua de México». En cuatro

volúmenes, el sacerdote cuenta la vida de un pueblo de héroes, acto de toma de conciencia, conciencia nacional, conciencia histórica, de los criollos que empiezan a llamar México a la Nueva España y ya pronuncian con orgullo la palabra patria. La obra asume la defensa de América, tan atacada en estos años desde París, Berlín o Edimburgo: *Si América no tenía trigo, tampoco Europa tenía maíz... Si América no tenía granadas o limones, ahora los tiene; pero Europa no ha tenido, ni tiene ni puede tener chirimoyas, aguacates, plátanos, chicozapotes... [...]* (GALEANO, 1984, p. 62-3 grifo do autor).

No texto supracitado Galeano não hesita em transcrever, *ipsis litteris*, as palavras do religioso que refutou, intensamente, as ideias defendidas por Buffon, De Pauw, Raynal e tantos outros detratores. Tudo isso indica que os discursos a partir de e sobre a América ressoaram no imaginário cultural tanto europeu como americano e suscitaram relações “heteroglósicas” (PRATT, 1997, p. 198) de representação e imaginação.

Assim, os discursos detratores e apologéticos vão se repercutir em um espaço onde se entrecruzam os projetos imperiais e as histórias protagonizadas por sujeitos marcados pela experiência colonial. Diante disso, América vai se configurar uma “zona de contato” (PRATT, 1997), um autêntico “império dos antagonismos” (CORDIVIOLA, 2010) do qual emerge a necessidade premente de ressignificar seu papel nas tramas da história. O que implicava, segundo Pratt (1997), mobilizar, durante muitos anos, os mais diversos interesses nos dois lados do Atlântico. No século XVIII, por exemplo:

Para las élites de Europa Septentrional, la reinención está ligada a las vastas posibilidades expansionistas para los capitales, la tecnología, las mercancías y los sistemas de conocimiento europeos. Las nuevas elites independientes de Hispanoamérica, por otra parte, sentían la necesidad de una auto-invencción en relación con las masas, tanto europeas como no europeas, que debían gobernar (PRATT, 1997, p. 199-200).

No século XVI, além da renovação no âmbito dos estudos históricos, outro fator de relevância para a propagação e dinamização dos sistemas de conhecimento europeus foi o advento da imprensa. A cultura impressa, em especial o jornalismo, vai se configurar, décadas mais tarde, como um mecanismo profícuo e vai adquirir no âmago das sociedades coloniais um papel fundamental.

**Figura 5** - Theodor de Bry (Bélgica, 1528 – 1598) Preparo da carne humana no moquém, *Americae Tertia Pars*, Gravura em cobre, Frankfurt, 1592.



Fonte: Cordiviola, 2013

**Figura 6** - América - John Stafford



Fonte: Wikipedia<sup>19</sup>

**Figura 7** - América - Philippe Galle, 1579-1600



Fonte: Iberoamerica Social<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Alegoria\\_dos\\_continentes#/media/Ficheiro:John\\_Stafford\\_America.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alegoria_dos_continentes#/media/Ficheiro:John_Stafford_America.jpg).  
Acesso em: 31 jan. 2020

<sup>20</sup> Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/de-monstruo-alegoria-de-america-las-amazonas/>.  
Acesso: 31 jan. 2020.

## 2.2 INDEPENDÊNCIA E SITUAÇÃO PÓS-COLONIAL

Conforme mencionado no item anterior, um dos principais recursos utilizados para se reinventar a ideia de América foi a imprensa. Um olhar panorâmico desse artefato nos ajuda a entender um pouco mais acerca da dimensão sociocultural que perpassa a conformação da América (Latina). De acordo com Torre Revello (1991), esse meio de comunicação e difusão foi implementado na Espanha, em 1473. No continente americano, a invenção de Gutemberg foi implantada na Capital de la *Nueva España* na década de 1530. De acordo com o estudioso, uma das primeiras obras impressas no continente americano foi *Escala espiritual para llegar al cielo*, de San Juan Clímaeo, 1535, traduzida pelo frei Juan de Estrada, conhecido por Juan de Magdalena.

Quanto à necessidade de se instalar a arte tipográfica nas sociedades coloniais, Torre Revello assinala que já no final de 1533 frei Juan de Zumárraga, bispo da diocese, dizia ao Rei, em um memorial: “sería cosa muy útil y conveniente haber allá imprenta y molino de papel, y pues se hallan personas que holgaran de ir con que Su Magestad lee haga alguna merced con que puetlan sus tentar el arte” (apud TORRE REVELLO, 1991, p.139). No ano de 1539 saiu a *Doctrina Christiana*, encomendada por don fray Jüan de Zumárraga, primeiro bispo de Tenochtitlán, México.

A segunda cidade do continente americano que teve a implantação da imprensa foi, segundo Torre Revello (1991), Lima, capital del Virreinato del Perú, com Antonio Ricardo. Em 1584, após a autorização de Felipe II sai a publicação da *Doctrina Cristiana y catecismo para instrucción de los índios*. Além dessa obra, Ricardo publicou a “pragmática sobre el cambio del calendario” e o “Sermón de fray Pedro Gutiérrez Flores, en el mes de marzo de 1605” (TORRE REVELLO, 1991, p. 147). No ano de 1640, a imprensa se instalou em Puebla de los Angeles. Na Guatemala, a imprensa foi definitivamente instalada no ano de 1660, durante o bispado do frei Payo Enriquez de Rivera Pineda.

Como se pode observar, durante os séculos XVI e XVII, as produções impressas nas sociedades coloniais hispano-americanas estavam associadas, basicamente, a temas religiosos. Esse quadro começou a mudar a partir do século XVIII, com o advento dos papéis periódicos. Com a finalidade de propagar os

pressupostos da empresa moderna imbuída de promover o progresso. Tendo como base o princípio utilitarista, o objetivo da implementação da imprensa nas sociedades coloniais consistia em metas para realizar pesquisas e propostas para otimizar a economia e popularizar os sistemas e métodos econômicos praticados nas grandes metrópoles. Em síntese, a implementação da imprensa nas colônias hispano-americanas estava, *a priori*, em consonância com os princípios de governabilidade da Coroa.

No continente americano, apesar das fronteiras levantadas pela “cidade letrada” (RAMA, 1993, p. 580), a novidade se tornou de alcance coletivo. Nessas páginas “se encuentran los primeros alientos literarios y científicos de algunas de las más destacadas personalidades que nacieron y vivieron en América en aquellas pasadas centurias” (TORRE REVELLO, 1991, p. 161). Inicialmente, surgiram dois tipos de jornalismo: as gazetas e os periódicos. No primeiro eram publicadas notícias e informações políticas, no segundo, assuntos relacionados a temas de natureza científica ou literária.

Contudo, o rígido controle da política inquisitorial nas colônias vai propiciar uma relação de complementariedade entre os tipos de jornalismo, viabilizando, desse modo, uma das idiosincrasias: a hibridização das duas vertentes, constituindo-se “más como polos entre los cuales las diferentes producciones periodísticas negocian un espacio propio, que como opciones excluyentes” (POUPENEY HART, 2010, p. 19).

Os primeiros periódicos surgiram com o objetivo de propagar as novidades advindas dos grandes centros metropolitanos. O primeiro periódico hispano-americano foi, segundo Torre Revello (1991), a *Gaceta de México, y noticias de Nueva España*, publicado no México em janeiro de 1722. Na Guatemala, o primeiro periódico foi a *Gazeta de Goahemala*, surgido no ano de 1729 e extinto em 1731. Sessenta e três anos depois, no ano de 1764, esse periódico reapareceu e perdurou até 1816:

Avanzada para entonces la en el credo político que difundía, *Gazeta* y excesivamente batalladora en sus artículos y comentarios, sufrió rudos y bravios ataques de tenaces enemigos, pero supo luchar y sobrevivir a todas las contingencias que se le inter pusieron. Con el anagrama de Bañoger de Sagellieu y Gielblas, se hizo famoso "en las páginas de la el guatemalteco Simón Bergaño y Villegas, que por sus escritos de tendencias un tanto volterianas, fué llamado muchas veces a sosiego por el Tribunal de la Inquisición (TORRE REVELLO, 1991, p. 169).

Em Lima, um importante periódico foi o *Mercurio peruano de historia, literatura, y noticias públicas que da a luz la Sociedad Académica de Amantes de Lima*, impresso em janeiro de 1791. Esse periódico foi muito influente não apenas em local de origem, mas também em outras localidades na época colonial. Além de notícias, em suas páginas também se imprimiam:

[...] interesantes colaboraciones literarias, como también muchos, y algunos de ellos excelentes, trabajos de corte histórico, y eruditamente científicos, que ponen de relieve el estado cultural de aquel magnífico momento de la época colonial (TORRE REVELLO, 1991, p. 172).

Como o título sugere, o *Mercurio peruano* era mantido pela Sociedad Académica Amantes del País. Segundo Astuto (2003), constituída por grupos responsáveis pela disseminação do ideário progressista que, na Espanha, eram patrocinados por Carlos III desde 1766. A iniciativa teve tanto sucesso na Espanha que levou o rei a decretar, em 1785, seu estabelecimento nas colônias. Na área andina, um caso destacado é o periódico *Primicias de la cultura de Quito*, dirigido por Eugenio Santa Cruz y Espejo (1791)<sup>21</sup>. De acordo com Torre Revello (1991, p. 183), Eugenio Santa Cruz y Espejo foi um médico que carregava em suas veias o sangue dos indígenas da América e que chegou a “figurar entre los hombres más ilustrados de su patria”.

Na área platina, o jornalismo irrompe no limiar do século XIX. Em Buenos Aires, temos o *Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Economico, e Historiógrafo del Rio de la Plata*, cuja primeira edição data de abril de 1801. Em Montevideu, um dos primeiros periódicos a ser publicado foi a *Gazeta de Montevideo*, em outubro de 1810. Conforme consta no prospecto, trata-se de um veículo através do qual:

[...] se comunicarían las noticias de España y del reino, reales órdenes, edictos, proclamas, algunos discursos políticos y cuanto pueda interesar a los verdaderos patriotas. Tendrá lugar en este periódico lo que ha ocurrido y ocurra durante las circunstancias actuales de la provincia, y en una palabra, todo lo que contribuya a dar una idea positiva de nuestra situación (TORRE REVELLO, 1991, p. 203).

---

<sup>21</sup> Para uma compreensão mais abrangente acerca da importância desse periódico consultar MUNIZ, Roberta Maria da Silva. *Literatura ilustrada e “Primicias de la cultura de Quito” de Eugenio Espejo: ensaios que prenunciam a emergência da razão do outro*. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.



Torre Revello acrescenta que, apesar do controle imposto, o aparecimento dos periódicos implica, no contexto colonial americano, um avanço “innegable en la cultura pública, y, a quienes lo fundaron, debemos considerarlos como benefactores del bien público” (TORRE REVELLO, 1991, p. 161).

Ao se estudar o estado de determinadas coisas, é provável que também se estudem as causas desse estado. Seguindo essa lógica, a imprensa atuou como dispositivo para as políticas imperiais, mas, para as sociedades periféricas, mais que um meio de renovação cultural, significou um meio de propagação de uma consciência crítica, cerne de um abalo estrutural no sistema. Nesse panorama, a imprensa funcionou como estratégia para o questionamento do *status quo*, indicando que, a propagação das ideias nos meios de comunicação em massa atendia a questões históricas, econômicas, estéticas, mas, sobretudo, a questões político-ideológicas. Na América Latina do século XX, essa tendência vigora em periódicos como *Marcha* e a *Revista Casa de las Américas*.

*Marcha* foi uma publicação periódica originada no Uruguai e que adquiriu prestígio e ampla difusão entre os anos de 1939 e 1974. Fundado por Carlos Quijano e constituído por um grupo notável de colaboradores, o periódico teve grande repercussão na busca pela redefinição da configuração social, dos mitos e dos componentes socioeconômicos que conformavam o panorama nacional.

De acordo com Reis (2008), depois de passar por um sistema ditatorial entre 1933 e 1942, o Uruguai exerceu, entre os anos de 1942 e 1973, um importante momento democrático decorrente da construção do debate político edificado nas primeiras décadas do século XX. Em decorrência desse movimento, ocorreu uma significativa ampliação e diversificação dos espaços culturais e intelectuais, promovidos pelos investimentos advindos do poder executivo.

Dirigido por Carlos Quijano (1900-1985), o semanário *Marcha* figurou como um desses espaços de onde partiam debates de ideias para o rumo do país. Ángel Rama destacou o amparo fornecido pelo Estado às atividades culturais daquele período, afirmando que os investimentos do Estado estavam em consonância com uma preocupação orientada à “instrução massiva” (RAMA apud REIS, 2008, p. 462). Nesse afincamento, Carlos Quijano figurou como um dos nomes mais expressivos da esquerda uruguaia do século XX. Isso se deve, essencialmente, à postura contrária aos laços entre Uruguai e Estados Unidos, alegando que com isso o Uruguai poderia se tornar o “Gilbatar do Rio da Prata” (QUIJANO apud REIS, 2008, p. 462).

Em *O debate intelectual uruguaio sobre América Latina e os EUA do pós-segunda guerra: entre democracias e revoluções*, Reis (2008) explicita que as críticas de Quijano estavam focadas na necessidade de se criar um bloco regional para fortalecer a economia latino-americana. Consta no referido estudo um dos argumentos utilizados por Quijano:

[...] Nossa América marcha com atraso [...] América, nossa América, está buscando de forma incerta e atribulada o seu caminho, distante de já ter adquirido consciência de suas necessidades e possibilidades, submetida, como está, por razões geográficas, à influência avassaladora, perturbadora e também corruptora de seu grande vizinho (QUIJANO, 1959 apud REIS, 2008, p. 468).

De acordo com Salvatore (apud REIS, 2008), as modalidades discursivas das ciências sociais refletiam, desde 1940, um conceito de América Latina que vinha se consolidando gradativamente nos Estados Unidos. Reis, com base nos estudos de Feres Júnior, aponta que a distinção “América Latina” se orientou na visão dos vizinhos do norte por três oposições fundamentais, a saber, cultural (o outro católico); temporal (primitivo/ atrasado); e racial (mestiço/escuro). Dentre essas teorias está a teoria da dependência “bem recebida, acima de tudo, pelos intelectuais de esquerda, entraram em cena e aparelharam as principais interpretações das ciências sociais norte-americanas sobre América Latina” (REIS, 2008, p. 464). Nessas circunstâncias, o discurso de Carlos Quijano, supracitado, seria o reflexo disso.

À medida que o discurso de Quijano evidencia que pairavam no contexto uruguaio teorias para pensar a ideia de América Latina e do devir latino-americano, em resposta ao americanismo cuja doutrina Truman, elaborada em 1945, constitui um dos pontos de inflexão, vislumbra uma tentativa de consolidar um pensamento de esquerda em prol de medidas transformadoras. Nesse contexto, o conceito de nacional ultrapassa fronteiras e se entrelaça com questões históricas, políticas e ideológicas da América Latina.

Desse modo, o papel de *Marcha* foi muito mais do que informativo, pois impulsionou a reflexão dos problemas locais e a busca de soluções de aplicabilidade extensiva à região afetada pelos desdobramentos dos projetos (pós)coloniais, tornando-se, portanto, um meio propulsor de diálogos e debates numa linha ética política. Por este prisma, *Marcha* atuou, segundo Moraña (2003), como aparato importante na revisão das estruturas do liberalismo econômico a partir de horizontes

alternativos e incentivou mobilizações sociais buscando analisar as relações ideológicas entre terceiro-mundismo, anti-imperialismo e latino-americanismo explicitando, assim, uma linha produtiva de diálogos e debates que impulsionava os movimentos de liberação nacional, os estudantis e a organização sindical.

Nessa linha, era produzida uma gama de artigos que compactuavam de um coletivo intelectual impulsionado por um pensamento latino-americanista. Desta empreitada de dimensão continental participaram Emir Rodriguez Monegal, Ángel Rama, Mario Benedetti, Maria Esther Giglio e Eduardo Galeano para citarmos apenas alguns. Esses intelectuais trouxeram à baila questionamentos apontados por José Martí e José Carlos Mariátegui preocupados em instaurar um revisionismo histórico em relação à ideia de América Latina.

Destarte, *Marcha* atuou como aporte político-cultural. Cultural porque estava pautado em uma concepção de cultura como espaço de confluência dos embates sociais, políticos e, conforme assinala Moraña (2003, p. 12), como espaço do simbólico e do “reconocimiento de las fuerzas que impulsan la formación de subjetividades colectivas”. A dimensão política estava intrinsecamente relacionada ao seu modo peculiar de articular e esboçar:

[...] el pensamiento de una comunidad, los principios que sustentan sus acciones y búsquedas, las pautas que organizan la movilización popular y ayudan a inscribirla en encuadres mayores. Lo político como motor que activa lo social y lo dirige al cambio, que promueve y potencia lo cultural y permite hacer surgir nuevos sujetos y nuevas alianzas, y diseñar nuevas cartografías (MORAÑA, 2003, p. 13).

Esse projeto de impulsionar a mudança do meio social fez com que *Marcha* se tornasse interlocutora constante da Revolução Cubana trazendo em sua agenda um repertório conceitual de combate ao neoliberalismo e às hegemonias auspiciadas pelos projetos globais, o que impulsionou a configuração de uma (est)ética do inconformismo. Esta tendência de articular a dimensão política à cultural e, com isto, a promoção de novos sujeitos e novos cenários irá repercutir, de forma profícua, na região. Os entrecruzamentos entre o político e o estético ressoaram em outros periódicos produzidos posteriormente, como a revista *Casa de las Américas*.

Fundada em 1960 por Haydee Santamaría, a revista *Casa de las Américas* é uma das mais antigas do continente. Criada em Cuba inicialmente para divulgar as discussões fomentadas pelo Centro Cultural Casa de Las Américas, a revista mantém

como um dos princípios basilares ser um ponto de intersecção entre “os países irmãos do continente” (ALZUGARAT, 1994 apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 32). Nessa perspectiva, atua como plataforma de letras e ideias que abordam América Latina (e o Caribe) como tema central de análise e reflexão. Esta preocupação dos organizadores da revista está explícita desde a publicação do primeiro número, em 06 de julho de 1960. Na primeira tiragem consta que a revista “es una esperanza, incierta y riesgosa, de la posibilidad de cambiar la realidad” (CASA DE LAS AMÉRICAS, Nº 1, 1960, p. 3).

Através de um viés literário, as publicações da revista abordaram temas que articulavam as distintas correntes do pensamento marxista e as variadas teorias da revolução, o terceiro-mundismo, os movimentos de liberação nacional, o compromisso com as causas sociais e o papel do intelectual no contexto latino- -americano. Conforme explicita Roberto Fernández Retamar, na ocasião do trigésimo aniversário da Casa de las Américas:

Si alguna cualidad positiva tiene la casa que Haydée hizo, la Casa de las Américas, es la de ofrecerse como sitio de encuentro de dos líneas poderosas que atraviesan la gran nación aún despedazada que somos: la línea que reclama nuestra pela independencia y nuestra integración (es la línea de Bolívar, Sandini, Fidel o Che), y la que, con pareja energía, anda en busca de nuestra expresión [...]. Allí donde ambas líneas se fusionan, arden obras mayores, a la cabeza de las cuales se encuentra la de José Martí (CASA DE LAS AMÉRICAS, 1989 apud CAMPUZANO, 1990, p. 63).

Eduardo Galeano deixou seu timbre registrado nas páginas desses dois expressivos meios de comunicação e, a partir deles, canalizou inquietações que até hoje compõem o debate na busca pela redefinição de América Latina no imaginário “glocal”<sup>22</sup>. Nesse sentido, Galeano faz parte de um movimento que almeja a construção de políticas do conhecimento sobre América Latina, o “Latinoamericanismo” e, através dele, busca modelos interpretativos para construir uma ideia de América. Segundo Alberto Moreiras (1998), esse projeto latino- -americanista nasceu de uma ideologia de “diferencialismo cultural” que apela para a função integrativa de um conhecimento particular ao conhecimento universalista.

---

<sup>22</sup> Aquí o termo “glocal” foi utilizado no sentido de uma reflexão que emergiu para designar os procesos assimétricos de interação entre o local e o global, conforme assinalam Castro-Gómez e Mendieta (1998).

A relação de Galeano com o jornalismo começou quando ele ingressou na revista do Partido Socialista Uruguaio *El Sol* como caricaturista. Durante o período que permaneceu nessa revista, assinou diversas publicações com o pseudônimo Gius. A experiência da imersão na esfera jornalística de Galeano foi registrada por Diana Palaversich (1995), em *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*:

Desde los trece o catorce años yo empecé a trabajar y a militar por una doble necesidad. Por un lado, el desafío a una realidad en la cual yo no lograba reconocermé y que quería cambiar. Era una realidad que yo quería cambiar no tanto desde el punto de vista de la miseria, porque en esos años no tenía miseria [...] pero era una sociedad incapaz de aventura, incapaz de intensidad, de una mediocridad repulsiva, ganada por el conformismo. Y por otro lado, era una necesidad íntima de sustitución de dios. Más que una explicación del mundo es una complicidad con el mundo, un reconocimiento en el otro (GALEANO apud PALAVERSICH, 1995 p. 49).

Isso indica que, já na adolescência, despontavam os traços de um sujeito preocupado com a função social da escrita. De acordo com Kovacic (2015, p. 74), na década de cinquenta, a leitura era para muitos uruguaio a única forma de abrir uma janela para outras realidades, o que parece ter sido o caso de Galeano. Estima-se que, das aventuras propiciadas pela leitura, tenha surgido a relação de Galeano com a emblemática revista *Marcha* da qual, anos mais tarde, tornou-se secretário de redação de 1961 a 1964. Através dessa relação com *Marcha*, Galeano estabeleceu uma relação fecunda de amizade com Juan Carlos Onetti e Mario Benedetti o que, de alguma maneira, corroborou a sua formação. Nesse laboratório de ideias, Galeano estreitou a aproximação entre “fuerzas de izquierda en torno del diario em manifestaciones comunes y tomas de posición em relación de hechos de trascendencia” (KOVACIC, 2015, p. 161).

A afinidade com uma escrita inquieta e inquietante será ainda mais acentuada em Galeano com a experiência como secretário de redação e redator do Jornal *Época*, entre os anos de 1964 e 1966 e da revista *Crisis*, 1973-1976. De acordo com Kovacic, também participaram da etapa formativa de Galeano expoentes nacionais e internacionais como: Ambrose Bierce, William Faulkner, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Thomas Mann, Primo Levy, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, José Maria Arguedas e:

[...] una pléyade de latino-americanos de cuyo trabajo tomó algunas claves esencialmente periodísticas, vinculadas con la precisión del dato y la mirada flotante para desarrollar la película y no quedarse solamente con la fotografía (KOVACIC, 2015, p. 93).

Na condição de observador atento, Galeano captou a realidade do continente americano com acuidade e precisão. Ciente da dinâmica jornalística, na qual o acontecimento noticiado estará sempre fadado a cair no esquecimento, os textos de Galeano são atualizados pelo poder fecundo da percepção modulada nas mais diversas formações discursivas. Ratificando, assim, uma habilidade inusual de articular sob diferentes formatos o seu ponto de vista.

Grande parte da experiência com as páginas dos jornais vai atuar como força latente e permeiar o conjunto de obras do uruguaio para quem os conceitos de jornalismo e literatura são concebidos com amplitude e complexidade a ponto de, muitas vezes, fundi-los. Para Galeano, “El periodismo diario, rutinario, puede ser muy devorador, muy caníbal, puede llegar a comer la energía creadora de cualquiera. A la larga te desgasta” e continua defendendo que o jornalismo não está limitado a convenções, pois “hay muchas formas de practicarlo. En realidad el periodismo es una forma de la literatura” (GALEANO apud KOVACIC, 2015, p. 272-273).

Prática escriturária muito produtiva no continente que desponta, na contemporaneidade, sob o rótulo de “jornalismo literário”, um tipo de escrita que, de acordo com Pena (2016, p. 13), não se trata de “fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia-literária em um livro-reportagem [...]”, ou seja, não se trata de uma mera transposição de técnica, mas de “potencializar” os recursos jornalísticos, a ponto de “proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos” (PENA, 2016, p. 13).

Aliás, “fugir das amarras” impostas pelas convenções sociais será percebido, *a posteriori*, como um dos traços característicos da escrita de Galeano. Dinamicidade e amplitude dos acontecimentos narrados também serão umas das marcas principais de sua escritura. Outro recurso bastante profícuo na escrita de Galeano é sua incredulidade na objetividade que, no âmbito jornalístico, resume-se a fórmula do *lead*. Em uma entrevista realizada por Daniel Cabalero, no ano de 1984, Galeano declara que:

El periodismo, creo, es una forma de literatura. Yo no comparto la sacralización del libro como forma única de expresión literaria.

Haciendo periodismo se puede hacer mala literatura, pero también hay libros que son perfectos mamarrachos. El periodismo está sometido a urgencias y tensiones que perjudican su nivel de calidad, pero también le dan fuerza y encanto. ¿Que la literatura es la eternidad y el periodismo el instante? Algunos de los más perdurables escritores latinoamericanos -José Martí, Carlos Quijano, Rodolfo Walsh, por ejemplo- han dado lo mejor de sí en el periodismo (GALEANO, 2011, p. 207)<sup>23</sup>.

Nesta perspectiva, a produção de Galeano se assemelha a de muitos escritores latino-americanos para os quais o significado do passado colonial “como memória coletiva e trauma altamente conflituoso de cultura, ideologia e política ainda exerce grande força” (SAID, 1993, p. 46). Nessa linha a produção jornalística de Galeano parece estar na contracorrente, pois através de uma retórica contestatória se dispõe a (des)construir a imagem da América. No que tange ao seu engajamento, Galeano afirma:

Yo tuve dos matices decisivos en mi formación político cultural. Una fue el Partido Socialista, el Semanario el Sol, las enseñanzas de Guillermo Chifflet, mi primer maestro en el periodismo y las de Vivian Trías, que me abrió las puertas hacia la comprensión de la realidad y de la historia. Y la otra matriz fue el doctor Quijano [...] Aprendí con él la fe en el socialismo, un socialismo arraigado en el país, metido en la realidad. Y la fe en el oficio de escribir, la certeza de que es posible hacerlo sin venderse o aniquilarse (GALEANO apud KOVACIC, 2015, p. 109).

Sua crença no socialismo e no poder da palavra vai atuar como mola propulsora a partir da qual trará à tona o desejo de uma coletividade oprimida e marginalizada. A partir de então, o capitalismo passa a figurar na escrita de Galeano como uma espécie de engodo que afeta os latino-americanos e, de maneira mais geral, os seres afetados e subalternizados pelo sistema capitalista. Quanto à sua aversão a esse sistema, Galeano explicita que isso se deve ao fato de o capitalismo não ser um sonho, mas:

um pesadelo já realizado [...] Vivemos em uma região de preços europeus e salários africanos, onde o capitalismo atua como aquele cavalheiro que dizia ‘Gosto tanto dos pobres, que sempre acho que deveriam ser mais numerosos’ [...] (GALEANO, 1990, p. 86).

---

<sup>23</sup> “Nadie es heroe por irse, ni patriota por quedarse”, entrevista realizada pelo semanário *Aquí* em 1984 e que consta na edição consultada de *Días y noches de amor y de guerra*.

Como alternativa ao sistema que parece ser a causa dos problemas que afligem a América Latina, o autor defende o socialismo. Para tanto, ele argumenta que “Há três ou quatro séculos, os inquisidores caluniavam Deus quando diziam que cumpriam suas ordens; e eu creio que o cristianismo não é a Santa Inquisição” e, em seguida, conclui: “Em nosso tempo, os burocratas desprestigiaram a esperança e sujaram a mais bela das aventuras humanas; mas creio também que o socialismo não é o stalinismo” (GALEANO, 1990, p. 88).

Desse modo, Galeano não hesita em explicitar suas afinidades com os ideais da Revolução Cubana e com o pensamento de esquerda de maneira geral. De acordo com Angell (1997, p. 131), a Revolução que aconteceu em Cuba em 1959 alentou as ideias da esquerda e serviram de inspiração para muitos escritores e intelectuais na América Latina que através do poder da palavra propagaram igualdade, justiça e liberdade como possibilidade de um futuro melhor. Nessa perspectiva, as aspirações de Galeano se alinham às de destacados nomes da literatura latino-americana como o de Alejo Carpentier, por exemplo, que na década de 1970, em entrevista a Ramón Chao, explana:

No sólo yo, sino los hombres de mi generación, hemos encontrado en la Revolución la realización de lo que habían sido nuestras aspiraciones profundas. Los casos de abandono dignos de mención se cuentan con los dedos de una mano. Y yo no diría que esas aspiraciones eran solamente cubanas, sino también latinoamericanas en general (CARPENTIER apud CHAO, 1998, p. 35-36)<sup>24</sup>.

Um dos textos que evidenciam o posicionamento político de Galeano é o discurso pronunciado em 1988 no Chile, em plena ditadura do general Pinochet na ocasião do evento *Chile Crea*, um encontro internacional de arte, ciência e cultura pela democracia. O referido discurso foi publicado posteriormente em uma coletânea de artigos de Galeano intitulada *Nosotros decimos no* (GALEANO, 1989, p. 359), do qual se extraiu o seguinte fragmento:

Nosotros decimos no  
Hemos venido desde diversos países, y estamos aquí, reunidos a la sombra generosa de Pablo Neruda: estamos aquí para acompañar al pueblo de Chile, que dice *no*. También nosotros decimos *no*. Nosotros decimos *no* al elogio del dinero y de la muerte. Decimos no a un

---

<sup>24</sup> Para um estudo mais detalhado da obra de Carpentier ver a tese de doutorado de MORENO, Amanda Brandão Araújo. *Cartografía ensaística de Alejo Carpentier*. Recife, 2018.



sistema que pone precio a las cosas y a la gente, donde el que más tiene es el que más vale [...] La bomba de neutrones, que salva a las cosas y aniquila a la gente, es un perfecto símbolo de nuestro tiempo. Para el asesino sistema que convierte en objetivos militares a las estrellas de la noche, el ser humano no es más que un factor de producción y de consumo y un objeto de uso; el tiempo, no más que un recurso económico; y el planeta entero una fuente de renta que debe rendir hasta la última gota de su jugo. Se multiplica la pobreza para multiplicar la riqueza, y se multiplican las armas que custodian esa riqueza, riqueza de poquitos, y que mantienen a raya la pobreza de todos los demás, y también se multiplican, mientras tanto, la soledad [...] Decimos *no* a la mentira. La cultura dominante, que los grandes medios de comunicación irradian en escala universal, nos invita a confundir el mundo con un supermercado o una pista de carreras, donde el prójimo puede ser una mercancía o un competidor, pero jamás un hermano. [...] Por lo que dice y por lo que calla, la cultura dominante miente que la pobreza de los pobres no es un resultado de la riqueza de los ricos, sino que es hija de nadie, proviene de la oreja de una cabra o de la voluntad de Dios, que hizo a los pobres perezosos y burros. De la misma manera, la humillación de unos hombres por otros no tiene por qué motivar la solidaria indignación o el escándalo, porque pertenece al orden natural de las cosas: las dictaduras latinoamericanas, pongamos por caso, forman parte de nuestra exuberante naturaleza y no del sistema imperialista de poder. El desprecio traiciona a la historia y mutila al mundo. Los poderosos fabricantes de opinión nos tratan como si no existiéramos, o como si fuéramos sombras bobas. La herencia colonial obliga al llamado Tercer Mundo, habitado por gentes de tercera categoría, a que acepte como propia la memoria de sus vencedores y a que compre la mentira ajena para usarla como si fuera la propia verdad. [...] Tenemos derecho al eco, no a la voz [...] Y en este cuadro de cosas, nosotros decimos *no* a la neutralidad de la palabra humana. Decimos *no* a quienes nos invitan a lavarnos las manos ante las cotidianas crucifixiones que ocurren a nuestro alrededor. A la aburrida fascinación de un arte frío, indiferente, contemplador del espejo, preferimos un arte caliente, que celebra la aventura humana en el mundo y en ella participa, un arte irremediamente enamorado y peleón (GALEANO, 1989, p. 359-360).

Nesse discurso carregado de sentimento, Galeano lança mão do jogo de oposições desencaçado por intermédio do recurso causa-consequência para distinguir, nitidamente, opressores e oprimidos. Opressores estes que, por hora, não advêm, necessariamente, do exterior e, por isso, não são tão alheios como se pode supor, mas advindos de “nuestra exuberante naturaleza”. Num movimento contrário ao discurso dominante e em oposição à concepção de neutralidade do discurso, Galeano mescla denúncia e apelo que se reverberam num autêntico convite à celebração da aventura promovida por uma arte “caliente”, comprometida e solidária.

Na ocasião do recebimento do *Doctorado Honoris Causa* da Universidade de Habana em 2001, o escritor reiterou o comprometimento com a ideologia socialista e com entusiasmo declarou: "He amado a esta isla de la única manera que es, digna de fe, con sus luces y sombras"<sup>25</sup>. E insiste neste afã até sua morte. Talvez a crítica mais contundente a respeito da situação cubana esboçada por Galeano tenha sido o artigo intitulado "Cuba duele"<sup>26</sup>, através do qual o autor expõe alguns males que afetam a ilha. O que, a princípio, parece ser um revisionismo crítico, no final das contas, assemelha-se a um recurso de apelação:

Las prisiones y los fusilamientos en Cuba son muy buenas noticias para el superpoder universal, que está loco de ganas de sacarse de la garganta esta porfiada espina. Son muy malas noticias, en cambio, noticias tristes que mucho duelen, para quienes creemos que es admirable la valentía de ese país chiquito y tan capaz de grandeza, pero también creemos que la libertad y la justicia marchan juntas o no marchan [...] La revolución cubana nació para ser diferente. Sometida a un acoso imperial incesante, sobrevivió como pudo y no como quiso. Mucho se sacrificó ese pueblo, valiente y generoso, para seguir estando de pie en un mundo lleno de agachados. Pero en el duro camino que recorrió en tantos años, la revolución ha ido perdiendo el viento de espontaneidad y de frescura que desde el principio la empujó. Lo digo con dolor. Cuba duele (GALEANO, 2003).

Esse discurso que desponta como um autêntico manifesto chama a atenção para um aspecto que será proeminente não apenas na escrita de Galeano, mas também em parte notável da produção artística e intelectual da região: a crítica às diversas formas de colonialismo. Na produção de Galeano, essa preocupação, que para alguns beira o fanatismo<sup>27</sup>, vai estar presente no transcurso de todas as suas obras a partir de então. Nacoletânea de textos intitulada *Ser como ellos y otros artículos* o escritor dá indício do *modus operandis* de sua escritura:

Confidencialmente confieso, y lo confieso con todas las letras: yo no sé manejar automóviles, no tengo computadora, nunca fui al psicoanalista, escribo a mano, no me gusta la tele y jamás he visto a las tortugas Ninja. Y más, todavía: mi cabeza es calva y de izquierda. Vanos han resultado todos mis esfuerzos para que el pelo brote en mi

<sup>25</sup> Disponível em: [www.cubainformacion.tv](http://www.cubainformacion.tv). 14 de abril de 2015. Acesso em: 23 nov. 2018.

<sup>26</sup> Artigo disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-19058-2003-04-20.html>.

<sup>27</sup> Nessa perspectiva se enquadra a obra de MONTANER, Carlos Alberto, VARGAS LLOSA, Álvaro. APULEYO MENDOZA, Plínio. *Manual do perfeito idiota latino-americano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil e Instituto Liberal, 1997. Este livro se configura como uma das críticas mais severas ao livro *Las venas abiertas de América Latina*.

desnudo cráneo y para corregir mi tendencia a pensar zurdamente (GALEANO, 2000, p. 43).

E esta tendência vai servir de impulso para uma escritura elaborada a partir da topologia anti-imperialista e a partir dela vislumbra os vestígios memoriais deixados pelo trauma e pela experiência dos desdobramentos da (pós/neo)colonização no imaginário local. Nela, pobres e oprimidos reconhecem suas dores, mas também suas aspirações.

Quiçá um dos precursores da reivindicação da situação de abandono na qual se encontravam as sociedades latino-americanas tenha sido Juan Rulfo, através da obra intitulada *Pedro Páramo*, publicada em 1955. O enredo trata de uma viagem que Juan Preciado, filho do cacique Pedro Páramo, faz até Comala, com o objetivo de conhecer seu pai e reivindicar o que lhe foi negado. Nessa obra Rulfo plasma a realidade mexicana com uma aguçada sensibilidade crítica. A narrativa está permeada de elementos que remetem ao contexto social do México nas primeiras décadas do século XX, período marcado por turbulências nos diversos setores: político, econômico e social. Para Mircea Eliade “bien puede ser Comala un símbolo de América y Juan, la promesa del hombre nuevo que ha de llegar enunciando la superación del parricidio y la devastación” (ELIADE, 1975 apud MORILLAS VENTURA, 2009, p. 130). Pois, como Comala, a América foi um território dominado e subjugado por um sujeito que, assim como o cacique Pedro Páramo, apropriou-se de terras alheias.

Tudo isso indica que pairava no ar latino-americano um sentimento ávido por mudanças. O que na obra de Rulfo aparece como ecos, murmúrios e ruídos, na escrita de Galeano surge como um grito na tentativa de expressar vozes até então inaudíveis. É o que fica patente no livro-ensaio *Las venas abiertas de América Latina*.

### 2.3 LAS VENAS ABIERTAS DE AMÉRICA LATINA: UMA (SUB)VERSÃO DA HISTÓRIA

Na década de setenta, durante um período de grande efervescência política no continente americano, Galeano publica o livro *Las venas abiertas de América Latina*, no qual assinala questões de índole social, política e econômica que compõem o

quadro social do continente americano. De acordo com Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* “fue resultado de una larga experiencia viva. Recurrí mucho camino, conversé con mucha gente. Y leí mucho. Libros apasionantes y libros horribles. *Las venas* [...] quiso reunir lo que otros dispensaron”. (GALEANO apud KOVACIC, 2015, p. 202). Para muitos, a referida obra consiste em uma história da América Latina contada com um nível de erudição acessível tanto para catedráticos quanto para leigos.

Mas qual seria a relevância desse livro no rol da ensaística que tentou delinear uma ideia de América? Em que consiste esse relato que pretende mostrar o que os “outros dispensaram”? Mais, quem são esses “outros” e o que foi dispensado por eles? Essas parecem ser perguntas prementes para uma interpretação das figurações da América nesta obra. O pretexto para a elaboração teria sido um concurso promovido pela Casa de las Américas, instituição cubana imbuída na propagação cultural nacional e, por extensão, de toda América Latina criada em abril de 1959. O prêmio do concurso estava direcionado para jornalistas e intelectuais e a vencedora foi María Esther Gilio. Conforme relata Galeano:

¡Mi amor por la Casa de las Américas no empezó siendo correspondido [ríe], era como una pasión inútil! [...] Aquel jurado de prestigiosas figuras de la izquierda, según supe después, consideró que el libro no era lo suficientemente serio como para recibir el Premio. Era un período en el que todavía la izquierda confundía la seriedad con el aburrimiento. Por suerte, eso fue cambiando y en nuestros días se sabe que el mejor aliado de la izquierda es la risa (GALEANO, 2012)<sup>28</sup>.

Através deste depoimento, o autor dá pistas do que consiste a obra: uma prosa de ideias que pode suscitar o riso. Nas primeiras páginas do ensaio consta que “Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron” (GALEANO, 2004, p. 16). O fragmento extraído sugere, através da mescla de drama e denúncia, que o riso suscitado não é proveniente de um gesto feliz, mas do resultado de um humor amargo e de um didatismo empregados na expectativa de provocação. Esse aspecto compreende toda a obra e indica um dos traços distintivos do autor: a polêmica.

---

<sup>28</sup> Extraído do artigo *La Mafalda de Galeano*. Paquita Armas Fonseca. Disponível em: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2012/01/22/la-mafalda-de-eduardo-galeano/#.XL4pEehKjIU>.

As partes que compõem esta obra indicam a proposta do autor de explicitar a exploração colonialista no continente e, mais do que uma (re)escrita da colonização, o autor tenta explicitar o que há muito ficou obliterado na história oficial. “La historia oficial, vitrina donde el sistema exhibe sus viejos disfraces, miente por lo que dice y más miente por lo que calla” (GALEANO, 1990, p. 30, grifo nosso). Essa questão vai repercutir como força motriz na vida e nas obras posteriores de Galeano, tudo isso narrado através de uma elaboração híbrida e didática e, conforme assinala Silva (2011, p. 14), composta por três elementos-chave, a saber, prosa, poesia e drama:

La división internacional del trabajo consiste en que unos países se especializan en ganar y otros en perder. Nuestra comarca del mundo, que hoy llamamos América Latina, fue precoz: se especializó en perder desde los remotos tiempos en que los europeos del Renacimiento se abalanzaron a través del mar y *le hundieron los dientes en la garganta*. Pasaron los siglos y América Latina perfeccionó sus funciones. Éste ya no es el reino de las maravillas donde la realidad derrotaba a la fábula y la imaginación era humillada por los trofeos de la conquista, los yacimientos de oro y las montañas de plata. Pero la región sigue trabajando de sirvienta (GALEANO, 2004, p. 15, grifo nosso).

A imagem dos europeus cravando “los dientes en la garganta”, metáfora do vampirismo sinaliza que a obra é constituída por uma retórica da vitimização cuja tônica recai no processo de exploração iniciado quando o deslumbramento dos estrangeiros com as ricas jazidas de ouro e outros metais preciosos engendrou um sistema predatório. O tom se torna ainda mais trágico na medida em que o panorama da realidade latino-americana é descrito com base em dicotomias através de recursos de causa/efeito: ganhar/perder, riqueza de uns/pobreza de outros, realidade/fantasia, vilão/vítima. Dessa maneira, é provável se imaginar que se, porventura, tivesse alguma obra no continente americano que constituísse um “documento de barbárie” nos termos de Benjamin (2012, p. 245), talvez *Las venas abiertas de América Latina* seria um dos casos mais emblemáticos.

Esta perspectiva se desdobra no decorrer de toda obra e é endossada com o título das partes que a compõem. A introdução é intitulada da seguinte maneira: “Ciento veinte millones de niños en el centro de la tormenta”; a primeira parte se intitula “La pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra” e é composta por quatorze relatos. A segunda tem como título “El desarrollo es un viaje con más naufragos que navegantes” e é composta por vinte e um relatos. Nas versões que

saíram após abril de 1978 foi acrescentado mais um relato que se configura como um posfácio e é intitulado “Siete años después”. O que subjaz é uma vontade de mostrar uma realidade desconhecida para muitos.

À guisa de exemplo, tem-se o relato: “La primera reforma agraria de América Latina: un siglo y medio de derrotas para José Artigas”, no qual o autor critica veementemente o sistema colonialista implementado na América Latina e traz à tona José de Artigas, um personagem histórico que figura como símbolo de luta nacional do Uruguai “tan desfigurado por la historia oficial, encabezó a las masas populares de los territorios que hoy ocupan Uruguay y las provincias argentinas de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Misiones y Córdoba, en el ciclo heroico de 1811 a 1820” (GALEANO, 2004, p. 153).

Esse relato, além de um nítido interesse pelas atitudes de sujeitos que figuram como heróis nacionais no imaginário e nas histórias locais do continente americano, revela também a preocupação do autor em tirar do anonimato nomes muitas vezes negligenciados pelo discurso oficial. Desse modo, o autor tenta explicitar uma voz de vozes, as vozes dos subalternos pelo sistema e assim mostrar as dissidências de um sistema exploratório que começou com a colonização e foi postergado, de acordo com Galeano, através do sistema capitalista: “Los mercados del mundo colonial crecieron como meros apéndices del mercado interno del capitalismo que irrumpía” (GALEANO, 2004, p. 48).

É o que o autor procura ratificar através do seguinte fragmento: “el oro y la plata eran las llaves que el Renacimiento empleaba para abrir las puertas del Paraíso en el cielo y las puertas del mercantilismo capitalista en la tierra.” (GALEANO, 2004, p. 30). Nele despreende-se a compreensão de que na lógica do mercado o convencionou-se chamar “descobrimento” e “conquista” foi, na realidade, um evento imperialista. Esboçada nas páginas de *Las venas*, este evento aparece como trágico acontecimento que marcou, acentuadamente, a história da América Latina. Uma região que:

Por el camino hasta perdimos el derecho de llamarnos americanos, aunque los haitianos y los cubanos ya habían asomado a la historia, como pueblos nuevos, un siglo antes de que los peregrinos del Mayflower se establecieran en las costas de Plymouth. Ahora América es, para el mundo, nada más que los Estados Unidos: nosotros habitamos, a lo sumo, una sub América, una América de segunda clase, de nebulosa identificación (GALEANO, 2004, p. 16).

Por diversas vezes é assinalado na obra que ela se trata de uma versão da história, a que não aparece na versão contada até então. A partir daí se depreende que a história oficial, ao contrário do que pressupõem os manuais, foi passional. Nesta perspectiva, percebe-se uma tendência de se interpretar o ensaio de Galeano como um revisionismo histórico. De acordo com Said, as cicatrizes das feridas coloniais impulsionam os escritores do terceiro mundo a práticas como (re)visões do passado que tendem para um futuro pós-colonial “como experiências urgentemente reinterpretáveis [...] em que o nativo outrora silenciado fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência” (SAID, 1993, p. 332).

É o que parece acontecer com Galeano. É nítido que sua escrita está imbuída em questões sociopolíticas que marcaram uma geração de intelectuais que, como ele, encontrou no jornalismo um meio de atuação. Figuram entre eles Gabriel García Márquez, José Maria Arguedas e Augusto Roa Bastos para citar apenas alguns. Por vias diferentes, cada um destes tentou construir uma ideia de América através de seus escritos.

A via escolhida por Galeano na década de setenta para delinear a imagem da América foi o historicismo. E, talvez por isso, a obra tenha sido recebida por muitos como não acadêmica, pois não tinha sido elaborada por alguém “autorizado” pela história ou pela sociologia, por exemplo. A tese desenvolvida por Galeano na obra em tela é de que a história oficial relegou ao esquecimento questões importantes da realidade latino-americana. Para contrapor a história oficialmente disseminada, o autor recorre e organiza dados coletados desde os cronistas do período colonial, como o Padre Bartolomé de las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo, Inca Garcilaso de la Vega até pesquisadores mais contemporâneos como Fernando Ortiz, Caio Prado Júnior e Darcy Ribeiro.

Nestas circunstâncias, as obras elaboradas nessa perspectiva tendem a (des)construir a ideia inculcada de América. Tal postura é adotada, principalmente, a partir da tomada de consciência de que a história, enquanto construto ocidental, foi escrita pelos vencedores, neste caso, “Seria possível dizer, de igual modo: a história é esquecida pelos vencedores” (BURKE apud ASSMANN, 2011, p. 151). Isso porque “Eles podem permitir-se esquecer o que os vencidos, que não se conformam com os acontecimentos, veem-se condenados a ter em mente, a reviver e reconsiderar, sob

a perspectiva do que poderia ter sido diferente” (BURKE apud ASSMANN, 2011, p. 151).

Dessa perspectiva, compreende-se que a ideia vigente sobre a América Latina é a versão construída e disseminada pelos colonizadores, ou seja, pelos que figuram como sujeito protagonista da escrita da história. Por este prisma, é possível observar que, apesar de o historiador ter a pretensão de representar o passado com fidelidade, pois é dotado de uma “ambição veritativa” (RICOEUR, 2007, p. 240), seu discurso estará marcado pelo *locus* de enunciação e pelo duplo envolvimento, pessoal e social.

Esses fatores constituem, de acordo com Ricoeur (2007), um corolário da dimensão subjetiva do conhecimento histórico enquanto forma de conhecimento. A esse respeito, o referido estudioso acrescenta ainda que “a intervenção do historiador não é parasitária, mas constitutiva do modo do conhecimento histórico” (RICOEUR, 2007, p. 349). Ciente disso, Galeano insere a voz do pensamento hegemônico em suas narrativas para serem interpeladas pelas vozes clivadas pelo discurso dominante - atitude que encontrou no pensamento de esquerda, principalmente depois da Revolução Cubana, uma oportunidade para a emergência das diferenças reprimidas.

Isso implica pensar e, por conseguinte, (des)montar a imagem de América por outra forma de abordagem, a partir de um *locus* de enunciação não hegemônico. Nestas circunstâncias, *Las venas abiertas de América Latina* seria um ponto de inflexão. Na tentativa de esboçar um revisionismo crítico do discurso historiográfico disseminado até então, Galeano argumenta que para o eurocentrismo do período da conquista e para o capital estrangeiro da contemporaneidade, a importância da América se dá na medida em que ela figura como artefato de riqueza. Seguindo essa lógica:

América era el vasto imperio del Diablo, de redención imposible o dudosa, pero la fanática misión contra la herejía de los nativos se confundía con la fiebre que desataba, en las huestes de la conquista, el brillo de los tesoros del Nuevo Mundo. Bernal Díaz del Castillo, soldado de Hernán Cortés en la conquista de México, escribe que han llegado a América «por servir a Dios y a Su Majestad y también por haber riquezas» (GALEANO, 2004, p. 29).

O emprego recorrente de contrastes assinala o nível de (res)sentimento que subjaz a tese do livro. Nas páginas de *Las venas abiertas de América Latina* emerge a imagem de uma terra onde impera a vontade de Deus e do Diabo, a devoção e a



incredulidade, a ganância e a ingenuidade, a providência e a desventura, tudo agindo em consonância com a particularidade do momento. Nessa conjuntura, o que figura como providência para uns significa desventura para os latinos. É o que fica explícito, por exemplo, na parte intitulada “Las trece colonias del norte y la importancia de no nacer importante”:

Las trece colonias del norte tuvieron, bien pudiera decirse, la dicha de la desgracia. Su experiencia histórica mostró la tremenda importancia de no nacer importante. Porque al norte de América no había oro ni había plata, ni civilizaciones indígenas con densas concentraciones de población ya organizada para el trabajo, ni suelos tropicales de fertilidad fabulosa en la franja costera que los peregrinos ingleses colonizaron. La naturaleza se había mostrado avara, y también la historia: faltaban los metales y la mano de obra esclava para arrancar los metales del vientre de la tierra. Fue una suerte (GALEANO, 2004, p. 173).

Entretanto, as comparações entre a América do Norte e a do Sul estabelecidas no âmago da obra não se limitam a questões do acaso. Elas são centrais, pois, muitas vezes, os Estados Unidos, enquanto potência mundial de então, figuram como o protótipo do imperialismo, o que no passado cabia às grandes metrópoles europeias no estabelecimento do sistema de colonização. Desse modo, o autor ratifica a proposta de *Las venas abiertas de América Latina* de se apresentar como uma crítica severa ao sistema predatório implementado no continente americano e que afetou, principalmente, os países do Sul. Para o autor, esse sistema outrora designado mercantilismo, colonização, permanece *mutatis mutandis* com a insígnia da dependência econômica engendrada pelo capitalismo:

Esta dependencia, creciente, respecto a los suministros extranjeros, determina una identificación también creciente de los intereses de los capitalistas norteamericanos en América Latina, con la seguridad nacional de los Estados Unidos. La estabilidad interior de la primera potencia del mundo aparece íntimamente ligada a las inversiones norteamericanas al sur del río Bravo. Cerca de la mitad de esas inversiones está dedicada a la extracción de petróleo y a la explotación de riquezas mineras, «indispensables para la economía de los Estados Unidos tanto en la paz como en la guerra» (GALEANO, 2004, p. 175-176).

Desse modo, *Las venas abiertas de América Latina* se insere no rol de obras produzidas na década de setenta nas quais confluem pensamento crítico e percepção

(est)ética das contingências políticas e históricas engendradas no fluxo global. As ideias contidas em *Las venas abiertas de América Latina* funcionaram uma das forças propulsoras do pensamento de esquerda na região.

Uma prosa sem entraves munida de um tom acusatório reforça a tese de Galeano de que o capitalismo estadunidense é a continuação dos problemas iniciados na região com a chegada de Colombo. Para tanto, são assinalados, constantemente, nomes de empresas como United Fruit Company, Electric Bond, Standard Oil e Shell:

La Standard Oil y la Shell levantan y destronan reyes y presidentes, financian conspiraciones palaciegas y golpes de Estado, disponen de innumerables generales, ministros y James Bonds y en todas las comarcas y en todos los idiomas deciden el curso de la guerra y de la paz. La Standard Oil Co. de Nueva Jersey es la mayor empresa industrial del mundo capitalista; fuera de los Estados Unidos no existe ninguna empresa industrial más poderosa que la Royal Dutch Shell. Las filiales venden el petróleo crudo a las subsidiarias, que lo refinan y venden los combustibles a las sucursales para su distribución: la sangre no sale, en todo el circuito, fuera del aparato circulatorio interno del cártel, que además posee los oleoductos y gran parte de la flota petrolera en los siete mares (GALEANO, 2004, p. 203).

No relato em tela ficam expostas as contradições de uma realidade (pós/neo) colonial. Isso porque, se no período de “conquista” as terras americanas figuravam como símbolo de fetiche, ou para utilizarmos a expressão utilizada por Young (1995) com base nos conceitos de Deleuze e Guattari, América figurava como “máquina desejante”, na contemporaneidade, essa ideia ainda prevalece. De acordo com o referido crítico, o processo de (des)territorialização impulsiona a estruturação do capitalismo no sistema geopolítico e serve de engrenagem em escala global. Consoante a essa afirmação, Benítez-Rojo (2005), em *La isla que se repite*, assinala que a máquina flutuante de Colombo inaugurou uma “máquina de máquinas” e engendrou uma cadeia de relações assimétricas a nível mundial.

Em *Las Venas abiertas de América Latina*, a voz que dissemina o discurso hegemônico, ou seja, a voz que, na perspectiva gramsciana, articula o consenso e a coesão entre diferentes grupos sociais em torno de uma “consciência operosa da necessidade histórica” (GRAMSCI apud MORAES, 2010, p. 55), é constantemente combatida. Isso endossa uma retórica que se aproxima dos principais problemas das camadas menos favorecidas da sociedade e atua como recurso de empatia com um amplo público leitor. Nessas circunstâncias, Galeano figura como um autêntico

“intelectual orgânico”, pois mantém afinidades com o pensamento contra-hegemônico e demonstra particular interesse com as lutas anti-imperialistas e anticapitalistas. Para Martín-Barbero (1997, p. 122), o conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, permite:

[...] pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E “na medida” significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num “processo vivido”, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade.

O que explicaria a inserção do nome de Galeano no grupo designado por Rama (1981, p. 18) como “contestatários do poder”, para os quais a escrita se tornou um mecanismo de combate da realidade social. Mas o contexto inicial de circulação de *Las Venas abiertas a América Latina* estava marcado por lutas armadas, regimes ditatoriais e a repressão institucionalizada. Motivos suficientes para que o autor se tornasse suspeito de sedição. Isso fez com que a obra se tornasse proibida. Diante de condições tão adversas, expressar ideias contestatórias implica uma tarefa arriscada. No dia 15 de abril de 1973, depois de inúmeras detenções no Uruguai, Galeano é libertado da prisão e não encontra alternativa a não ser o exílio.

Para fugir da repressão que pairava no ar, Galeano viajou para a capital argentina. Mas a proibição não implicou silenciamento da obra. Até hoje ela repercute como insígnia do pensamento de esquerda. Isso corrobora a ideia de que a obra de Galeano cumpriu, ao menos em parte, o que se propôs a fazer. Cinco décadas depois de publicada, a obra foi traduzida para mais de 20 idiomas, tornando Galeano como um dos autores latino-americanos mais lidos. Em 2009, *Las venas abiertas de América Latina* esteve entre os dez livros mais vendidos da Amazon.com quando, há pouco meses da comemoração do quingentésimo aniversário do descobrimento, o então presidente da Venezuela, Hugo Chávez, presenteou Barak Obama, presidente dos Estados Unidos, com o livro de Galeano. Sobre o episódio, o autor declarou que “Chávez se lo entregó a Obama con la mejor intención del mundo, pero le regaló un

libro en un idioma que él no conoce. Entoces fue un gesto generoso, pero un poco cruel” (GALEANO, 2014)<sup>29</sup>.

Não que Obama desconhecesse a língua espanhola. A declaração de Galeano sugere que o livro *Las venas abiertas de América Latina* foi escrito a partir de um *locus* de enunciação específico, a partir do ponto de vista subalterno e ele, na condição de presidente de uma das nações mais poderosas do mundo, não seria capaz de compreendê-lo.

Para Galeano, o ato de escrever tem um potencial interventivo que através do jogo do texto, pode gerar um efeito no real. Isso indica que, do seu ponto de vista, o ato de escrever só vai ter sentido se o texto transcender a página e repercutir na vida. Ainda que para isso emerja em circunstâncias adversas. Conforme explicita posteriormente:

Escribir, ¿tiene sentido? La pregunta me pesa en la mano. Se organizan aduanas de palabras, quemaderos de palabras, cementerios de palabras. Para que nos resignemos a vivir una vida que no es la nuestra, se nos obliga a aceptar como nuestra una memoria ajena. Realidad enmascarada, historia contada por los vencedores: quizás escribir no sea más que una tentativa de poner a salvo, en el tiempo de la infamia, las voces que darán testimonio de que aquí estuvimos y así fuimos (GALEANO, 2017, p. 194).

E é isso que o autor procura empreender no exílio argentino. Em Buenos Aires Galeano dá continuidade ao ofício de jornalista como redator da revista *Crisis* e mantém o vínculo com a notável revista *Marcha* na condição de correspondente. Depois de pouco mais de três anos o sistema ditatorial é instaurado na capital argentina e impele Galeano a se instalar em Calella de la Costa, Espanha. Em determinada circunstância, o autor afirma que *Las venas* foi um “libro maldito para la dictadura argentina y para otras dictaduras que lo elogiaron prohibiéndolo” (GALEANO, 2011, p. 206). O fato é que desde a publicação na década de setenta, a fama desta obra acompanhou Galeano, para o bem ou para o mal, ao longo de sua trajetória. Em 1984, quando questionado pelo jornalista Daniel Cabalero se a escreveria novamente nos mesmos termos Galeano, sem hesitar, responde:

No, no, no. Eso sería como invitarme a mi propio entierro. La escribí hace trece o catorce años. Desde entonces, he cambiado. Estoy vivo;

---

<sup>29</sup> *El país*. Madrid, 5 de maio de 2014.

cambio todos los días. Asumo Las venas, eso sí, de cabo a rabo. No me arrepiento ni de una palabra; y sé que Las venas abiertas no ha mentido ni disparatado, y que ha servido y sirve para mostrar que no hay en este mundo ninguna riqueza que sea inocente y para mostrar cómo el subdesarrollo no es una etapa hacia el desarrollo, sino la consecuencia histórica del desarrollo ajeno [...] Quizás por ser un ensayo, Las venas me parece bastante unidimensional, quiero decir: ofrece la historia muy centrada en su dimensión político-económica y por eso puede resultar, a veces, un poquito esquemático (GALEANO, 2011, p. 206).

Já em uma entrevista realizada em 2012 para a Revista *La Jiribilla*, Galeano, então com muitos livros publicados, expressa com certa inquietação e num tom de desabafo que *Las venas abiertas* não deveria servir de medida para o conjunto de suas obras:

Con Las venas [...] tengo una relación como la de Quino con Mafalda. A Quino lo identifican con ella y él la reconoce como una criatura suya; pero a veces le irrita Mafalda porque *el resto de su obra queda opacada por el prestigio de esa niña terrible*. Con Las venas [...] me pasa lo mismo. Se ha convertido en un libro de enorme difusión al cabo de los años, lo que ha conspirado contra la repercusión que me hubiera gustado ver en obras posteriores (GALEANO apud KOVACIC, 2015, p. 188).

Entretanto, a consideração mais polêmica feita pelo autor sobre *Las venas abiertas de América Latina* foi declarada em 2014 no Brasil, na ocasião da Segunda Bienal de Livro em Brasília a ponto de provocar rebuliço na imprensa mundial:

No volvería a ler Las venas abiertas de América Latina no sería capaz de hacerlo, caería desmayado. Para mí, esa prosa de la izquierda tradicional es aburridísima. Mi físico no aguantaría. Sería ingresado al hospital. Intentó ser una obra de economía política sólo que yo no tenía la formación necesaria. No me arrepiento de haberlo escrito, pero es una etapa que, para mí, está superada (GALEANO, 2014)<sup>30</sup>.

Não por acaso esse livro fez com que seu autor atingisse fama de dimensão continental. O que pode ter funcionado como uma faca de dois gumes. Se por um lado, o tornou um expoente de vendas por figurar entre os escritores mais lidos do continente, por outro, o lançou à margem da crítica tida como especializada. No Brasil,

---

<sup>30</sup> ROSSI, Marina. No volvería a ler Las venas abiertas de América Latina. *El país*, São Paulo, 4 maio 2014. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2014/05/05/actualidad/1399248604\\_150153.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/05/actualidad/1399248604_150153.html). Acesso em: 05 maio 2017.

por exemplo, há poucos estudos detalhados sobre o livro. Um dos mais relevantes é a tese de doutorado de Lindinei Rocha Silva (2011).

Enquanto prosa de ideias, o traço performático e o tom admonitório que perpassam a obra indicam que, para o autor, o evento de 1492 estaria mais próximo do conceito de “*pachakuti*”, pois nela Galeano reflete e retrata a história da América a partir da perspectiva do subaltern(izad)os, das vítimas dos projetos imperialistas para as quais a metáfora das veias abertas denotam a dor e o dano de ter que conviver sob um sistema exploratório. Quiçá o maior questionamento esboçado em *Las venas abiertas de América Latina* diz respeito à cultura como elemento de esquecimento e, portanto, de barbárie e, ao mesmo tempo, de resiliência. Durante o exílio, o jornalista vai acentuar o modo crítico, mas não menos sensível, de refletir o estado de coisas.

El sistema vacía el lenguaje de contenido, no por el placer de una pirueta técnica, sino porque necesita aislar a los hombres para dominarlos mejor. El lenguaje implica comunicación y resulta, por lo tanto, peligroso en un sistema que reduce las relaciones humanas al miedo, la desconfianza, la competencia y el consumo. El mismo engranaje que arroja a las nuevas generaciones a la desesperación y a la crónica policial es el que llama Libertad a una cárcel, como ocurre en el Uruguay, y Colonia Dignidad a un campo de concentración, como ocurre en Chile (GALEANO, 1980, p. 7).

Esse modo sensível permite inserir o livro *Las venas abiertas de América Latina* na coleção de obras que tratam, de acordo com Weiberg (2007, p. 117), “todo tema como problema, a ofrecer nuevas maneras de ver las cosas, a reinterpretar distintas modalidades del mundo [...] en un estilo ya denso y profuso, ya ligero y lúdico”. Por este prisma, *Las Venas abiertas de América latina* é uma obra que teria como um dos precursores o ensaio *Nuestra América* de José Martí (1891). Em *Nuestra América*, como no ensaio de Galeano, o que subjaz é um enfoque latino-americanista na abordagem dos principais problemas de ordem política e socioeconômicas que afetam a região e que reverberam em seu bojo uma concepção de texto como forma de interpretação e de intervenção.

Nessa conjuntura, o livro-ensaio de Galeano coaduna com a reflexão acerca dos problemas que afetam a América Latina, preocupação que além de ter aparecido na obra de Martí (1891), desponta com significativa notoriedade nos ensaios produzidos entre 1900 e 1930 dos quais assinalamos: *Ariel*, do uruguaio José Enrique Rodó; *La patria grande*, do argentino Manuel Ugarte (1922) e *Siete ensayos de*

*interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui (1927), para citar apenas alguns.

Através de *Ariel*, alusão ao nome de um dos personagens de *A Tempestade*, de William Shakespeare, Rodó defende a promoção de um projeto político e cultural para a integração latino-americana. Nessa perspectiva, Ugarte defende como alternativa para sanar o atraso dos latino-americanos a integração dos países que compõem a América do Sul e a emancipação econômica e cultural dessa região. Por fim, Mariátegui tenta esboçar uma interpretação da realidade peruana e, por extensão latino-americana, a partir do tema da exploração e da luta de classes. Apesar da peculiaridade de cada um, todos esses ensaios se apresentam como possibilidade de estabelecer “puentes entre la escritura del yo y la interpretación del mundo, entre la situación concreta del escritor y la inscripción de esa experiencia en un horizonte más amplio de sentido” (WEINBERG, 2007, p. 111).

Entretanto, se é possível afirmar que a história oficial foi elaborada e disseminada sob a ótica imperialista, é inegável também que a interpretação dada por Galeano à situação latino-americana em *Las Venas abiertas de América Latina* na condição de vítima foi criada numa perspectiva unidirecional. Como explicita Anco Márcio Tenório Vieira:

As veias abertas da América Latina trata de um recorte específico no tempo. Ao vilanizar o imperialismo, primeiro da Europa e depois dos Estados Unidos, exime de culpa os governos e elites da América Latina pelas nossas desgraças. Mas é um poderoso relato de como víamos o mundo naquela época (VIEIRA, 2015)<sup>31</sup>.

Talvez o maior legado de *Las venas abiertas de América Latina* tenha sido a possibilidade de pensar a condição latino-americana por uma abordagem micro ao invés da famigerada (macro-)história oficial. É nesse invólucro que se percebe a produção posterior de Galeano, que será elaborada por uma via distinta, mas não menos complexa: a memória. Ao abordar a história a partir dos próprios “detritos”, como sugere Benjamin (2012), Galeano, como um trapeiro, empreende um trabalho de busca e, através dos vestígios memoriais, (des)monta a ideia de América Latina lançando luzes a partir de perspectivas outras.

---

<sup>31</sup> Depoimento ao Jornal Diário de Pernambuco. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/04/obra-de-eduardo-galeano-passa-por-pernambuco-com-trabalhos-de-j-borges-e-fabio-trummer.html>.

### 3 EDUARDO GALEANO E OS FLUXOS DA MEMÓRIA: EXÍLIO, TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA

A tradição grega, segundo Ricoeur (2007), legou-nos dois conceitos basilares de memória: *mneme*, uma lembrança que surge de maneira involuntária e geralmente é desencadeada por um elemento externo e *anamnesis*, um trabalho de busca consciente, cujo princípio depende de nós. Ambos estariam sujeitos a um fator comum: a duração do tempo e a percepção do que aconteceu, o que convencionalmente denomina-se “passado”. Nessa perspectiva, memória seria a presença de uma ausência e o esquecimento, uma condição para que isso ocorra. Uma vez que “a memória é sempre o passado presente” (HUYSSSEN, 2014, p. 181), uma pessoa como o personagem Funes, o memorioso, do conto de Borges (1979), seria um sujeito sem memória, pois estaria fadado a um estado permanente de contemplação.

Costuma-se atribuir a dimensão veritativa da memória à história. Entretanto Benjamin (2012) põe isso em xeque ao criticar a atitude do investigador que tende a estabelecer uma relação de empatia com o vencedor. Com base no materialismo histórico, o referido filósofo sugere, em contrapartida, um método de abordagem “a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 225) o que provoca, na concepção de Huberman, uma espécie de “revolução copérnica” da história: a possibilidade de passar do ponto de vista do passado como fato objetivo ao do passado fato de memória. Uma vez que o tempo é considerado a matéria das coisas convém assinalar que “não há história sem teoria da memória” (HUBERMAN, 2015, p. 116).

No caso da América, observa-se que, decorridos mais de cinco séculos de história, as formas com as quais se representam o continente no imaginário universal ainda despertam inquietação e interesse. Um breve levantamento de dados revela uma significativa quantidade de textos que tentam contribuir para a discussão em torno desse tema. Assim, no presente capítulo, adotou-se como escopo analisar alguns desses registros literários e iconográficos e, através de uma abordagem intersemiótica, buscaram-se possíveis repostas para as seguintes questões: Como se representa o passado da América Latina? Quem representa esse passado? Com que finalidade se representa esse passado? E ainda: o que é literatura e o que é memória nesse contexto? E que papéis desempenham?



Nesse ensejo, a concepção benjaminiana de tempo será basilar. Aqui, tempo não se limita a uma sucessão linear e contínua, mas, conforme sugere Benjamin (2012, p. 229), como um “complexo heterogêneo saturado de agoras”. Na obra intitulada *Diante do tempo*, Huberman (2015) articula a dialética benjaminiana à noção de tempo e imagem de Aby Warburg com base em seu *Atlas de imagens. Mnemosyne*. Isso porque o *Atlas* de Warburg, conforme assinala Huberman (2015), provoca no leitor/espectador um movimento turbilhonante de sobrevivência das imagens. O poderia ser explicado, na perspectiva fenomenológica de Ricoeur (2007), como um movimento ambivalente processado na fronteira entre a interioridade e a exterioridade.

A problemática é apontada por Huberman (2015, p. 9) da seguinte maneira:

[...] a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui, ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face.

Uma vez que as produções escritas e imagéticas que têm a América como tema foram engendradas como construto transnacional e heterogêneo de (des)encontros entre colonizadores e colonizados, tais discursos estariam imbuídos na dinâmica assinalada pelos teóricos supracitados e, por isso, serão analisadas como *corpus* de análise no presente estudo.

Convém considerar o tempo como elemento basilar na elaboração da ideia de América no imaginário sociocultural. Tempo que, desvencilhado da noção convencional de linearidade, irrompe a dimensão do presente. Nesse jogo anacrônico é instaurada a presença na ausência e com ela a possibilidade de (re)imaginar o que foi e o que poderá vir a ser a ideia da América. Este ser que, enquanto “imagem sobrevivente” desmonta a história como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjuntam minuciosamente as peças de um mecanismo e instaura o duplo regime descrito pelo verbo desmontar: “de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural” (HUBERMAN, 2015, p. 131). Nessa dinâmica, o anacronismo é tomado, conforme sugere Cordiviola (2010), como instrumento e método de interpretação e não como evidência de alheamento.

Tempo e imagem que para se efetivar como fato de memória são, inevitavelmente, perpassados por uma rede, inextrincável, de discursividade e, por

consequente, por formas e mecanismos que modulam relações por intermédio da linguagem. Nessa trama, a relação engendradora entre as palavras e as coisas tem papel precípua. Tal relação será observada a partir de como se instalou no âmago da cultura ocidental e ocidentalizada, ou seja, a partir de uma perspectiva unidirecional e unívoca que, de maneira dissimulada, impõe formas de “representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos e, finalmente, impõe nomes” (FOUCAULT, 2007, p. 219) para na sequência ser abordada através de uma perspectiva dialógica e polifônica<sup>32</sup>.

Nestas circunstâncias, a ideia de América tem função proeminente, uma vez que com ela despontam categorias epistemológicas fundamentais no processo de constituição de estruturas visíveis. Categorias que surgiram em decorrência da modernidade como condição a partir da expansão europeia, no final do século XV, como fenômeno de ocidentalização que redefiniu o sistema-mundo com consolidação dos projetos coloniais, conforme assinala Cordiviola (2010).

Nesta rede inextricável, os relatos de Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral, Américo Vespúcio, Hans Staden, Alexander von Humboldt e tantos outros fornecem visões de um mundo que para alguns se mostrou, desde 1492, “profusamente incógnito” (OLIVEIRA, 2014, p. 19), como constatou a professora Carla Mary Oliveira em *A América alegorizada: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII*.

Desde 1492, América se constitui como peça chave de uma engrenagem que, há mais de cinco séculos, encarna o duplo regime descrito por Huberman e insiste em redimensionar o sentido da história. Abordar a ideia de América nessa perspectiva supõe ultrapassar o sentido comum de arqueologia, como o resgate de massa amorfa, e considerá-la com prática dinâmica que permite “arrancar o discurso passado de sua inércia e reencontrar, num momento, algo de sua vivacidade perdida” (FOUCAULT, 2017, p. 151). Assim, o processo de montagem e desmontagem parece uma constante. Através dele, as intermináveis e imprevisíveis combinações nem sempre são satisfatórias, o que incita a reelaboração.

Talvez por isso Walter Benjamin tenha tido tanto apreço pelo caleidoscópio. Através desse instrumento, a montagem se torna um método e uma forma de conhecimento. Nesse sentido, Huberman (2015, p. 132) assinala que “enquanto

---

<sup>32</sup> Essa questão será retomada no penúltimo capítulo deste trabalho.

procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural”. E nisso, os estudos de Benjamin nos dão uma lição:

A teoria dessa arte está em correlação estreita com a da montagem (Montage). [...] O método desse trabalho: a montagem literária (Methode dieser Arbeit: literarische Montage). Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não vou roubar nada de precioso nem me apropriar das fórmulas espirituosas. Mas sim, dos andrajos, dos restos (die Lumpen, den Abfall): não quero fazer o inventário disso, mas permitir-lhes obter justiça da única maneira possível: utilizando-os (sie verwenden) (BENJAMIN apud HUBERMAN, 2015, p. 133).

Por esse prisma, o referido filósofo, segundo Huberman, opta por abordar a realidade cultural de Paris do século XIX através de uma miríade de documentos minúsculos e, por isso, negligenciados pelos grandes relatos históricos com a pretensão de restituir aos restos encontrados seu valor de uso “utilizando-os”, provocando, assim, um turbilhão nas formas de saber legitimadas pelos dispositivos de poder. Talvez seja por isso que o caleidoscópio tenha sido um instrumento significativo para Benjamin.

Para o filósofo, esse instrumento tem valor epistemológico por sua capacidade de modular o visível e de proporcionar a percepção de sua plasticidade. Nesse processo, Huberman (2015) lembra que a concepção benjaminiana do historiador como trapeiro é criar a história a partir dos seus próprios fragmentos. É nesse sentido que as narrativas de Eduardo Galeano podem ser interpretadas. Em um processo contínuo de (des)montagem, o escritor tenta montar o vasto mosaico que constitui a América Latina. Assim, as narrativas adquirem um duplo estatuto, de arquivo e repertório, e atuam como artefato mnemônico.

Vale salientar, conforme orienta Taylor (2013), que quando se trata de América Latina, o jogo entre mnese e anamnese mediado pela linguagem coube ao Ocidente se “esquecer” de:

[...] muitas partes do mundo que escapam de seu alcance de explicação. Todavia, lembra-se da necessidade de cimentar a centralidade de sua posição como Ocidente ao criar e congelar o não ocidental como sempre outro, ‘estrangeiro’, e impossível de conhecer (TAYLOR, 2013, p. 39).

Na medida em que o Ocidente inventa seu outro, os sujeitos “excêntricos” encarnam o trauma e os dramas sociais imbuídos nesse processo e, em um gesto de (re)criação, elaboram práticas alternativas.

É o que Galeano tenta através de suas narrativas. Para revelar a face oculta da América, Galeano muitas vezes desafina o senso comum redimensionando os conceitos de história, atribuindo à América uma ressignificação histórica. Através desse agenciamento, o escritor redimensiona o texto da cultura dominada que, nessas circunstâncias, “acaba por ser o mais rico (não do ponto de vista de uma estreita economia interna da obra), *por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação*” (SANTIAGO, 2019, p. 48, grifo do autor). Analisar como isso foi delineado por Galeano através de suas narrativas é o escopo deste capítulo.

### 3.1 DÍAS Y NOCHES DE AMOR E DE GUERRA: ARQUIVO E REPERTÓRIO

No dia 23 de junho de 1973 o regime ditatorial se instalou no Uruguai. Nesse período, o Chile e a experiência democrática com Allende enfraqueceu e cedeu lugar ao regime de Pinochet. Se a Revolução Cubana foi o marco dos anos 60, a queda de Allende marcou os setenta. A experiência do Chile suscita no pensamento de esquerda um revisionismo de dimensão internacional. De acordo com Angell (1997), a esquerda ficou polarizada. Os mais radicais decidiram intensificar o conflito armado e, em posição diametralmente oposta, estava a ideia de que o uso da força não era a escolha mais adequada, por isso, cogitou-se, como alternativa moderada, a estratégia das alianças tanto com a direita, estabelecendo concessões, quanto com os setores empresariais.

De acordo com Kovacik (2015), no ano de 1973 pairava no ar do Uruguai um clima cada vez mais tenso em que “los gritos y insultos cumplían la doble función de dar órdenes y paralizar, a los detenidos. Galeano entendió que las cosas iban en serio, con todo el terror de un Estado dispuesto a matar y despersonalizar” (KOVACIK, 2015, p. 229). Em meio a um contexto abalizado por situações adversas, Galeano sai do Uruguai em busca do exílio argentino e lá dá continuidade à atividade jornalística como correspondente da Revista *Marcha*. Além disso, inicia seu trabalho de diretor da revista *Crisis*. No exílio, o que lhe resta é a lembrança e a necessidade de preencher

a lacuna entre o passado e o tempo presente. Para tanto, passa a tecer, com os fios da memória, novas tramas.

Nestas condições, no ano de 1977 publica *Días y noches de amor y de guerra*, um livro através do qual o escritor procura delinear a realidade instaurada com a ascensão do regime ditatorial no Uruguai e, posteriormente, nos demais países da América Latina. Nesta obra a experiência pessoal do autor é relatada a partir de recursos retóricos que permitem reconstruir o passado através de exercícios que vão do testemunho à autobiografia. Isso fica patente na passagem em que o escritor relata uma das várias detenções, da qual foi liberado no dia 15 de abril de 1973, depois de uma semana preso:

[...] me subieron a un auto. Me trasladaron, me encerraron en una celda. *Rayé mi nombre en la pared.*  
 Por las noches escuchaba gritos.  
 Empecé a sentir la necesidad de conversar con alguien. Me hice amigo de un ratoncito. Yo no sabía si iba a estar encerrado días o años, y al poco tiempo se pierde la cuenta. Fueron días. Siempre tuve suerte.  
 La noche que me soltaron escuché murmullos y voces lejanas, ruidos de metales, mientras caminaba por los corredores con un guardia a cada lado. Entonces los presos se pusieron a silbar, suavemente, como soplando paredes. El silbido fue creciendo hasta que la voz, todas las voces en una, rompió a cantar. La canción sacudía las paredes. Caminé hasta mi casa. Era una noche cálida y serena. En Montevideo empezaba el otoño. Me enteré de que hacía una semana que había muerto Picasso. Pasó un tiempito y empezó el exilio (GALEANO, 2011, p. 99-100, grifo nosso).

Esta e muitas outras situações que marcaram o contexto dos 70 foram registradas por Galeano em *Días y noches de amor y de guerra*. No relato supracitado o escritor explicita um caso funesto, detenção em Montevideu, simbologia do exílio pessoal que o autor faz questão de registrar gravando o nome na parede. Nesse texto, o que fica clarividente é uma mensagem de perseverança. Naquele cárcere, ainda que as paredes garantissem o isolamento dos detidos, compartilhava-se a esperança reverberada no texto através da melopeia do assobio que, gradativamente, vai se intensificando até se tornar uma melodia que, em unísono, ressoa como força transgressora para aquela situação. Essa sucessão imagética, análoga ao evento

bíblico<sup>33</sup>, aponta para uma das habilidades de Galeano: comover o leitor e incentivá-lo para que (também) seja um agente de transformação.

Numa linha foucaultiana, essa atitude poderia ser concebida como a crença no potencial produtivo do discurso que, se por um lado, age como instrumento de poder, por outro, funciona como artefato de contestação. Por esse prisma, percebe-se que há na escrita de Galeano uma fina destreza de combinar, muito mais do que informação, o estímulo ao pensamento crítico e contestatório, ratificando que:

La cultura no terminaba, para nosotros, en la producción y el consumo de libros, cuadros, sinfonías, películas y obras de teatro. Ni siquiera empezaba allí. Entendíamos por cultura la creación de cualquier espacio de encuentro entre las personas, y eran cultura, para nosotros, todos los símbolos de la identidad y la memoria colectivas: los testimonios de lo que somos, las profecías de la imaginación, las denuncias de lo que nos impide ser (GALEANO, 2011, p. 167).

Nesta perspectiva, Galeano deixa transparecer que, para ele, a ideia de cultura não está associada à arqueologia, mas à “produção”, como diria Hall (2003) e, enquanto tal, portadora de símbolos da memória coletiva e, assim, atua como elemento catalizador das dinâmicas sociais. Desse modo, cultura figura como meio e mediação de história e de memória, pois veicula e opera as dimensões constitutivas tanto do futuro quanto do passado-presente uma vez que comporta “los testimonios de lo que somos, las profecías de la imaginación, las denuncias de lo que nos impide ser” (GALEANO, 2011, p. 167).

Nessas circunstâncias, Galeano produz uma literatura de cunho realista que, apesar de ser concebida como arte menor pela crítica tradicional, não se avilta, mas insiste em ser instrumento de ação contra o *status quo*. Isso porque o autor procura exprimir através das páginas, seja de livros ou jornais, não a efemeridade dos fatos, mas a repercussão dos atos em si. Tudo isso na tentativa de demonstrar que os fatos estão correlacionados e constituem peças de um vasto mosaico. Esse modo de narrar justifica, por exemplo, as repetidas vezes que aparecem em *Días y noches de amor y de guerra* relatos com o mesmo título. O seguinte ilustra a questão:

#### NOTICIAS

Desde Uruguay.

Han quemado las colecciones y los archivos de *Marcha*. Clausurarla les parecía poco. *Marcha* había vivido treinta y cinco años. Cada

---

<sup>33</sup> A imagem remete a uma das passagens bíblicas mais conhecidas do Novo Testamento: a cadeia se rompendo com o louvor de Paulo e Silas. Cf. Bíblia Sagrada.

semana demostraba, con sólo existir, que no venderse era posible [...] (GALEANO, 2011, p. 202).

O texto supracitado indica o caráter contestatório dos meios utilizados por Galeano para expressar a experiência da repressão desencadeada pelo regime ditatorial. A atitude do escritor em adotar fatos autênticos na elaboração de narrativas usando técnicas jornalísticas como reconstrução das cenas, resgate da referencialidade através de nomes próprios sem abrir mão da subjetividade explícita fundido, assim, jornalismo e literatura, um traço marcante em sua produção desde então.

Segundo Pena (2016), a técnica de articular literatura com técnicas jornalísticas já tinha sido adotada por John Hersey em 1946, na obra intitulada *Hiroshima* em que o autor reconstrói a tragédia de Hiroshima a partir da perspectiva de seis sobreviventes do bombardeio atômico. 19 anos depois, a estratégia foi usada por Truman Capote em *A sangue frio*. De acordo com Moraña (1993), o livro *A sangue frio*, de Capote, supera a suposta objetividade jornalística através de uma mescla entre artigo jornalístico, crônica e conto criando uma narrativa que envolve o leitor “en los pormenores de una intrahistoria en la que se relacionan ‘vidas íntimas’ en acciones que confluyen y se entrelazan hasta dar lugar a hechos significativos, de trascendencia colectiva” (MORAÑA, 1993, p. 491).

Nessa perspectiva, Galeano tenta expressar na obra em tela relatos pessoais de um período histórico, buscando através deles expressar as experiências de uma coletividade. É o que o escritor faz, por exemplo, quando narra os efeitos da repressão nos meios de comunicação que exerciam críticas ao sistema vigente, como era caso da Revista *Marcha*, no Uruguai e, *Crisis*, na Argentina.

*Marcha*, por exemplo, foi um veículo que rompeu com esquemas políticos e ideológicos. De acordo com Moraña (2003), os artigos disseminados pela revista, além de realizarem análise econômica, preocupavam-se também com a interpelação de um sujeito social em sua diversidade de expectativas. Assim, *Marcha* foi uma plataforma e, em muitas instâncias, “una barricada – desde la que se defendiera el interés colectivo, la justicia social, la democracia, los derechos humanos, sin claudicaciones, aun en las etapas más dificeles de la historia nacional” (MORAÑA 2003, p. 10).

Apesar de, no decorrer do percurso, a revista *Crisis* tender para um enfoque mais estético, não deixou de veicular, desde sua primeira publicação, em maio de 1973, um modo “de interrogar la realidad dando voz a sus protagonistas, una concepción de la cultura que evita la mirada de especialista para integrar la poesía con el reportaje, el análisis sociológico con la obra de ficción” (apud CHACÓN; FONDEBRIDER, 1998, p. 24), conforme consta na edição de número 54 da revista, publicada em outubro de 1997. Nomes como Frederico Vogelius (diretor executivo), Eduardo Galeano (diretor editorial) e Julia Constela (secretária de redação) integravam a equipe fundadora da revista. A repercussão dos escritos deste periódico no seu contexto de produção é lembrada por Galeano (2011, p. 49) na seguinte passagem:

Hoy me entero de que todos los meses, el día que sale la revista, un grupo de hombres atraviesa el río Uruguay para leerla. Son una veintena. Encabeza el grupo un profesor de sesenta y pico de años que estuvo largo tiempo preso. Por la mañana salen de Paysandú y cruzan a tierra argentina. Compran, entre todos, un ejemplar de *Crisis* y ocupan un café. Uno de ellos lee en voz alta, página por página, para todos. Escuchan y discuten. La lectura dura todo el día. Cuando termina, dejan la revista, de regalo al dueño del café y se vuelven a mi país, donde está prohibida.  
- Aunque sólo fuera por eso – pienso – valdría la pena.

Nessa conjuntura, Galeano não pode mais ser visto apenas como jornalista ou escritor, mas passa a figurar como intelectual que, como muitos outros do seu tempo, é movido pela necessidade de contestação advinda de uma concepção de língua e discurso na qual as palavras são tidas como recursos infalíveis da memória. Mas, com a ditadura instalada, mudaram-se as formas de comunicação em massa. De acordo com Kovacic (2015) em 1976, na Argentina, as publicações passaram a ser controladas, não se podia publicar reportagens respondidas a não ser por especialistas, nem entrevistas de rua. Para Galeano, essa situação “era la instauración del derecho de propiedad privada incluso sobre las opiniones”.

Isso porque apesar de alguns registros serem apagados em situações adversas e submergidos pela via do esquecimento, outros discursos podem ressurgir. Nesse sentido, as palavras são “mais pertinazes que os corpos” como diria Sarlo (2005, p. 33), pois estes podem ser jogados no fundo do mar e desaparecer, mas os textos que lembram esse desaparecimento vibram nos mais recônditos lugares. Talvez esse tenha sido o sentimento que Galeano tentou expressar através de uma série de relatos



que compõem *Días y noches de amor y de guerra*, que, sugestivamente, intitula-se El sistema:

#### EL SISTEMA

Plan de exterminio: arrasar la hierba, arrancar de raíz hasta la última plantita todavía viva, regar la tierra con sal. Después, matar la memoria de la hierba. Para colonizar las conciencias, suprimirlas; para suprimirlas, vaciarlas de pasado. Aniquilar todo testimonio de que en la comarca hubo algo más que silencio, cárceles y tumbas. Está prohibido recordar. Se forman cuadrillas de presos. Por las noches, se les obliga a tapar con pintura blanca las frases de protesta que en otros tiempos cubrían los muros de la ciudad. La lluvia, de tanto golpear los muros, va disolviendo la pintura blanca. Y reaparecen, poquito a poco, las porfiadas palabras (GALEANO, 2011, p. 202).

Por esse prisma, se o mar que comporta os corpos lançados representa o local do esquecimento, a palavra (literária) representa o espaço da rememoração. Nestas circunstâncias é pertinente a constatação de Teresa Margolles (2016) de que as ações que propõem mudar as referências do que é visível e enunciável não se apresentam apenas nas artes. Segundo Margolles (2016), elas também acontecem na publicidade, na mídia e no âmbito de políticas alternativas. Ainda de acordo com Margolles (2016, p. 231): “esta é uma das chaves do fascínio de publicidades inovadoras, da televisão que parodia personagens da política ou das narrativas esclerosadas sobre o social”. Talvez tenha sido por isso que Galeano, ao regressar ao Uruguai, em 1985, faz do semanário *Brecha* um espaço público para preencher as lacunas outrora preenchidas pela extinta *Marcha*. E assim, o semanário lançado no dia 11 de outubro de 1985 trazia na capa a seguinte provocação: “Justicia, ¿para cuándo?” como questionamento do silenciamento, após “casi ocho meses de gobierno democrático” acerca dos “doce años de dictadura” (KOVACIC, 2015, p. 205).

O livro *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano também não ficou isento. Mais do que um relato pessoal, constitui um quadro social do período do sistema ditatorial que atravessou América Latina. Na linha sociológica de Halbwachs, os quadros sociais são como elementos mnemônicos por serem “instrumentos utilizados pela memória coletiva para reconstruir uma imagem do passado, a qual está de acordo em cada época com a metalidade predominante da sociedade” (HALBWACHS, 2006, p. 40).

Assim, a referida obra consiste parte da memória coletiva do continente. Isso porque, apesar das experiências mnemônicas serem vivenciadas individualmente,

elas são dotadas, segundo Halbwaschs (2006), de uma dimensão coletiva. Para ilustrar a questão, o referido historiador assinala que ao passar diante de Westminster apenas em aparência passou sozinho, pois:

Ao atravessar uma ponte, pensei no efeito de perspectiva que meu amigo pintor apontara. [...] Os arredores do Tribunal de justiça me faziam lembrar os romances de Dickens lidos na infância. Logo, outras pessoas tiveram essas lembranças incomum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante, adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte (HALBWASCHS, 2006, p. 30-31).

No caso de Galeano, a obra se torna material da memória coletiva na medida em que ela nos faz lembrar dos episódios que marcaram o imaginário cultural das comarcas latino-americanas. No caso do monitoramento e posterior fechamento das revistas *Marcha* e *Crisis*, por exemplo, Galeano compartilha a tensão de se viver em um estado de recessão. Com isso, o escritor, de certa forma, delega uma responsabilidade à posteridade: lembrar o que ocorreu no período. De maneira que essa lembrança não seja um “exercício do martirologio” que, segundo Bernd (2013), consiste em nutrir, unicamente, a memória do sofrimento infligido, mas na expectativa de que esses episódios não se repitam.

No que tange ao fenômeno mnemônico, Ricoeur (2007) assinala que, além dos conceitos *mneme* e *anamnese*, também herdamos dos gregos algumas das principais metáforas da memória como, por exemplo, a do diálogo do *Teeteto* por Platão:

Pois então, que se trata de um dom da mãe das Musas, Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (eidolo) está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (*epilelesthai*), isso é, não o sabemos (PLATÃO apud RICOEUR, 2007, p. 28).

A metáfora do bloco de cera ilustra o movimento de lembrar e esquecer como um complexo constitutivo da memória. Como foi explicitado em *Las venas abiertas*, o discurso oficial tende a obliterar a experiência vivenciada pelos subaltern(izad)os pelo

sistema. Desse modo, *Las venas abiertas de América Latina* e tantas outras narrativas escritas por Galeano funcionam como suporte dos traços mnemônicos rasurados desde o contato com o Ocidente uma vez que coube a esse ser estranho esboçar a “memória histórica” e, através dela, a plasticidade dos acontecimentos narrados.

A passagem do *Teeteto* mencionada por Ricoeur ilustra o fenômeno mnemônico como impressão e registro, mas também a vulnerabilidade do fenômeno. Uma vez que está sujeito a condições adversas, aquilo que foi impresso enquanto a sua imagem (eidolo) está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (epilelesthai), isso é, não o sabemos” (RICOEUR, 2007, p. 28).

Enquanto suporte da memória, a escrita de Galeano realiza um movimento duplo: por um lado, tenta manter aquilo que ficou impresso na memória sociocultural americana e, por outro, parece trazer, a contrapelo, o que ficou obliterado pelos discursos oficiais. Desse modo, as narrativas de Galeano explicitam não apenas a concepção de memória enquanto registro e impressão, mas também como processo plástico e vulnerável. Nesse sentido, não distoa da concepção de memória formulada por Aristóteles: “Certa vez não acontece a impressão por causa da desintegração, como em casas antigas, ou pela fragilidade do material usado” (ARISTÓTELES apud ASSMANN, 2011, p. 164).

Essa parece ser uma chave para interpretar as narrativas de Galeano e tornar visível o que, num intervalo de quinhentos anos, esteve escamoteado. A desintegração aludida por Aristóteles se configura na escrita de Galeano com a fragmentação e decomposição da visão dos vencidos. Assim, o passado reverberado na escrita de Galeano indica que:

Entre memória e esquecimento, o que sobram são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade [...] Mas sempre sobra algum rastro que a sensibilidade dos escritores consegue retrair e incorporar à matéria poética. Desse modo, se nossa memória é um receptáculo de resíduos memoriais, a literatura também o é (BERND, 2013, p. 53).

Destarte, a imagem de catadores de lixo capturada pelas lentes da câmera do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado (1999) no livro *Outras Américas*, retrata os recônditos de alguma cidade do nordeste brasileiro, mas também expõe, por extensão, as modernizadas cidades da América do Sul.

Salgado, como Galeano, através de um olhar sensível, capta a dura realidade que afeta grande parte da gente que sobrevive no continente americano. Assim como Galeano, o fotógrafo imprime, sob a força do enquadramento, o legado do colonialismo na região. Como Salgado, Galeano tenta reverberar em suas obras a experiência cravada por inúmeros processos de subalternização que afligiram a região. Isso é demonstrado de forma incisiva através das páginas de *Las venas abiertas de América Latina* e de forma sutil tanto nos relatos que compõem *Días y noches de amor e de guerra* quanto nas obras publicadas durante e depois da experiência do exílio.

Nesse sentido, convém analisar as produções de Galeano à luz da teoria da memória herdada de Henri Bergson (2006). Em *Matéria e memória*, Bergson reflete as relações imbricadas no processo mnemônico em um circuito composto por três termos constitutivos, a saber: percepção, lembrança e ideia. Na concepção de Bergson (2006), o corpo é um centro através do qual se aprende as imagens e as produz em ação.

No que tange à produção de Galeano, verifica-se que antes de o escritor ser perseguido, encarcerado e exilado, percebe-se um tom extremamente beligerante. No exílio, o tom pelo qual o escritor de *Las venas abiertas de América Latina* se tornou conhecido mudou. Tornou-se ameno, mas não menos contestatário. Apesar de ter mudado de tom, o escritor não mudou de timbre. O termo timbre aqui foi tomado na acepção literal e figurada. De acordo com o dicionário *Larousse*, o termo remete à qualidade que distingue dois sons da mesma altura e da mesma intensidade, e timbre como marca, sinal, selo e carimbo. É o que fica patente em toda produção posterior à “década maldita”, como a trilogia *Memoria del fuego*, por exemplo.

### 3.2 TRILOGIA MEMORIA DEL FUEGO: MARCAS DE TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA

*Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, consiste em uma das maiores metáforas do processo mnemônico e Benjamin figura como um dos seus mais notáveis teóricos. Para o referido filósofo, texto significa “tecido” e nenhum texto é mais densamente tecido que o de Proust. Em *Em busca do tempo perdido*, o autor nos ensina, segundo Benjamin (2012, p. 38), que “um acontecimento vivido é finito,

ou pelo menos, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”. Nessa perspectiva, a fórmula se adequa ao caso de Galeano. Na escrita deste autor, a imaginação atua como condição para rememoração, pois figura como recurso de montagem e desmontagem. Nessas condições a imaginação é tida como um elemento constitutivo não apenas da literatura, mas também da história. Segundo White (2014), a imaginação compõe elemento estruturador da história em que técnicas frequentemente empregadas na urdidura do enredo constituem recursos expressivos. Para White (2014, p. 100):

Os acontecimentos são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou peça.

De maneira análoga, Galeano manifesta a intenção de resgatar os acontecimentos que marcaram a memória cultural do continente americano, uma memória que, ao longo período colonial, perdeu-se dos relatos oficiais. Para Galeano, uma técnica frequentemente usada na elaboração da história do continente foi a supressão. Assim, o escritor trata de buscar e remontar, através de suas narrativas, acontecimentos suprimidos ou relegados a segundo plano, buscando empregar, na maioria das vezes, a voz, o tom e a perspectiva dos subaltern(izado)s. Conforme evidencia o prólogo de *Los Nacimientos*, primeiro volume que compõe a trilogia *Memoria del Fuego*:

Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina, tierra despreciada y entrañable: quisiera conversar con ella, compartirlle los secretos, preguntarle de qué diversos barros fue nacida, de qué actos de amor y violaciones viene (GALEANO, 1982, p. xv).

Testemunha de muitos acontecimentos que marcaram o continente americano, Eduardo Galeano escreve a América e, enquanto sujeito depositário de uma memória cultural marcada pela colonização, reflete e, muitas vezes, refrata realidade americana através das suas narrativas. Realidade que, segundo Galeano, comporta atos

contraditórios e uma memória violada. Na condição de exímio narrador, Galeano se presta a contar o que até então parecia estar oculto, relegado ao esquecimento. Esta atitude demonstra, desde o princípio, a consciência de que a arte de narrar é um meio de comunicar, mas também é um meio de compartilhar. Para o escritor (1989, p. 214):

Uno escribe a partir de una necesidad de comunicación y comunicación con los demás, para denunciar lo que duele y compartir lo que da alegría. Uno escribe contra la propia soledad y la soledad de los otros. Uno supone transmite conocimiento y actúa sobre el lenguaje y la conducta de quien la recibe; que nos ayuda a conocernos mejor para salvarnos juntos.

Diálogo e partilha parecem ser, então, palavras-chave para compreender a escrita de Galeano que visa à construção de conhecimento e, através dele, transformação. Nas obras escritas no exílio, como os dois primeiros livros da Trilogia *Memoria del fuego*, percebe-se um nítido interesse do escritor em (re)construir as bases documentais para servir de alternativa ao discurso oficial. No prólogo de *La caras y las máscaras*, por exemplo, o escritor explicita que este livro:

[...] es el segundo volumen de la trilogía *Memoria del fuego*. No se trata de una antología, sino de una obra de creación literaria. El autor se propone narrar la historia de América, y sobre todo la historia de América Latina, revelar sus múltiples dimensiones y penetrar sus secretos [...] A la cabeza de cada texto se indica el año y el lugar en que ha ocurrido el episodio que se narra. Al pie, entre paréntesis, los números señalan las principales obras que el autor ha consultado en busca de información y marcos de referencia. La lista de las fuentes documentales se ofrece al final (GALEANO, 1984, p. xviii).

Nesse percurso, Galeano opta pelo testemunho. Dessa forma, o autor transita livremente entre a história e a memória uma vez que o testemunho carrega em seu bojo duas funções precípuas: arquivamento e representação do passado imbuído, segundo Ricoeur (2007, p. 171), de uma “intenção veritativa”, o que viabiliza o uso desse recurso nos âmbitos institucionais. Para a história, o arquivamento serviria, por exemplo, para a constituição de provas documentais. Para o judiciário, o testemunho, mediante depoimento perante um tribunal atua como um dos artifícios na reconstituição dos fatos e auxilia na emissão da sentença.

No âmbito da literatura latino-americana, o testemunho passa a ser amplamente difundido na década de 80. Segundo Moraña (1993) a propagação da

literatura testemunhal nesse período não foi aleatória, pois enquanto fenômeno estético estava relacionado com as necessidades expressivas da sociedade de então como lançar luz sobre as condições provocadas pelo sistema operante, questionamento do *status quo* promovido pelo regime vigente. Não por acaso, a Casa de las Américas lançou em 1970 o testemunho como parte de seus concursos internacionais pressentindo a relevância de uma escrita que estava se consolidando no contexto latino-americano, uma modalidade que se distinguia consideravelmente da narrativa tradicional.

Nessa perspectiva, Sarlo (2005) assinala que a literatura teve um papel preponderante contra o silenciamento, uma vez que, se por um lado, as circunstâncias sociais desencadearam “a pretensão dos militares, virar a página, já escrita da história, pode ser acatada em certas instâncias. Mas não em outras: as palavras são, de fato, testemunhas informantes” (SARLO, 2005, p. 33). Mas quem seria o protagonista dessa modalidade de texto? O fato em si? O eu-enunciativo? O autor?

Para Benveniste (apud RICOEUR, 2007, p. 173), a palavra “testemunho” tem origem no direito romano, deriva de *testis* e designa a terceiros encarregados de assistir a um contrato oral. Tais indivíduos estavam habilitados a autenticar essa transação. Agamben (2008) detalha ainda mais os significados que podem ser atribuídos e os contextos de uso da palavra. O referido estudioso assinala que o testemunho pode estar associado a “*testis*” e indica a testemunha como terceiro na disputa entre dois sujeitos. “Superstes” para designar o sujeito que viveu a experiência e pode referi-la a outros e “autor” como sujeito cujo testemunho pressupõe algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste e cuja realidade deve ser convalidada.

Por reportar um acontecimento passado, o testemunho está marcado por uma nuance importante: o fato atestado deve ser significativo. Mas significativo para quem? Essa questão torna complexo o testemunho e embaraça a distinção entre discurso e narrativa, realidade e ficção, pois traz à tona a problemática de outras dimensões: se na literatura o pacto mimético estabelecido entre leitor e autor se baseia na suspensão de qualquer descrição extralinguística, como assegurar que a testemunha, na condição de terceiro, vítima ou autor<sup>34</sup> cumpre com o pacto fiduciário? E como isso é reverberado no relato ou, a depender das circunstâncias, no depoimento?

---

<sup>34</sup> Lembrando que a figura do historiador e a do escritor pode transitar por qualquer uma dessas acepções.

Para Moraña (1993, p. 487), a literatura testemunhal conecta de maneira insolúvel discurso poético e referente através de uma *mise en abyme* na qual a ficção eleva seus recursos “constituyéndose en una especie de discurso vicario vinculado a modalidades expresivas de la entrevista periodística, la crónica y el ensayo etnográfico”. Ainda de acordo com a estudiosa, uma das principais características da literatura de testemunho na América Latina é focalizar um caso ocorrido na sociedade que é eclipsado pelo discurso dominante. Na Colômbia, por exemplo, existem inúmeros testemunhos que se configuram como escritas da violência causadas pelo *El bogotazo*. Nestas circunstâncias, *El bogotazo: Memorias del olvido*, de Alturo Alape (1984) seria paradigmático.

Diante desse quadro, a presença de conteúdos contra-hegemônicos, denúncias, histórias periféricas e atuações de movimentos sociais nas narrativas de Galeano não é aleatória. Desse modo, nem as repressões investidas como mecanismos de invisibilidade adotados pelo regime ditatorial, nem o movimento das *madres de la Plaza de Mayo*, que na escrita de Galeano figura como contradiscurso, passaram despercebidos pelo escritor:

1977  
Buenos Aires  
Las madres de Plaza de Mayo

Mujeres paridas por sus hijos, son el coro griego de esta tragedia. Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías, secas de tanto llorar, desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe: —Me despierto y siento que está vivo —dice una, dicen todas—. Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se me muere al mediodía. Resucita en la tarde. Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo. Las llaman locas. Normalmente no se habla de ellas. Normalizada la situación, el dólar está barato y cierta gente también. Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espada y cometen elogios y silencios. Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires. Nuevas normas de lenguaje obligan a llamar Proceso de Reorganización Nacional a la dictadura militar (GALEANO, 1986, p. 215).

Esse relato coloca em cena a atuação de um grupo de mães e avós de desaparecidos durante o sistema ditatorial que começou a se reunir na Plaza de Mayo,



situada no centro político e financeiro da Argentina. Portando um lenço branco na cabeça, feito com fralda e carregando cartazes que reproduziam as fotos de filhos e netos, essas mulheres deram início a um dos mais notáveis movimentos contestatórios na América Latina: “Las madres de la Plaza de Mayo” que “transformando seus corpos em *outdoors*, elas os usavam como um conduto da memória. Elas literalmente vestiam de documentos que haviam sido apagados dos arquivos oficiais”, conforme assinala Taylor (2013, p. 241).

Apesar de serem rotuladas de “locas” pelo regime vigente, as senhoras de lenços brancos, pouco a pouco, adquiriram força, mas a notoriedade nos meios de comunicação só veio a partir de 1983, com a retomada do processo eleitoral, quando as *madres* foram aclamadas como “heroínas”. O movimento, até então, teria sido silenciado. Se, por um lado, os dispositivos de poder tentam impelir as alegações feitas pelas mães dos desaparecidos e suas evidências documentais para os desvãos do esquecimento, narrativas como a supracitada atuam em um movimento contrário. Enquanto *mise en abyme*, ou seja, recurso de linguagem que funciona como obra “engastada” ou “resumo intratextual” na concepção de Dallenbach (1979), o caso das madres de la Plaza de Mayo reportado no relato supracitado atua como duplo testemunho.

Os elementos paratextuais como o ano, o local do evento e o título no início do relato remetem a um referente explícito. A primeira frase indica que autor assume a condição de sujeito cujo testemunho pressupõe algo e, ao mesmo tempo, figura como *testis*. Mas, desafiando a estrutura canônica do tempo pretérito, a versão do caso das *madres de la Plaza de Mayo* no texto acima está elaborado no presente “son el coro griego de esta tragedia”; “dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno”; “peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías”. O testemunho do autor se mescla ao testemunho das mães duplamente vitimizadas: “Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se vuelve a murir y a la noche me caigo dormida sin esperanza”. Tais recursos, além de configurar este relato de Galeano como uma narrativa testemunhal do trauma, ressalta um traço paradoxal desse tipo de escrita: a reverberação de “um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

O caráter contestatório e, conseqüentemente, contra hegemônico do texto é arrematado nas últimas frases. Mas a reivindicação que subjaz esta narrativa atinge o ápice ao assinalar que, apesar da atitude de alguns poetas de beijarem a espada e

cometerem “elogios y silencios”, há as palavras testemunhos dos “poetas locos” que repercutem como signo de resistência.

Trinta anos depois da publicação da trilogia *Memoria del fuego*, as vozes das mães dos desaparecidos continuam latentes na escrita de Galeano em obras como *Espejos* (2008), trazendo com elas a rememoração dos fatos omitidos pelo discurso oficializado pelo regime ditatorial. Na obra *Espejos* o papel de testemunha é ainda mais intensificado, pois nela o caso das *madres* é retratado nas três acepções da palavra “testemunho”: Autor cujo testemunho é verificável; *tetis* com as mães que assistiram ao sofrimento das vítimas de um sistema repressor; e *madres* como *superstes* e, portanto, como portadoras da experiência reverberada através do drama da perseguição:

Un beso abrió las puertas del infierno  
 Fue la señal, como la traición contada en los evangelios: — A la que yo dé un beso, ésa es. Y a fines de 1977, en Buenos Aires, el Ángel Rubio besó, una tras otra, a Esther Balestrino, María Ponce y Azucena Villafior, fundadoras de las Madres de Plaza de Mayo, y a las monjas Alice Domon y Léonie Duquet. Y se las tragó la tierra. El ministro del Interior de la dictadura militar negó que las madres estuvieran presas y dijo que las monjas se habían ido a México, a ejercer la prostitución. Después se supo que todas, madres y monjas, habían sido torturadas y arrojadas vivas al mar desde un avión. Y el Ángel Rubio fue reconocido. A pesar de la barba y de la gorra, fue reconocido, cuando los diarios publicaron la foto del capitán Alfredo Astiz firmando, cabizbajo, la rendición ante los ingleses. Era el fin de la guerra de las Malvinas, y él no había disparado ni un tiro. Estaba especializado en otros heroísmos (GALEANO, 2008, p. 311).

Semelhante ao que acontece com os textos da trilogia *Memoria del fuego*, os textos da obra *Espejos: una historia casi universal* (2008), o autor ratifica o caráter de testemunho de seus discursos através de um recurso muito recorrente em sua produção: a exposição de referentes externos. De acordo com Palaversich (2005), a tendência de nomear um referente externo em obras como a de Galeano significa se posicionar contra a ideologia dominante. De acordo com a referida estudiosa, tais relatos correspondem às exigências de um projeto concreto: evitar que o ditame rankeano, segundo o qual os que não possuem documento, não possuem história. Evitando que esse preceito se aplique aos subalternos do sistema, neste caso, representado pelas *madres*, “Un beso abrió las puertas del infierno” se constitui num autêntico arquivo.

No caso do relato supracitado, o testemunho atua como arquivo de uma memória sociocultural. Como lembra Perkowska (2008, p. 43), uma vez que os regimes ditatoriais impõem a “‘verdad oficial’ que sanciona y legitima su poder e ideología, la literatura de la época se constituye en un campo de resistencia desde el que los intelectuales impugnan los relatos oficiales y sus prácticas discursivas”. Por esse prisma, deparamos-nos com uma literatura que, conforme assinala Seligmann-Silva (2008, p. 70), “Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural”. O que em termos práticos, implica depositar na literatura o papel social, forjando com isso um arquivo cujo poder potencial o transforma em instrumento de política da memória.

Nessas circunstâncias, a literatura resgata os vestígios memoriais e assim “é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Com isso, o autor da narrativa adquire o status de testemunha, e sua produção adquire compromisso com o real, indicando que, através de suas obras, Galeano atua como um autêntico trapeiro em busca dos restos socioculturais deixados pelo tempo. Assim, os destroços negligenciados pelo discurso oficial muitas vezes despontam através de narrativas que tentam resgatar as vozes dissidentes, obliteradas pelos sistemas ora vigentes.

Desse modo, o testemunho se converte em meio de arquivamento de uma memória declarativa que, depois de escrita, passa a ser prestada, transforma-se em depoimento e através de um jogo de enunciação entre o dizer e o escrever e se torna arquivo. A materialização do arquivo permite que ele se apresente como lugar físico que abriga o rastro documental, mas, conforme lembra Ricoeur (2007), o arquivo não é apenas um lugar físico, é também um lugar social. Nessa instância, ele não comporta apenas o dito, mas também “o não-dito do estatuto social da história enquanto instituição de saber” (RICOEUR, 2007, p. 177).

Dessa forma, “Un beso abrió las puertas del infierno” indica que o discurso instituído, dispositivo do arquivo oficial, diz o que lhe convém e suprime o verdadeiro destino das fundadoras do movimento las madres assim como o das apoiadoras, como é o caso das monjas mexicanas. Em contrapartida, o mesmo relato traz à tona o rastro deixado pelo testemunho do autor, o que faz deste e de muitos outros textos de Galeano, um lugar social através do qual se promove uma forma de conhecimento e constitui um saber indireto.

Isso indica que entre história e memória há uma tensão entre lembrar e esquecer. Quanto a essa relação, Nora (1993, p. 16) já havia advertido: “arquite-se, arquive-se, sempre sobrá alguma coisa!”. Nessa perspectiva, Ricoeur (2007) ratifica que antes do arquivo construído há o arquivamento, o que consiste no rompimento em um trajeto de continuidade. Tomando o caso do relato “1977 Buenos Aires Las madres de la Plaza de Mayo”, o rompimento aludido por Ricoeur se evidencia, no relato em tela, através da seguinte expressão: “Normalmente no se habla de ellas” e, quando falam “Las llaman locas”.

Desse modo, o relato das madres de la Plaza de Mayo que aparece tanto na trilogia *Memoria del fuego* quanto em *Espejos* demonstra que entre o dizer e o dito sempre escapa alguma coisa. A coisa dita pode ser (in)útil ao historiador, ao jornalista, ao poeta e aos dispositivos de poder. O não dito torna-se resto, rastro, vestígios memoriais relegados pelo tempo e pelas instituições convencionais de saber, constituem o fio condutor, o eixo principal das narrativas de Galeano, iniciativa adotada a partir de *Las venas abiertas de América Latina* e retomada nas obras subsequentes.

Nas narrativas de Galeano, como em algumas outras obras produzidas no contexto latino-americano, o dito do discurso oficial é retomado para ser complementado com o não dito, inscrito na vida e na memória daqueles que vivem nas comarcas latino-americanas. Assim, tanto *Las venas abiertas de América Latina* e a trilogia *Memoria del fuego* quanto as obras de Rivera são emblemáticas. É o que sugerem os relatos seguintes:

1640  
Sao Salvador de Bahía  
Vieira

Centellea la boca mientras lanza palabras armadas como ejércitos. El orador más peligroso del Brasil es un sacerdote portugués criado en Bahía, bahiano de alma. Los holandeses han invadido estas tierras y el jesuita Antonio Vieira pregunta a los señores coloniales *si no somos nosotros* de color tan oscuro respecto a los holandeses, como los indios respecto a nosotros. Desde el púlpito, el dueño de la palabra increpa a los dueños de la tierra y de la gente:

— *¿He de ser señor porque he nacido más lejos del sol, y otros han de ser esclavos porque nacieron más cerca? ¡No puede haber mayor inconsideración del entendimiento, ni mayor error de juicio entre los hombres!*

En la iglesita de la Ayuda, la más antigua del Brasil, Antonio Vieira acusa también a Dios, culpable de ayudar a los invasores holandeses:

—*¡Aunque nosotros somos los pecadores, Dios mío, vos habéis de ser, hoy, el arrepentido!* (GALEANO, 1982, p. 256-257).

Tais questionamentos parecem ter sido reverberados na década de 30, no México, através dos afrescos de Diego Rivera. As obras de Rivera e as palavras do Padre Antônio Vieira aludidas nas narrativas de Galeano explicitam, cada uma a seu modo, as marcas da arbitrariedade do sistema colonial. As palavras de Vieira expressam em tom poético o que a imagética dos afrescos do artista mexicano expressa em tom dramático: a escravização de aborígenes americanos e africanos. As cenas de exploração mantida sob a cruz e a espada retratam a arbitrariedade do processo colonial no México e, por extensão, na América Latina inteira, um capítulo que parece que ficou banido, ou ao menos rasurado, na história da conquista. Na concepção de Löwy (2005, p. 81-82):

Os afrescos de Diego Rivera no palácio de Cortés (1930), em Cuernavaca, marcam uma verdadeira guinada na história da cultura latino-americana, devido à sua desmistificação iconoclasta do conquistador e à simpatia do artista pelos guerreiros indígenas. Cinquenta anos depois, *As veias abertas da América Latina* [...] registra em uma síntese poderosa, os autos de acusação da colonização ibérica, do ponto de vista de suas vítimas e de suas culturas, os índios, os escravos negros, os mestiços. Durante o debate sobre o V centenário, Galeano interveio, em termos quase benjaminianos – não sei se ele já leu as teses de 1940 – para conchamar à ‘celebração dos vencidos e não dos vencedores’, e à ‘salvaguarda de algumas de nossas mais antigas tradições’, como o modo de vida comunitário.

As palavras de Vieira ecoadas no relato supracitado indicam que nas narrativas de Galeano nem sempre a cultura do colonizador é tomada com conotações negativas. Ademais, ilustram que, apesar de serem engendrados a partir de uma topologia imperial, estes discursos foram precípuos para a revisão da América nas tramas da história. Afetados pelos problemas oriundos dos projetos metropolitanos no continente, esses intelectuais não apenas refletem a realidade em suas obras, mas ajudam a (re)escrever uma história alternativa.

Os arquivos deixados pelos europeus suscitam um dilema no leitor das obras de Galeano: no que tange à (re)construção da ideia de América, tais arquivos atuam de maneira ambivalente. Nestas circunstâncias, cabe lembrar o que Ricoeur diz acerca do dito e do não dito dos arquivos e, que se aplica ao caso em questão. Para

o referido estudioso, não sabemos, “e talvez não saibamos jamais, se a passagem do testemunho oral ao escrito, ao documento de arquivo, é, quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – *pharmakon* [...]” (RICOEUR, 2007, p. 178).

O certo é que, enquanto lugar social abalizado por uma cultura imperialista, os arquivos deixados pelos europeus muitas vezes tangenciam as feridas abertas deixadas pela colonização, enquanto que as obras engendradas no cerne da cultura periférica, como as de Galeano e Rivera, por exemplo, carregam como distintivo as cicatrizes e, na condição de discursos produzidos a partir da memória sociocultural ferida e marcada pelo trauma da colonização, atuam como artefato de arte e de resistência. É o que sugere o seguinte relato:

1924  
Ciudad de México  
La nacionalización de los muros

El arte de caballete invita al encierro. El mural, en cambio, se ofrece a la multitud que anda. El pueblo es analfabeto, sí, pero no ciego: Rivera, Orozco y Siqueiros se lanzan al asalto de las paredes de México. Pintan lo que nunca: sobre la cal húmeda nace un arte de veras nacional, hijo de la revolución mexicana y de estos tiempos de partos y funerales. El muralismo mexicano irrumpe contra el arte enano, castrado, cobarde, de un país entrenado para negarse. Súbitamente las naturalezas muertas y los difuntos paisajes se hacen realidades locamente vivas y los pobres de la tierra se vuelven sujetos de arte y de historia en vez de objetos de uso, desprecio o compasión. A los muralistas les llueven agravios. Elogios, ni uno. Pero ellos continúan, impávidos, trepados a los andamios, su tarea. Dieciséis horas diarias sin parar trabaja Rivera, ojos y buche de sapo, dientes de pez. Lleva una pistola al cinto:

—*Para orientar a la crítica*—dice (GALEANO, 1986, p. 64).

Apesar do esquecimento forjado através de práticas hegemônicas como a destruição dos códices mexicanos, documentos que preservavam as tradições pré- - hispânicas e funcionavam como registros administrativos, religiosos e de múltiplos saberes (CORDIVIOLA, 2005), há na produção de Galeano e de Rivera uma propensão de mostrar o que os aparatos oficiais costumam eclipsar. Nesse embate entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas, o banal se converte em essencial, os sujeitos anônimos protagonistas de uma história cujas páginas o tempo se encarregará de preencher.

Nestas circunstâncias, a literatura de Galeano, tal qual a do cronista idealizado por Benjamin (1993, p. 223) mostra, profusamente, os acontecimentos como se o escritor tivesse a plena consciência de que “nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”. É por isso que a presença de Rivera é tão emblemática em suas narrativas. Ambos resgatam as imagens e os discursos obliterados pela memória oficial, infringem o historicismo vulgar e instauram, como em um palimpsesto, o que Huberman (2015) denomina “polirritmia do tempo”.

Preservando as técnicas das vanguardas europeias, sobretudo cubismo e expressionismo, Diego Rivera, num gesto de (des)articulação com o arquivo europeu, expõe em seus murais a memória sociocultural latino-americana. As configurações imagéticas presentes nessas obras, associadas às figurações da América das narrativas de Galeano assumem um poder didático e pedagógico. Desse modo, constituem não apenas metáforas, mas “*medium* da memória” (ASSMANN, 2011) por propiciar a veiculação massiva da memória cultural.

Para preservar a memória cultural, a alternativa encontrada por Galeano foi procurar mitos, lendas e outras diversas formas de expressões que representam as raízes da cultura ameríndia. É por isso que é abundante a quantidade de textos que refletem a visão de mundo e de vida dos povos que habitavam a região antes de 1492. Esses relatos tratam da criação do mundo, do homem e da natureza, de forma descontínua, mas coerente. É o que sugere o relato seguinte intitulado “La creación”:

La mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando. Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio. Los indios makiritare saben que si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer. Si Dios sueña con la vida, nace y da nacimiento. La mujer y el hombre soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante. Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos de ganas de nacer. Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio; y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía: —Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira (GALEANO, 1982, p. 16).

Com esse texto, Galeano abre o primeiro tomo da trilogia *Memoria del fuego*, intitulado *Los nacimientos* e, com ele, uma gama de relatos que, apesar de não compor os arquivos da memória oficial, circulam e compõem um discurso alternativo.

Para compor os três tomos da trilogia, o escritor recorre a fontes de diversas naturezas: compilação de códices, análise minuciosa de pesquisas de renomados estudiosos como *El reverso de la Conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*, do historiador e filósofo Miguel León-Portilla (1964), e *Lo crudo y lo cocido* (Mitológicas, I) do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1978).

A esse conjunto, Galeano acrescenta mitos, lendas, cantos e expressões que permeiam a cultura popular das diversas regiões do continente americano. Nas obras do escritor, todas essas fontes, apesar das suas peculiaridades, despontam em prol de um objetivo comum: manter viva a memória dos antepassados. Nesse trabalho, todas as fontes atuam em graus equivalentes de importância. Nessa perspectiva se insere também o relato que narra a versão *náhuatl* da criação do ser humano:

*El maíz*

Los dioses hicieron de barro a los primeros mayas-quichés. Poco duraron. Eran blandos, sin fuerza; se desmoronaron antes de caminar. Luego probaron con la madera. Los muñecos de palo hablaron y anduvieron, pero eran secos: no tenían sangre ni sustancia, memoria ni rumbo. No sabían hablar con los dioses, o no encontraban nada que decirles. Entonces los dioses hicieron de maíz a las madres y a los padres. Con maíz amarillo y maíz blanco amasaron su carne. Las mujeres y los hombres de maíz veían tanto como los dioses. Su mirada se extendía sobre el mundo entero. Los dioses echaron un vaho y les dejaron los ojos nublados para siempre, porque no querían que las personas vieran más allá del horizonte (GALEANO, 1982, p. 34).

Através desse sucinto relato é possível conhecer um pouco mais acerca da cultura ameríndia cultivada antes da chegada dos europeus. A fonte documental recorrida por Galeano para a elaboração de “El maíz” foi o livro do *Popol Vuh*. Já no início o leitor emergido na cultura ocidentalizada se vê motivado pelo jogo do texto a estabelecer, através das semelhanças e diferenças, as peculiaridades da cosmogonia pré-hispânica. A primeira diferença é de ordem lexical por meio da qual a dicotomia singular/plural compreendida no par “Dios/dioses”, marca profundamente a natureza heteróclita acentuada pelo par, implícito, “falibilidade/infalibilidade” no ato da criação do mundo. Na cultura ocidental, o estatuto da falibilidade provavelmente estaria descartado em detrimento da onisciência, um dos atributos de Deus. No relato supracitado, a ideia de falibilidade é indicada através das tentativas frustradas dos *dioses*.



Ademais, o fato de explicitar a criação dos “hombres y mujeres”, “las madres y los padres” sinaliza o contraste com uma cosmogonia que dá primazia à criação do homem. Isso indica que, apesar do mito maia-quiché estar escrito no código escritural do colonizador, as estruturas sintáticas desse código vislumbram a diferença plasmada no interior do próprio discurso. A partir do código herdado do colonizador, a escrita de Galeano constitui uma subjetividade diferente, engendrando, assim, o que a estudiosa chilena Ana Pizarro (1993) conceitua como sendo uma “coerencia otra”.

Mais um exemplo dessa coerência outra vislumbrado no relato em tela e, de maneira geral, na escrita de Galeano, é a relação de unidade entre o humano e o telúrico. Esse traço da cultura pré-hispânica, além de compor o relato “El maíz”, dá a tônica ao relato seguinte, intitulado “La yuca”:

Ningún hombre la había tocado, pero un niño creció en el vientre de la hija del jefe.

Lo llamaron Mani. Pocos días después de nacer, ya corría y conversaba. Desde los más remotos rincones de la selva, venían a conocer al prodigioso Mani. No sufrió ninguna enfermedad, pero al cumplir un año dijo: «Me voy a morir»; y murió. Pasó un tiempito y una planta jamás vista brotó en la sepultura de Mani, que la madre regaba cada mañana. La planta creció, floreció, dio frutos. Los pájaros que la picoteaban andaban luego a los tumbos por el aire, aleteando en espirales locas y cantando como nunca. Un día la tierra se abrió donde Mani yacía. El jefe hundió la mano y arrancó una raíz grande y carnosa. La ralló con una piedra, hizo una pasta, la exprimió y al amor del fuego coció pan para todos. Nombraron mani oca a esa raíz, «casa de Mani», y mandioca es el nombre que tiene la yuca en la cuenca amazónica y otros lugares (GALEANO, 1982, p. 35).

O escritor cita o livro *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, de Péret (1960), como fonte de embasamento para elaboração de “La yuca”. Esse ato, entretanto, contrasta com sua experiência de viajante que percorreu vários cantos do continente e escutou muitos mitos, lendas e contos populares da boca dos sujeitos que compartilhavam essa forma de conhecimento. Assim, acredita-se que a antologia em tela, como muitas outras pesquisas realizadas por renomados estudiosos, serve, na realidade, de álibi para ratificar o que restou na memória coletiva, mesmo que rasurada por inúmeras violações. Por esse prisma, o relato põe em xeque um dos elementos basilares do imaginário nativo e através dele evidencia que:

Contrario al hombre moderno, el primitivo no se define a sí mismo por su diferencia con el resto de la creación, sino por su participación ontológica en la substancia de otros seres. El totemismo, cuya importancia casi universal entre las tribus primitivas fue reconocida ya en 1869 por McLennan, establece una identidad ontológica entre un grupo humano y el animal o planta ancestral que le sirve de tótem (CAMAYD-FREIXAS, 1998, p. 70).

Esse elemento estruturador do pensamento aborígene que aparece nas narrativas de Galeano também funciona como eixo estruturador de muitos textos que compõem a literatura hispano-americana. Um exemplo notável seriam os nomes de personagens como Pedro Páramo, no romance homônimo de Juan Rulfo. O nome do cacique está relacionado, intrinsecamente, ao aspecto árido e ermo das terras desérticas que estão sob o seu domínio.

No relato “La yuca”, a simbiose entre o telúrico e o humano se dá através do movimento cíclico de nascimento, morte e renascimento. Esse relato também opera, enquanto recurso intertextual, o resgate da concepção da terra como mãe e autoridade que rege o funcionamento das coisas. Na cultura americana, o nome da divindade que exerce essa força denomina-se “*Pachamama*”, um termo de origem andina que significa mãe terra (pacha: solo, terra) mama (mãe; senhora). Consta no *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, organizado por Zilá Bernd (2007), que para alguns povos autóctones da região a vida teve origem dentro da terra “o mito desses povos sobre a mãe terra conta que ‘um dia, há longínquos anos, uma enorme cratera se abriu no solo e os primeiros homens foram expelidos para superfície’ pela Pacha Mama” (BERND, 2007, 384). Por esse prisma, a divindade é considerada não apenas como provedora de alimentos, mas também da própria vida.

Desse modo, além de reverberar, via escrita, a cosmovisão das sociedades pré-hispânicas no imaginário das culturas transnacionalizadas como a nossa, Galeano corrobora a construção de um conhecimento dissidente do relato difundido sob a matriz judaico-cristã e plasma, dentro das possibilidades incutidas pela modalidade escrita, um discurso outro e com ele a natureza híbrida e heteróclita da literatura elaborada no seio das comarcas latino-americanas.

Segundo Stuart Hall (2003), “As nações modernas (e pós-modernas) são, todas, híbridos culturais”. Em consonância com esta constatação, Edward Said (1993, p. 30) afirma que “todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e

única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo”.

Quanto ao hibridismo, Homi Bhabha (1998) afirma que é uma maneira de problematizar o fenômeno da transculturação no âmbito da enunciação. Para Cornejo Polar (2000), o princípio da heterogeneidade consiste na consciência de que as in(ter)venções textuais e discursivas ocultam uma “arqueologia própria e distinta, como se acumulasse internamente estratos formais e de significação que correspondem aos seus confusos itinerários de atualizações espaço-temporais, consistentemente carregadas de conteúdos éticos e sociais” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 245).

A partir de diferentes enfoques, constatações como estas viabilizam a (re)construção da história não mais a partir de uma perspectiva hegemônica e pretensamente pura, mas a partir de uma configuração que propicia a inserção de discursos das sociedades periféricas que até então tinham sido recalcados. O que sugere que a história não deve ser tomada como discurso monolítico.

Apesar de algumas peculiaridades, os conceitos de transculturação (ORTIZ), hibridismo (BHABHA; SAID; HALL) heterogeneidade (CORNEJO POLAR, 2000) e variantes têm, segundo Eurídice Figueiredo (2010), pontos em comum: no âmbito linguístico, tais conceitos explicitam a “impureza” da língua; no âmbito artístico: eles colocam em xeque o projeto de abalar os fundamentos de uma ‘tradição’ (erudita) literária pautada na escrita através da inclusão de elementos de outras tradições, principalmente as que são pautadas na oralidade; do ponto de vista político, esses conceitos pretendem questionar as relações assimétricas que envolvem noções de cidadania e nação.

Em todos eles o que deveria estar em pauta não é o pensamento binário que tenta homogeneizar a identidade cultural a partir de oposições simples, mas, conforme sugere Canclini (2015), na introdução a *Culturas Híbridas*, perceber aquilo que, nos processos de hibridação e os entrecruzamentos engendrados através deles, permanece diferente. Vale ressaltar que esse é um traço característico da produção de Galeano desde o início da década de 80, quando escreveu o primeiro tomo da trilogia *Memoria del fuego*. Como demonstra o relato abaixo. Nele, o autor explicita o local da diferença colonial através de um referente concreto: Palmares, espaço habitado inicialmente pela tribo Caetés, e posteriormente, pelos nativos da África que encontravam abrigo nos recônditos da mata sul que atualmente pertence ao estado

de Pernambuco, no nordeste brasileiro. O local figura na memória sociocultural como um dos mais duradouros refúgios dos quilombolas:

1663 Serra da Barriga  
Palmares

Algunas noches, a la luz de los relámpagos, se puede ver la cresta incandescente de esta sierra desde la costa de Alagoas. En las estribaciones de esta sierra, los portugueses han exterminado a los indios caetés, que el Papa había excomulgado a perpetuidad por haberse comido al primer obispo brasileño; y aquí es donde los esclavos negros fugitivos encuentran refugio, desde hace ya muchos años, en los pueblos escondidos de Palmares [...]

Los palmarinos provienen de mil comarcas y mil lenguas. Su única lengua común es la que han escuchado de boca de los amos, acompañando las órdenes del látigo en los barcos negreros y en los cañaverales. Salpicada de palabras africanas y guaraníes, la lengua portuguesa vincula y comunica, ahora, a quienes antes humilló.

*Folga nêgo.*

*Branco não vem cá [...]* (GALEANO, 1982, p. 1980, grifo nosso).

Palmares, enquanto local de confluência de línguas e culturas, mostra como a repressão colonial interferia no corpo e no imaginário dos quilombolas<sup>35</sup> e, ao mesmo tempo, revela como local de resistência, uma vez que os fugitivos ressemantizam a língua do colonizador europeu, no caso português, que, reconfigurada nas línguas afro e ameríndias se (trans)formam em danças, cantos e festejos, ou seja, aparatos de performance. Com isso, as narrativas de Galeano instituem uma estrutura performática que aponta para o que Bhabha (1998) considera emergência e negociação de agências do marginalizado, da minoria e do subalterno e assim incitam a pensar através e além da teoria.

Pensar por esse prisma implica considerar o som do tambor, os cantares, as danças e a pulsação rítmica dos aparatos de performances das comunidades africanas transplantadas para a América configuram o que Leda Martins (2000) conceitua como “oralitura”, a saber, um traço cultural mnemônico significante e constitutivo, inscrito na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo que, enquanto gesto reminiscente, torna-se meio de representação simbólica engendrada em meio a situações de enunciações clivadas. Apesar das adversidades provocadas

---

<sup>35</sup> Conhecidos também como *cimarrones* na região hispânica.

pelas limitações de um contexto sociohistórico-cultural hostil, essa oralitura permanece como força latente.

Como lembra Iturri (2011, p. 95), o objetivo da colonização não se limitou a anular a diferença, ela “pretende dar un nombre a esta diferencia para, entonces, poder hablar de y sobre ella, para seducirla, para repreentarla”. Nesse sentido, foi instaurada uma política cultural da “desmemoria”, uma prática cultural em que o código do colonizador representa a tradução, e ao mesmo tempo, a traição do outro. Talvez o evento de 1532 em Cajamarca seja um dos raros exemplos que dramatizam esse dilema, explanado por Galeano no primeiro tomo da trilogia *Memoria del fuego*:

1532 Cajamarca  
Pizarro

Mil hombres van barriendo el camino del Inca hacia la vasta plaza donde aguardan, escondidos, los españoles. La multitud tiembla al paso del Padre Amado, el Solo, el Único, el dueño de los trabajos y las fiestas; callan los que cantan y se detienen los que danzan. A la poca luz, la última del día, relampaguean de oro y plata las coronas y las vestiduras de Atahualpa y su cortejo de señores del reino.

¿Dónde están los dioses traídos por el viento?

El Inca llega al centro de la plaza y ordena esperar. Hace unos días, un espía se metió en el campamento de los invasores, les tironeó las barbas y volvió diciendo que no eran más que un puñado de ladrones salidos de la mar. Esa blasfemia le costó la vida.

¿Dónde están los hijos de Wiracocha, que llevan estrellas en los talones y descargan truenos que provocan el estupor, la estampida y la muerte?

El sacerdote Vicente de Valverde emerge de las sombras y sale al encuentro de Atahualpa. Con una mano alza la Biblia y con la otra un crucifijo, como conjurando una tormenta en alta mar, y grita que aquí está Dios, el verdadero, y que todo lo demás es burla. El intérprete traduce y Atahualpa, en lo alto de la muchedumbre, pregunta:

—¿Quién te lo dijo?

—Lo dice la Biblia, el libro sagrado.

—*Dámela, para que me lo diga.*

A pocos pasos, detrás de una pared, Francisco Pizarro desenvaina la espada. *Atahualpa mira la Biblia, le da vueltas en la mano, la sacude para que suene y se la aprieta contra el oído:*

—*No dice nada.* Está vacía.

Y la deja caer [...] Pizarro grita y se abalanza. A la señal, se abre la trampa. Suenan las trompetas, carga la caballería y estallan los arcabuces, desde la empalizada, sobre el gentío perplejo y sin armas (GALEANO, 1982, p. 79, grifo nosso).

O relato em tela explicita a diferença colonial através do desajuste provocado pelo nefasto (des)encontro entre letra e voz, simbolizado, respectivamente, no código escriturário representado pela escritura sagrada na cultura europeia e o apelo

oralizado do inca “*Dámela, para que me lo diga*”. Contudo o referido relato demonstra, paradoxalmente, que, apesar das dissidências apresentadas, há nesses entrecruzamentos de sistemas semióticos díspares uma co-habitação de forças em que, cada uma a seu modo, preserva sua vigência: a escrita enquanto prática dominante na cultura contemporânea e a oralidade, que apesar das fissuras impostas aos processos simbólicos pré-colombianos, vigora pela via da narrativa.

Neste relato em particular é nítido um interesse em desestabilizar a pretensa ideia de homogeneidade e consenso criada pelas instâncias preocupadas em manter a ordem instituída. E nisso consiste uma das semelhanças entre arte e política. Segundo Rancière (2005, p. 59), ambas “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”.

Nessa perspectiva, as narrativas de Galeano evidenciam também a potencialidade do verbo literário que, quando produzido a partir de um espaço intersticial<sup>36</sup>, atua como recurso de arte e combate, profana as limitações impostas pelos dispositivos de poder e engendra a possibilidade de uma abordagem “pluritópica” (MIGNOLO, 2003).

Se em *Las venas abiertas de América Latina* a natureza aparece como entidade explorada e subjugada como indica, por exemplo, o tema da primeira parte: “La pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra”, na trilogia ela figura como meio de resistência. Por esse prisma, Mignolo (2000) assinala que os estudos subalternos introduziram questões afetivas como uma maneira diferente da racionalidade postulada pelos princípios eurocêntricos que, diferentemente dos latino-americanos, foram pautados no uso das ações racionais.

Quanto a essa atitude, Galeano ratifica, em uma entrevista publicada pelo semanário *La Jornada*: “Mis libros nunca expresan pensamientos solos, trato de escribir un lenguaje *sentipensante* que sea capaz de unir la emoción y la razón” (GALEANO, 2015, p. 1, grifo nosso)<sup>37</sup>. Ao adotar um estilo “sentipensante” de escrita, Galeano explicita, na prática, a proposta de Mignolo (2003) de pensar através de uma

---

<sup>36</sup> Chamado por Pratt (1997) de “zona de contato”; Santiago (2019) “entrelugar”; “Terceiro espaço” Bhabha (1998).

<sup>37</sup> Entrevista de Galeano concedida a Adriana Cortés Koloffon. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/2015/04/26/sem-adriana.html>. Acesso em: 20 fev. 2017.

“hermenêutica pluritópica”, na medida em que suas narrativas conciliam categorias tidas como incompatíveis como razão e emoção.

Em um artigo intitulado “Lógica das Diferenças e Políticas das Semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa”, Mignolo (2001) assinala que pensar através de uma “hermenêutica pluritópica” requer pensar além de uma única base de conceituação. Nessa perspectiva, além de viabilizar a compreensão de uma linguagem sentipensante, o referido estudioso viabiliza a compreensão de que, ao menos no contexto latino-americano, compreender literatura e história que, enquanto artefatos verbais, não podem ser consideradas como práticas estanques.

Essa questão é basilar na atual reflexão dos estudos acerca do mundo colonial/moderno porque corrobora a revisão das identidades subalternizadas concebidas até então, sob a óptica monotópica e imperialista, como objeto a ser conhecido. Na perspectiva dos estudos subalternos, as categorias impostas através da arbitrariedade do pensamento hegemônico com base na distinção entre ser cognoscente/cognoscível são colocadas em pauta. De acordo com Nelly Richard (apud MIGNOLO, 2003, p. 270, grifo do autor), no contexto latino-americano:

*Essa revisão da modernidade nos permite, mais uma vez, colocar a questão de nossa própria identidade, a de indivíduos nascidos de e numa mistura dialética das diferentes línguas em redor de nós, que praticamente se fundiram, produzindo uma identidade cultural vivenciada como uma série de colisões. Essa identidade pode ser entendida como um produto instável dos tropos da modernidade que envolvem um contínuo reagrupamento, distorção e transformação de modelos importados, de acordo com as pressões específicas pertencentes a esses modelos nas redes locais.*

Nessas circunstâncias, a imagem da América tomada pelo escritor (re)elabora a que foi esboçada pela história oficial e se comporta como o que Benjamin (apud HUBERMAN, 2017) conceitua como “imagem-malícia”. Isso porque a história se desagrega em imagens. É através da imagem que todos os tempos que compõem a história “se telescopam” (BENJAMIN apud HUBERMAN, 2017, p. 130). Nas narrativas de Galeano, os fragmentos telescopados constituem o substrato latente da memória involuntária, pois, para ele, escrever parece ser “más que una tentativa de poner a salvo, en el tiempo de la infamia, las voces que darán testimonio de que aquí estuvimos y así fuimos” (GALEANO, 2017, p. 194), conforme relata em *Días y noches de amor y de guerra*.

### 3.3 LAS PALABRAS ANDANTES E OUTROS VESTÍGIOS MEMORIAIS

Uma das características mais marcantes dos relatos elaborados por Galeano é a fragmentação que, estruturalmente, é notada pelo leitor através da brevidade e o espaço exíguo ocupado pelas narrativas que, com exceção dos textos que compõem *Las Venas abiertas de la América Latina* e de alguns relatos de *Las palabras andantes* não costumam ultrapassar a extensão de duas páginas. A brevidade também é perceptível no quantitativo de palavras utilizadas para tecer a urdidura do imaginário sociocultural da América. Esse quantitativo não costuma ultrapassar 2.000 palavras. Quanto ao caráter conciso de suas narrativas, Galeano, em entrevista realizada por Adriana Cortés Coloffon, disse que se interessa em contar:

Historias que ocurrieron y me parece que vale la pena contagiarlas para que no se pierdan, y de contarlas con la menor cantidad de palabras posible. Son el resultado de un proceso de creación que tacha mucho, de acuerdo con lo que me enseñó mi maestro Juan Rulfo. Un día, tomando entre las manos un lápiz señaló el grafo y me dijo: 'yo escribo con esto, pero mucho más escribo con esto', señalándome la goma de borrar (GALEANO, 2015, p. 1)<sup>38</sup>.

Ao abordar essas composições no contexto latino-americano, os estudos de Graciela Tomassini e Stella Colombo (1996) trazem aportações relevantes. De acordo com as referidas pesquisadoras, as exíguas composições narrativas são realizadas com base em operações “transtextuais” e “transgenéricas” definidas de acordo com três critérios: extensão e modo de manifestação discursiva; textualidade alicerçada sobre uma retórica da omissão e da condensação e tipo particular de interação que sua leitura promove, uma leitura que não é alheia ao mecanismo do *mass media*, uma dinâmica que exige do leitor inferência do que está sendo veiculado e, a partir disso, juntar os fragmentos para construir o sentido.

Como exemplo desse tipo de narrativas produzidas no contexto hispano-americano Graciela Tomassini e Stella Colombo (1996) citam *Vagamundo* (1975), a trilogia *Memoria del fuego* (1982 – 1986), *El Libro de los abrazos* (1989) e *Las palabras andantes* (2013), de Eduardo Galeano. Se o referido estudo tivesse sido realizado após 2015, provavelmente, estariam nesta relação obras como: *Bocas del tiempo*

---

<sup>38</sup> Entrevista publicada pelo suplemento cultural de *La Jornada*. Núm. 1051. 26 de abril de 2015.



(2004), *Espejos* (2008), *Mujeres* (2015), *Los hijos de los días* (2016) e *El cazador de historias* (2016).

Quanto à propagação dessas breves narrativas, conhecidas também como microrrelatos, microficção, “sudden fiction”, “minicuento”, alguns estudiosos defendem que corresponde a uma das variadas formas do processo evolutivo do conto. Nessa perspectiva, o surgimento desse tipo de narrativa corresponde a questões essencialmente estéticas. Alinhados a esta concepção, inserem-se os estudos de Lagmanovitch (2009). Para ele, muitos textos podem se apresentar sob a estrutura de um microtexto, mas, para se constituir um microrrelato além da brevidade, o texto deve comportar mais dois critérios, a saber, narratividade e ficcionalidade.

Por esse prisma, ficam excluídos o aforismo, a máxima, a sentença e a piada. Já Lauro Zavala (2002), defende que as narrativas breves podem ser divididas em três categorias, a saber, “cuento corto”; “cuento muy corto” e “cuentos ultracortos”.<sup>39</sup> Para o estudioso, a característica marcante das narrativas breves é a hibridação. Tal processo se dá através de duas vias:

[...] hibridación de la narrativa con otros géneros literarios o extraliterarios, en cuyo caso la dimensión narrativa es la dominante; o bien la hibridación con géneros arcaicos o desaparecidos (fábula, aforismo, alegoría, parábola, proverbios y mitos), con los cuales se establece una relación paródica (ZAVALA, 2002, p. 547).

O referido pesquisador menciona um vasto acervo que integra a produção literária da região: *La lenta furia*, de Fabio Morábito (1989), *Lugares en el abismo*, de Agustín Monsreal (1993), *Cuentos completos*, de Mario Benedetti (1996), *Cuentos, poemas y misceláneas*, de Macedonio Fernández (1987), *El llano en llamas*, de Juan Rulfo (1953) e muitos outros.

Zavala (2002) assinala que o surgimento e a propagação desses tipos de narrativas estão articulados com as demandas de um contexto dependente cada vez mais dos avanços tecnológicos em consonância com a “paulatina difusión de las nuevas formas de la escritura, propiciadas por el empleo de las computadoras” (ZAVALA, 2002, p. 552). Apesar de os avanços tecnológicos serem uma explicação pertinente para a propagação de textos curtos na contemporaneidade, a brevidade

---

<sup>39</sup> Na primeira categoria, estariam os textos constituídos entre 1.000 – 2.000 palavras, na segunda, entre 200 – 1.000 palavras e na última, textos compostos de 1 – 200 palavras. Zavala (2002, p. 545), insere as narrativas de Galeano contidas na trilogia *Memoria del fuego* nesta categoria.

das narrativas de Galeano parece não se enquadrar na justificativa dada por Zavala (2002), uma vez que a tecnologia obedece a uma lógica de mercado com a qual o escritor não compactua.

Quanto à hibridez decorrente das operações “transtextuais” e “transgenéricas” sugerida por Tomassini e Colombo (1996) e mencionada por Zavala (2002), pode ser considerada um aspecto relevante e profícuo na abordagem dos textos concisos elaborados por Eduardo Galeano. O viés narrativo construído pelo escritor depois do livro *Las venas abiertas de América Latina* comporta os conceitos de forma e de ficção de maneira porosa e escorregadia. Quando questionado por Eric Nepomuceno (2015)<sup>40</sup> por que, depois de *Vagamundo* e *Canção da nossa gente*, nunca mais voltou a escrever ficção, Galeano responde:

Agora estou escrevendo textos mais próximos da ficção. Mas não trabalhei mais nesse gênero porque sinto uma fascinação tremenda pela capacidade de ficção da realidade. Não dá para competir com ela. A realidade é uma senhora muito louca. Que delira com um talento inimitável. Então, fica muito difícil, pelo menos para mim, imaginar coisas que superem o que a realidade oferece a cada dia, a partir de sua capacidade de poesia. Muitas vezes encontro, na realidade, histórias que me parecem impossíveis de serem imaginadas. Histórias que têm tamanho poder de síntese para expressar a realidade, para contá-la em suas dimensões escondidas que se torna difícil competir com ela a partir da imaginação (GALEANO, 2015, p. 9).

Isso implica numa leitura menos pautada na segmentação do que na condição discursiva dos textos. Longe de levar a um relativismo espúrio, as obras de Galeano nos induzem a perceber que a fronteira entre fato e ficção é muito tênue. Mais, ajudam-nos a interpretar que a verdade é um complexo mosaico construído através de uma teia de conexões e desconexões infinitas. Nesta conjuntura, não há espaço para a dicotomia, pois o entrecruzamento dá a tônica às constelações de visibilidades.

Para conciliar com o sentido transgenérico e transgressor das narrativas de Galeano, talvez fosse pertinente associá-las ao conceito de *Areito*, do arauaque *aririn*. De acordo com Taylor (2013), o termo era usado pelos conquistadores para descrever um ato coletivo dos indígenas que envolvia canto, dança, celebração e culto em um ato performático que reivindicava legitimidade estética, religiosa e sociopolítica. Para a estudiosa, o referido termo “Embaralha todas as noções aristotélicas de gêneros,

---

<sup>40</sup> Entrevista publicada pela Revista *Nossa América* Nº 52, primeiro semestre de 2015.

públicos e fins desenvolvidos distintamente” (TAYLOR, 2013, p. 43), sugerindo com isso que as manifestações culturais excedem a compartimentalização, questionando, assim, as taxinomias que pautam o pensamento ocidental redimensionando-as para novas possibilidades interpretativas.

Este gesto convoca o leitor a ser partícipe do processo. O pacto de referencialidade é mediado pelo de subjetividade no ato de recriação da realidade para “recriá-la com inteira liberdade poética, de tal forma que seus sons mais intensos e suas imagens mais porosas possam ser transmitidos ao leitor e se multipliquem nele” (GALEANO, 2015, p. 9).

Além de disso, a maneira de contar escolhida por Galeano através de textos concisos atua como recurso mnemônico, pois, à medida que o texto pode ser capturado em um lance de olhar, acredita-se que a mensagem tende a ser incorporada com mais naturalidade à experiência do leitor ao modo de “afecção” (RICOEUR, 2007, p. 45) como diria Ricoeur, ou seja, como uma lembrança que não se esvai. Essa seria uma estratégia que explicaria um estilo de escritura pautado em um modo de resistir a uma “cultura dominante nos quebra em pedacinhos o tempo todo, e quebra também nossa memória e nossa visão de realidade”, como sugere Galeano (2015, p. 8). Nessa perspectiva, elaborar microrrelatos implica recuperar a unidade fragmentada que cabe ao leitor integrar para reconstruir sentidos e coerências outras:

No soy historiador. Soy un escritor, que siente desafiado por el enigma y la mentira, que quisiera que el presente deje de ser una dolorosa expiación del pasado y que quisiera imaginar el futuro en vez de aceptarlo: un cazador de voces, pedidas y verdaderas voces que andan desparramadas por ahí. La memoria que merece rescate está pulverizada. Ha estallado en pedazos (GALEANO, 2000, p. 4).

Por esse prisma, emergem relatos como “Puntos de vista”, extraído do livro de Galeano intitulado *Bocas del tiempo*:

En algún lugar del tiempo, más allá del tiempo, el mundo era gris. Gracias a los indios ishir, que robaron los colores a los dioses, ahora el mundo resplandece; y los colores del mundo arden en los ojos que los miran. Ticio Escobar acompañó a un equipo de la televisión, que viajó al Chaco, desde muy lejos, para filmar escenas de la vida cotidiana de los ishir. Una niña indígena perseguía al director del equipo, silenciosa sombra pegada a su cuerpo, y lo miraba fijo a la cara, de muy cerca, como queriendo meterse en sus raros ojos azules. El director recurrió a los buenos oficios de Ticio, que conocía a la niña y entendía su lengua. Ella confesó: –Yo quiero saber de qué color ve

usted las cosas. – Del mismo que tú – sonrió el director. — ¿Y cómo sabe usted de qué color veo yo las cosas? (GALEANO, 2004, p. 56).

Publicado em 2004, o livro *Bocas del tiempo*, como as outras produções de Galeano, trata de compilações de histórias criadas, vivenciadas e escutadas pelo escritor que “sem remorso”, como indica a contracapa do livro, recolhe os relatos produzidos por vozes anônimas, desconhecidas e muitas vezes dissidentes, que juntas redesenham formas de apreensão de fatos e situações determinadas e naturalizadas por modelos interpretativos historicamente construídos.

Em substituição ou complementariedade a esses discursos, relatos como “Puntos de vista” problematizam, em menos de cento e cinquenta palavras, a pretensa homogeneidade e unilateralidade que subjazem as formas instituídas de conhecimentos. Nessa linha, seguem os relatos contidos em *Los hijos de los días*:

Enero

1

Hoy

Hoy no es el primer día del año para los mayas, los judíos, los árabes, los chinos y otros muchos habitantes de este mundo.

La fecha fue inventada por Roma, la Roma imperial, y bendecida por la Roma vaticana, y resulta más bien exagerado decir que la humanidad entera celebra este cruce de la frontera de los años.

Pero eso sí, hay que reconocerlo: el tiempo es bastante amable con nosotros, sus fugaces pasajeros, y nos da permiso para creer que hoy puede ser el primero de los días, y para querer que sea alegre como los colores de una verdulería (GALEANO, 2016, p. 15).

Contendo 366 relatos que, raramente ultrapassam duzentas palavras, despontam, para cada dia do ano, uma história “porque estamos hechos de átomos, pero también de historias” (GALEANO, 2012), como consta na contracapa do livro. Os microrrelatos que compõem essa obra consistem em saberes não institucionalizados que constituem por si uma realidade e, quando montados pelo leitor, reconstroem formas de conhecimentos – o que indica que a forma das narrativas por si sugere o teor opositivo. Os pequenos relatos da produção de Galeano desempenham, pela via do simbólico, um processo de deslegitimação daquilo que Lyotard (1988) conceitua como “estatuto do saber” disseminado pelo discurso científico e pelas grandes narrativas.

O traço dissidente interpretado a partir da atitude do escritor através do olhar incrédulo em relação aos grandes ou metarrelatos se configura como uma atitude pós-moderna, se pelo termo compreende-se o estado que se encontra a cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX, conforme explicita o estudioso francês Jean-François Lyotard (1988) na introdução do livro *O pós-moderno*. Para Lyotard (1988), as metanarrativas se configuram como discursos de legitimação que tentam a estabilização e o consenso. Contrários a esses discursos emergem pequenos relatos destituídos de uma metalinguagem universal. Nessa conjuntura, a “crise” do saber científico não é causada pela proliferação das ciências. Para Lyotard (1988), ela provém de um processo de erosão “do princípio de legitimação do saber. Essa erosão opera no jogo especulativo e é ela que, ao afrouxar a trama enciclopédica na qual cada ciência devia encontrar seu lugar, deixa-as se emanciparem” (LYOTARD, 1988, p. 71).

Enquanto prática estética, o pós-moderno traz para o campo teórico a questão do subalterno e do marginalizado, atenua a fronteira entre realidade e ficção, considera a intertextualidade como recurso produtivo, questiona os grandes relatos, inclusive a história como depositária da verdade e possibilita, através da pluralidade de pequenos relatos, a emergência de microssaberes e discursos alternativos. Todas essas características permeiam as narrativas analisadas no presente estudo. Talvez a que mostre a questão de maneira clarevidente seja a narrativa que segue, extraída de *Los hijos de los días*:

Octubre  
12  
El Descubrimiento

En 1492, los nativos descubrieron que eran indios, descubrieron que vivían en América, descubrieron que estaban desnudos, descubrieron que existía el pecado, descubrieron que debían obediencia a un rey y a una reina de otro mundo y a un dios de otro cielo, y que ese dios había inventado la culpa y el vestido y había mandado que fuera quemado vivo quien adorara al sol y a la luna y a la tierra y a la lluvia que la moja (GALEANO, 2016, p. 324).

O relato em tela compõe uma das 366 histórias contidas no livro *Los hijos de los días*, Galeano (2016). O texto estabelece um diálogo evidente com a meta-história da descoberta da América, mas, ao contrário do que é difundido na versão

oficial do evento, o discurso tenta plasmar o que seria a visão dos vencidos. No que tange ao relato propagado pela história e pelas ciências sociais, o jogo de oposições estabelecido a partir do texto é claro: as nomeclaturas atribuídas “índios”, “América”, “desnudos”; a cosmovisão imposta “culpa”, “pecado” e os dispositivos de poder legitimadores do sistema operante: “rey”, “reina”, “obediencia”. Todos arranjados em uma trama (aparentemente) homogênea. É que existe, segundo Lyotard (1988, p. 13), “um entrosamento entre o gênero de linguagem que se chama ciência e o que se denomina ética e política: um e outro procedem de uma mesma perspectiva ou, se se preferir, de uma mesma "opção", e esta chama-se Ocidente”.

À medida que emerge uma voz que alude à cosmovisão dos nativos, desponta-se na cadeia discursiva um micro-saber e com ele uma lógica interpretativa dissidente do grande relato aludido. Nesse jogo, as fronteiras entre fato e ficção são diluídas a partir do momento em que se compreende a ação deslegitimadora imbuída no discurso emergente através da qual desponta um saber alternativo.

No que diz respeito à afinidade de Galeano com a temática e a estilística pós-moderna, Palaversich (2005) assinala que, apesar do pluralismo estético presente na escrita deste autor, a forte determinação ideológica “socava toda intención de asimilarlo dentro de la orientación postmoderna” (PALAVERSICH, 2005, p. 21). Embora a referida pesquisadora tenha como *corpus* uma obra específica de Galeano, a saber, a trilogia *Memoria del fuego*, nota-se que toda a produção do autor elaborada depois de *Las venas abiertas* apresenta esse viés.

Na concepção de Palaversich (2005), o termo mais adequado para se referir à literatura produzida nessa linha seria “postcolonial” e é frequentemente produzida no contexto latino-americano. Uma literatura que é fundamentada na realidade política concreta do continente e que se ocupa em perfilar as identidades negadas dos sujeitos subalternos. Se trata de uma literatura contestatória que almeja responder:

[...] al centro del poder hegemónico, euroamericano, masculino o blanco y que en este sentido tiene afinidade con las ideologías revolucionarias de la época de los sesenta que con la despolitización general de los últimos dos decenios (PALAVERSICH, 2005, p. 21)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Como o estudo em questão foi publicado em 2005, a autora se refere às décadas de 80 e 90. Ressaltamos que a trilogia *Memoria del fuego*, objeto de estudo de Palaversich (2005), foi publicada na década de 80.

Quando tratamos da questão da alteridade no âmbito da cultura latino-americana, torna-se imprescindível pensar também em como a Europa delineou a imagem do continente: sob o signo da imposição e sob os auspícios da razão soterrou o tempo e a visão cosmogônica aborígenes preenchendo com seu “tempo de agora”. Assim, a data 12 de outubro de 1492 se torna o marco que delimita o momento exato de uma conquista que foi, antes de tudo, semiótica, pois marca, segundo Lienhard (1990, p. 33), “un grado cero que carga, sin embargo, con todo el peso de su pasado europeo: la vinculación con los poderes político y espiritual”.

Diante disso, o heterogêneo *corpus* dos sistemas gráficos<sup>42</sup> visuais e sensoriais ameríndios como as pinturas corpóreas, os códices *mayas*, os *kipu* andinos e, inclusive, o som dos tambores típicos dos índios do Caribe e da Amazônia foram submetidos à homogeneidade de uma prática que garantia o domínio sobre o dito Novo Mundo. Apesar da morte imputada pelo tempo saturado do agora colonizador, os sistemas gráficos dos povos subaltern(izad)os possuem uma idiosincrasia: uma dinâmica espiralar, um movimento cíclico que integra o passado, o presente e o futuro. Nessas circunstâncias, o que foi aniquilado dos arquivos ficou depositado na memória e desponta como signo reminescente em uma literatura que, apesar da “diglosia” imperante, apresenta-se como *corpus* alternativo.

A essa literatura cultivada por nomes insígnies com Rulfo, Roa Bastos e Arguedas se soma a produção de Galeano. Nela há um nítido interesse pela preservação de costumes, crenças, ritos e cosmovisões das culturas primitivas. Vale ressaltar que primitivismo aqui é tido como um movimento de valorização da cultura autóctone que, de acordo com Camayd-Freixas (2008, p. 24), “dejó de buscarse en la asimilación de Europa y se cifró en la diferencia con lo europeo, una diferencia que yacía, principalmente, en el substrato ‘primitivo’ de la cultura hispanoamericana”. Ainda de acordo com o referido estudioso, as primeiras experiências dessa segmentação nos âmbitos ideológico e estéticos influenciaram o indigenismo, o afro-americanismo e, posteriormente, o realismo mágico.

No imaginário cultural latino-americano, essa tendência reverberou sob a forma de um sentimento americanista cuja máxima expressão, quiçá, encontra-se no ensaio intitulado *Nuestra América* (1891), de José Martí, para o qual: “Éramos una máscara,

---

<sup>42</sup> Compreende-se como sistemas gráficos o “conjunto (finito y numerable) de signos en el cual se asocian, a los elementos gráficos, significados distintos y explicáveis por la comunidad” (CARDONA apud LIENHARD, 1990, p. 38).

con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España” (MARTÍ, 1891, p. 137). Mas uma força impulsionada pelo sentimento americanista impele a perguntar “¿Cómo somos? [...] y unos a otros se van diciendo cómo son”. E, assim, os filhos do continente procuraram “[...] deshelar la América coagulada!” (MARTÍ, 1891, p. 137). Em Galeano, o resgate dos costumes aborígenes emerge como um híbrido de prosa e poesia.

Como um narrador à Benjamin e enquanto depositário da memória coletiva pré-hispânica, Galeano reconstrói narrativas que resgatam ritos e costumes e com eles a finalidade de conservar o substrato sociocultural garantido sua transmissão à posteridade. Para tanto, o escritor/narrador recorre à memória para trazer, como um lampejo que adentra pela janela, o rito de passagem numa tentativa de assegurar a manutenção no imaginário social. Essa prática de Galeano se desdobra através de obras como *Las palabras andantes*.

No que tange à coexistência de práticas semióticas diversas presentes na escrita de Galeano, outro exemplo notável poderia ser o relato que tem por título “Ventana sobre los ciclos”, extraído do livro *Las palabras andantes*. Elaborado em parceria com o gravurista de cordel pernambucano J. Borges, esse livro celebra um diálogo intercultural entre Uruguai e Brasil em um entrecruzamento entre texto e imagem.

O encontro de Galeano com a arte de J. Borges aconteceu na década de 90 em uma exposição no Rio de Janeiro. Quando visitou o estado de Pernambuco, não demorou para ir ao município de Bezerros, conhecer de perto as xilogravuras. A partir de então, foram produzidas mais de 180, muitas das quais compõem a obra de Galeano publicada em 1993. De acordo com o artista nordestino, Galeano é:

[...] provavelmente o escritor que eu tive mais prazer em trabalhar. O livro chegou a ser publicado em espanhol, inglês e português. Ainda hoje as pessoas me procuram em busca de exemplares do livro. Eduardo é um cara muito legal, fiel, sensível à arte, humano, uma beleza (J. Borges, 2015)<sup>43</sup>.

Plasmando o culto e o popular, o escritor “rompe o cordão de isolamento que separa produção culta e popular, integrando de forma fragmentária lendas,

---

<sup>43</sup> J. BORGES, Francisco. Obra de Eduardo Galeano passa por Pernambuco com trabalhos de J. Borges e Fábio Trummer. *Jornal Diário de Pernambuco*: 13 abril 2015.



adivinhações, ditados, casos, contos breves e chistes [...]” (BERND, 1995, p. 178) e, desse modo, consegue “provar que a literariedade não é imanente ao texto, mas está associada ao modo de recepção” (Op. cit. p. 178). E nisso se conforma a imprevisibilidade dessa região do globo a qual chamamos América. Ainda de acordo com Bernd (1995), a obra *As palavras andantes*, de Galeano, derruba os aramados que segregam os saberes e as sabedorias humanas e se constitui como um exemplo de abertura para a relação com o outro. Nesse livro consta o seguinte texto:

*Ventana sobre los ciclos*

La gente, hecha de maíz, hace el maíz. La gente, creada de la carne y los colores del maíz, cava una cuna para el maíz y lo cubre de buena tierra y lo limpia de malas hierbas y lo riega y le habla palabras que lo quieren. Y cuando el maíz está crecido, la gente de maíz lo muele sobre la piedra y lo alza y lo aplaude y lo acuesta al amor del fuego y se lo come, para que en la gente de maíz siga el maíz caminando sin morir sobre la tierra (GALEANO, 2013, p. 65).

Com a vocalização da palavra se instaura, no contexto das produções discursivas da América Latina de maneira geral, e na produção de Galeano, especificamente, uma literatura de resistência. Nas palavras de Cordiviola, uma literatura de resistência se configura como “uma literatura redigida contra a versão unívoca da história imaginada pelos conquistadores, expressão dos registros oprimidos e silenciados pela força ou pela falta de oportunidades” (CORDIVIOLA, 2005, p. 44).

Essa literatura se exprime de forma ambivalente, na qual o alfabeto atua como matéria de disfarce que propicia o ato performativo da cultura ancestral. Enquanto tal, reflete e ao mesmo tempo refrata expropriações de um tempo rasurado pelos “agoras” da modernidade. Nessas circunstâncias, tanto o *Popol Vuh* quanto as narrativas produzidas em contexto pós/neo-colonial como as narrativas de Galeano carregam as contradições de uma situação colonial e, ao mesmo tempo, distorcem os critérios de interpretação impostos pela cultura ocidental.

Ao inserir traços da cultura primitiva no contexto pós/neo-colonial, revela-se uma tendência americanista impulsionada pela busca de autoafirmação identitária frente a um campo de atuação permeado de forças que, em decorrência do atrito gerado pelos choques de interesses, forjam estratégias pós-coloniais e, por conseguinte, fusões e fissuras imbricadas nesse processo. Conforme assinala Cornejo Polar (2000, p. 271):

Durante muito tempo se falou da 'literatura da Conquista' ou da 'literatura da colônia' como se fossem exclusivamente escritas em espanhol; logo se acrescentou a 'literatura dos vencidos', como um sistema à parte, mas na realidade trata-se de um objeto único, cuja identidade é estritamente relacional. Desta forma, o verdadeiro objeto é esse cruzamento de contradições. Sua história é a que imbrica inextricavelmente vários, diversos e opostos tempos, consciências e discursos. Desde então, nossa literatura inicia a conquista e a apropriação da letra, mas instalada nesse espaço – o da 'cidade letrada', não deixa de sentir, nem sequer agora, como nostalgia impossível, o desejo da voz.

Desse modo, a palavra vocalizada resiste ao fluxo homogeneizante fazendo emergir sistemas distintos e conjunturais de significação instaurando com isso o que Derrida (apud HALL, 2003) denomina como "diférance", isto é, o movimento do jogo que recusa as oposições binárias fixas e produz efeitos de diferença engendrados através de um sistema "em que cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e a outros conceitos [significados]" (DERRIDA apud HALL, 2003, p. 60).

No que tange à atuação das sociedades tidas como pós-coloniais, percebe-se, nesse jogo, uma alteração de papel. Tais sociedades deixam de ser um outro externo para se tornar uma exterioridade constitutiva dentro da cadeia discursiva o que, de certa forma, lhes confere um *status* relevante na dinâmica transcultural. Tudo isso evidencia que o que vibra atrás da escrita de Galeano é a consciência do duplo estatuto da literatura, como espelho pode "mostrar lo que se ve y lo que no se ve pero está; y como no existe cosa que no contenga su propia negación, opera a menudo, como venganza y profecía" (GALEANO, 1989, p. 260).

Neste complexo, o traço testemunhal das narrativas de Galeano as insere no rol de obras que estabelecem reaproximações que provocam o que Moraña (1995, p. 482) caracteriza como uma "alteração dos valores estético-ideológicos que guiam a representação poética tradicional, indicando uma direcionalidade alternativa na atual produção literária latino-americana" e coloca em pauta uma identidade cultural obliterada pelos projetos hegemônicos, engendrando, com isso, uma estética da resistência.

Nessas circunstâncias, as fronteiras entre o individual e o coletivo se dissipam e as vozes “de la calle” se entrecruzam com as vozes “del alma”<sup>44</sup>. A dinamicidade e a força deste processo adquirem sentido se forem entendidas, conforme assinala Roland Walter (2009, p. 67):

[...] menos como uma transmissão de uma memória intacta de uma geração para outra ou mesmo como um processo constante dentro de um grupo étnico, do que como processo contínuo de negociação entre os atos de rememoração e de esquecimento.

O que forja um modo de perceber a arte não como um construto estanque, mas como um espaço dinâmico e heterogêneo onde confluem história e imaginação, indivíduo e sociedade, prosa e poesia, política e poética arranjados em um imenso mosaico. Esse tipo de escrita nos incita a olhar politicamente a arte e assim “descobrir as fissuras no consolidado, as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade” (SARLO, 2005, p. 61).

O que seria uma alternativa válida desde que não seja interpretada como uma atitude maniqueísta, pois, como lembra Gruzinski (2001, p. 57), dar “primazia ao ameríndio e não ao ocidental apenas inverte os termos do debate em vez de deslocá-lo ou renová-lo”. Para esta empreitada, as concepções benjaminianas de telescópio e caleidoscópio serão basilares. Apesar das peculiaridades de cada um, ambos têm a finalidade de ampliar o conhecimento visual – o que, em determinadas situações, repercute no campo conceitual.

Nessa conjuntura, arte literária figura como subterfúgio para preencher as lacunas deixadas pela memória histórica. No que diz respeito à relação entre memória e história, Nora (1993, p. 28) assinala que a fronteira entre ambas desaparece e “sobre a morte quase simultânea da história-memória e da história- -ficção, nasce um tipo de história que deve seu prestígio à sua nova relação com o passado, um outro passado”. Talvez esta seja uma das chaves para interpretar o conjunto das obras de Galeano: ler seus relatos como contradiscurso que instiga a reinterpretar a história e perceber, assim, que “la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico

---

<sup>44</sup> Termos usados em alusão aos relatos contidos em *Días y noches de amor y de guerra*, intitulados “Guerra de la calle, guerra del alma” (GALEANO, 2011, p. 47).

lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica” (AÍNSA, 1994, p. 29).

Assim, os povos “sem história”, os que tiveram seu passado apagado pelos dispositivos oficiais, veem nessa alternativa a oportunidade de resgatar, ainda que de maneira vertiginosa e parcial, os rastros do passado. Em *Bocas del tiempo*, por exemplo, encontramos um dos ritos de passagens mais tradicionais da cultura maia. O ritual acontece nos dois primeiros dias do mês de novembro e coincide com o que no calendário cristão corresponde à celebração do dia de Todos os Santos e Finados, respectivamente. Vejamos:

#### Volantines

Acaba la estación de las lluvias, el tiempo refresca, en las milpas el maíz ya se ofrece a la boca. Y los vecinos del pueblo de Santiago Sacatepéquez, artistas de las cometas, dan los toques finales a sus obras. Son todas diferentes, nacidas de muchas manos, las cometas más grandes y más bellas del mundo. *Cuando amanece el Día de los Muertos, estos inmensos pájaros de plumas de papel se echan a volar y ondulan en el cielo, hasta que rompen las cuerdas que los atan y se pierden allá arriba. Aquí abajo, al pie de cada tumba, la gente cuenta a sus muertos los chismes y las novedades del pueblo. Los muertos no contestan. Ellos están gozando esa fiesta de colores que ocurre allá donde las cometas tienen la suerte de ser viento* (GALEANO, 2004, p. 157, grifo nosso).

Através do relato em tela, o leitor conhece uma das cerimônias mais celebradas nas culturas ancestrais que é o mito do eterno retorno, cultivado de diversas formas por toda a América Latina. Na Guatemala, ele é representado por meio do voo das pipas coloridas ou, nas palavras do escritor, “pájaros de plumas de papel” incumbidos de transportar em suas asas os espíritos dos antepassados. A simbologia que permeia esse ritual é adornada pela passagem da estação das chuvas antecipando a celebração da colheita prenunciada pelas “milpas [y] el maíz”. Indica-se, assim, de maneira poética que na cosmologia primitiva os eventos são matizados em uma temporalidade espiralada.

Quanto aos saberes dos povos antigos, Le Goff (2013) assinala que os habitantes dos climas não temperados viviam num “sistema de calendário articulado sobre duas estações, em geral, uma úmida e outra seca” (LE GOFF, 2013, p. 464). O historiador acrescenta, ainda, com base nos estudos de Niagoran-Bouah, que, para os povos lagunares da Costa do Marfim, o ano está subdividido em “tempos e

períodos” e, do ponto de vista meteorológico, as “estações” são duas: uma seca, que compreende o período de novembro a maio, e outra chuvosa, que vai de abril a outubro.

Considerando a referência ao “Día de los Muertos” e a menção ao fim do período úmido, quando “Acaba la estación de las lluvias” aludidas no relato “Volatines”, indica que, apesar das diferenças na medição do tempo entre as culturas ocidentais e não ocidentais, essas diferenças não são impeditivas de ambas as comemorações compartilharem um espaço comum. No âmbito estrutural, esse espaço comum é a arquitetura textual do relato “Volatines”, no âmbito simbólico e histórico-cultural, o povo de Santiago Sacatepéquez. Camayd-Freixas (1998, p. 69) assinala que, para o primitivo, a cronologia:

[...] no fluye en línea recta, sino que sigue, como en un círculo sin principio ni fin, los ciclos naturales, litúrgicos o rituales, de manera que los hombres que hoy viven llevan a cabo las mismas acciones que ejecutaran sus ancestros míticos, y asocian su realidad presente con una edad primigenia.

Isso demonstra que o limite entre o natural e o sobrenatural, o vivo e o morto, o concreto e o abstrato é tênue e muitas vezes evanescente. Inclusive, o deslocamento contínuo da fronteira entre vivos e mortos é uma prática recorrente na literatura hispano-americana que se inscreve na vertente do realismo mágico. De acordo com Camayd-Freixas (1998), essa “lógica do concreto” (termo que o estudioso toma emprestado de Lévi-Strauss) é perceptível, por exemplo, em *Cien años de soledad*, de García Márquez “En Macondo, cuando Amaranta anuncia su muerte próxima, los vecinos le traen cartas y recados para sus parientes en la otra vida” (CAMAYD-FREIXAS, 1998, p. 72).

A hibridização entre o natural e o sobrenatural, mito e realidade nas obras de Galeano, ademais de resgate da tradição local, ratifica a consciência crítica de que os microssaberes atuam como forma de conhecimento, como explicita o escritor em entrevista a Palaversich em 1989:

No hay documentos suficientes para reconstruir en modo certero la historia previa a 1492, por la sencilla razón que lo quemaron todo, quedaron unos pocos códices que se salvaron del fuego, y después nada más. Lo que salvó la memoria colectiva, lo que salvaron las tradiciones orales y lo que salvaron los mitos [...] El mito es como una encarnación del sueño colectivo, y me parece que en este sentido es

una fuente de conocimiento, la llave de acceso a otras (GALEANO apud PALAVERSICH, 1995, p. 217-8).

A concepção de memória para Galeano dá margem para uma interpretação da literatura enquanto artefato cultural e simbólico mediante o qual se constroem ideologias, quadros sociais e imagens esquemáticas dos fatores socioculturais que o ser humano faz de si “para o bem ou para o mal, um animal político” (GEERTZ, 1978, p. 124). Mas “¿acaso existe alguna obra literaria que no sea política y social?” (GALEANO, 1989, p. 74).

Desse modo, ela reverbera a polivalência de uma escrita que, se subtraída às tensões da luta social ou se for se posta à margem da luta de classes, tenderá infalivelmente a se debilitar, como diria Bakhtin (1981). Nessa perspectiva, seria inconcebível pensar a ideia de América e de americano através das narrativas de Galeano sem, contudo, articular a atividade criadora do escritor como fonte de significado e de atitudes sociopolíticas. Desse modo, o referido escritor compõe uma plêiade de artistas que buscam resgatar as vozes, até então, inaudíveis.

Em meio a uma pluralidade de contextos, o pensamento de esquerda atraiu diversos grupos sociais, inclusive os que, até então não figuravam como politicamente ativos como é o caso das mulheres. Nessas circunstâncias, é emblemática a presença de questões colocadas em pauta por inúmeros movimentos sociais dos quais “Las madres de Plaza de Mayo” é apenas um exemplo.

Outro caso emblemático que insere as narrativas de Galeano na contracorrente das convenções é a presença de Juana Ramírez. Após entrar no convento, passou a ser chamada Sor Juana Inés de la Cruz e, apesar de viver enclausurada, não ficou alheia ao desenvolvimento do mundo físico, cultural, filosófico e científico do século XVII. Uma mulher à frente de seu tempo, Sor Juana questionou o direito de opinar. Autora de uma vasta produção que a tornou reconhecida como a “Decima musa”, Sórora Juana não se limitou às convenções impostas pela sociedade de seu tempo. Suas atitudes deixaram marcas indelévels no imaginário cultural e não passaram despercebidos na produção de Galeano que retoma as façanhas da monja mexicana diversas vezes na trilogia *Memoria del fuego*:

Un chorro de luz blanca, luz de cal, acribilla a sor Juana Inés de la Cruz, arrodillada en el centro del escenario. Ella está de espaldas y mira hacia lo alto. Allá arriba un enorme Cristo sangra, abiertos los brazos, sobre la empinada tarima, forrada de terciopelo negro y

erizada de cruces, espadas y estandartes. Desde la tarima, dos fiscales acusan. Todo el mundo es negro, y negras son las capuchas que enmascaran a los fiscales. Sin embargo, uno lleva hábito de monja y bajo la capucha asoman los rojizos rulos de la peluca: es el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, en el papel de sor Filotea. El otro, Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, se representa a sí mismo. Su nariz aguileña, que abulta la capucha, se mueve como si quisiera soltarse del dueño.

SOR FILOTEA (*Bordando en un bastidor*). —Misterioso es el Señor. ¿Para qué, me pregunto, habrá puesto cabeza de hombre en el cuerpo de sor Juana? ¿Para qué se ocupe de las rastreras noticias de la tierra? A los Libros Sagrados, ni se digna asomarse.

EL CONFESOR (*Apuntando a sor Juana con una cruz de madera*). — ¡Ingrata!

SOR JUANA (*Clavados los ojos en Cristo, por encima de los fiscales*). [...] muchas cosas he estudiado y nada, o casi nada, he aprendido. Lejos de mí las divinas verdades, siempre lejos... ¡Tan cercanas las siento a veces, y tan lejanas las sé! Desde que era muy niña... A los cinco o seis años buscaba en los libros de mi abuelo esas llaves, esas claves... Leía, leía. Me castigaban y leía, a escondidas [...]

EL CONFESOR (*A sor Filotea*). —Jamás aceptó la voluntad de Dios. Ahora, hasta letra de hombre tiene. ¡Yo he visto sus versos manuscritos!

SOR JUANA. — [...] Muy temprano supe que las universidades no son para mujeres, y que se tiene por deshonesto a la que sabe más que el Padrenuestro. Tuve por maestros libros mudos, y por todo condiscípulo, un tintero. Cuando me prohibieron los libros, como más de una vez ocurrió en este convento, me puse a estudiar en las cosas del mundo. Hasta guisando se pueden descubrir secretos de la naturaleza [...] ¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Pero si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito (GALEANO, 1991, p. 218, grifo nosso).

Nas palavras de Sórora Juana são explicitadas não apenas as assimetrias da condição feminina, mas também uma maneira peculiar de performizar com brio e destreza as limitações impostas pela cultura patriarcal. De acordo com Brescia (2005, p. 8):

La apuesta de sor Juana por la libertad de acción era, si no radical, sí arriesgada, aun dentro de la polémica que suscitó el tema en su época. Para su posición de mujer (monja) e intelectual en el siglo XVII novohispano, lugar que requería un precario equilibrio entre obediencia debida y vocación librepensadora, proponer que el regalo más grande que nos hace Dios es sacrificar su propia libertad para dejarnos libres y poder manejar así nuestro propio destino era exponerse a reproches como los de Fernández de Santa Cruz, e incluso más serios.

A sagacidade e a destreza femininas perpassam muitas outras obras de Galeano que, com agudeza e seriedade, reivindica o lugar de destaque da figura feminina e

redimensiona, desse modo, o famigerado “estatuto do saber”. Em *Espejos*, obra de Galeano publicada em 2008, o escritor elogia Sherazade. Em uma atitude de reconhecimento da importância que essa mulher desempenhou com seu modo peculiar de contar histórias:

La mamá de los cuentacuentos

Por vengarse de una, que lo había traicionado, el rey degollaba a todas. En el crepúsculo se casaba y al amanecer enviudaba. Una tras otra, las vírgenes perdían la virginidad y la cabeza. Sherezade fue la única que sobrevivió a la primera noche, y después siguió cambiando un cuento por cada nuevo día de vida. Esas historias, por ella escuchadas, leídas o imaginadas, la salvaban de la decapitación. Las decía en voz baja, en la penumbra del dormitorio, sin más luz que la luna. Diciéndolas sentía placer, y lo daba, pero tenía mucho cuidado. A veces, en pleno relato, sentía que el rey le estaba estudiando el pescuezo (GALEANO, 2008, p. 76).

Em um dos textos mais conhecidos de Benjamin (2012, p. 227), “O narrador” consta que “a memória é a faculdade épica por excelência” e que a experiência transmitida oralmente é a fonte à qual recorrem todos os narradores. Eles retiram o que contam “de sua própria experiência ou da relatada por outros” (BENJAMIN, 2012, p. 217). As narrativas elaboradas por Galeano indicam que o escritor não fugiu à regra proposta pelo filósofo e historiador alemão. Nelas se entrecruzam as experiências individuais e coletivas de um sujeito obstinado com o poder transformador da narração. Ao atribuir a Sherazade o pioneirismo dessa arte além do papel preponderante das mulheres, Galeano abre possibilidades para uma leitura ainda mais ampla das assimetrias impostas pelo paternalismo: a versão da noção cartesiana do “penso logo existo”, conforme assinala Grosfoguel (2007, p. 66):

Si tomamos sus escritos antropológicos, vemos que para Kant la razón trascendental es masculina, blanca y europea (Kant, 2004b). Los hombres africanos, asiáticos, indígenas, sureuropeos (españoles, italianos y portugueses) y todas las mujeres (incluidas las europeas) no tienen capacidad de “razón”.

Uma vez que a premissa cartesiana é assumida, creditar a mulheres como Sórora Juana, Sherazade e tantas outras seu legado implicaria aceitar a sua condição de ser. É o que parece demonstrar os relatos supracitados. A reivindicação da condição da mulher na sociedade que aflora nas narrativas de Galeano atua em consonância com a pauta de questionamentos realizados pelo pensamento de esquerda na América Latina.



Se consideramos, por exemplo, o caso do Brasil que no ano de 1916 o Código Civil institucionalizou a condição de subalternidade da mulher no casamento, os relatos supracitados ressoam um ponto de inflexão. Nesse sentido, a literatura prenuncia o que no âmbito social se concretizou no início do século XXI, com a adoção do modelo pós-neoliberal, o que proporcionou mudanças paulatinas no que diz respeito à adoção de políticas públicas que escutam os gritos das mulheres e procuram atender às demandas de desigualdade social, dentre elas a demanda de gênero. Um exemplo disso é a reformulação do código civil brasileiro no ano de 2002, estabelecendo direitos iguais no casamento.

Em 2003, no início da gestão do então presidente Lula, houve a criação da Secretaria de Políticas para Mulheres (SPM), com o objetivo de promover políticas de igualdade de gênero numa perspectiva transversal (OLIVEIRA, 2013). Segundo Oliveira (2013, p. 326), transversalidade indica oposição:

[...] às ações apenas lineares, longitudinais, horizontais ou verticais que, no geral, excluem a todos que estão na margem. A ideia do transversal tem sido apropriada como uma estratégia de ação política pela busca da inclusão e da igualdade. No âmbito da governabilidade, remete a processos de gestão institucional não mais centrados em paradigmas positivistas em relação às políticas para as mulheres.

A dimensão falocêntrica da cultura foi questionada frequentemente por Galeano. No livro *Ser como ellos y otros artículos*, por exemplo, consta o seguinte:

#### *Ellas*

‘Detrás de todo gran hombre, hay una mujer’. Frecuente homenaje, dudoso elogio: reduce a la mujer a la condición de respaldo de silla. La función tradicional: la mujer es hija devota, abnegada esposa, madre sacrificada, viuda ejemplar. Ella obedece, decora, consuela y calla. En la historia oficial, esta sombra fiel sólo merece silencio. A lo sumo, se otorga una que otra mención a las señoras de los próceres. Pero en la historia real, otra mujer asoma por entre los barrotes de la jaula. A veces, no hay más remedio que reconocer su existencia. Es el caso de sor Juana Inés de la Cruz, que ni ella misma pudo evitarse tan alto perturbador talento, o Manuela Sáenz y su vida fulgurante. Pero eso sí: nada se dice, ni al pasar, de las capitanas negras o indias que propinaron tremendas palizas a las tropas coloniales antes de las guerras de independencia. En honrosa excepción a esta ley del silencio, Jamaica ha reconocido a Nanny como heroína nacional: Nanny, la esclava bravía, mitad mujer y mitad diosa, que queriendo libertad encabezó a los cimarrones de Barlovento y humilló al ejército inglés, hace dos siglos y medio (GALEANO, 2000, p. 10).

No fragmento citado, o ditado popular, índice do senso comum, é retomado para, na sequência, ser questionado. Com isso, a escrita de Galeano atuaria como uma prática contestatória que, segundo a professora Margarita Victória Gomez (2015, p. 31), “restitui à mulher seu lugar na história e na poética deixando brechas para que outras também tomem seu lugar no mundo real e no mundo da utopia [...]”.

Nessa linha emergem nas narrativas de Galeano figuras como Frida Kahlo, Manuela Espejo, Chiquinha Gonzaga, Olympe de Gouges, Rigoberta Menchú, a menina Milay, todas como protótipos de luta e resistência. Não é por acaso que na antologia intitulada *Mujeres* (2015) Galeano faz uma seleção de contos e relatos protagonizados, exclusivamente, por mulheres. Uma tentativa de trazer à tona a imagem da mulher escondida atrás das máscaras de filha devota, esposa abnegada, mãe sacrificada e viúva exemplar, conforme pontua o texto supracitado.

#### 4 LITERATURA E CRÍTICA SOCIAL: ENTRE POLÍTICA E POÉTICA

A trajetória no jornalismo de cunho socialista e a produção literária desde a publicação de *Las venas abiertas de América Latina* indicam que o viés político se configurou como a tônica da escritura de Galeano. Não se trata de abdicar as demandas estéticas em detrimento das exigências políticas, muito menos de atribuir à produção de Galeano o epíteto que, na maioria das vezes soa como depreciativo, de “arte panfletária”. Trata-se antes de conceber como traço de uma escritura solidária. A posição de “escritor solidário”, e não “solitário”, adotada por Galeano ratifica que no mundo pós-colonial “los textos literarios, políticos e históricos coexisten en una relación simbiótica” (PALAVERSICH, 1995, p. 135).

Em *La Nueva Novela Histórica de América Latina: 1979 – 1992*, Seymour Menton (1993), assinala que, apesar de se afastar ideologicamente “de muchas de las NNH”, a trilogia *Memoria del fuego*, de Galeano, assim como *Vista del amanecer en el trópico* (1974), do cubano Guillermo Cabrera Infante, e *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974), do salvadorenho Roque Dalton, configuram-se como “tres collages históricos que se remontan a la época precolombina para presentar su interpretación panorámica, muralística y poco académica de 500 años de sufrimiento y explotación” (MENTON, 1993, p. 54).

Já Perkowska (2008) opta pelo termo “historias híbridas” para se referir às formações discursivas produzidas no contexto latino-americano no período de 1984-2000. O estudo de Perkowska (2008) se realiza à luz das teorias pós-modernas e pós-coloniais. Para a estudiosa, essas formações discursivas não cancelam a história, mas redefinem o espaço autorizado como “histórico”. Assim, “historias híbridas” “tratan de imaginar otros tempos, otras posibilidades, otras historias, otros discursos” (PERKOWSKA, 2008, p. 42)<sup>45</sup>.

Como pôde ser vislumbrado nos capítulos anteriores, a experiência do exílio fez com que a produção de Galeano mudasse de tom. Embora tenha mantido um senso crítico e incisivo, esteticamente, a escrita de Galeano, sobretudo no livro, *El cazador de historias*, apresenta-se poética e comedida. Se essa tendência é ensaiada na trilogia *Memoria del fuego*, em *El cazador de historias* ela é arrematada. Isso

---

<sup>45</sup> No capítulo anterior, vimos que Tomassini e Colombo (1996) destacam o caráter “transgenérico” de determinadas narrativas de Eduardo Galeano.

porque nesta obra póstuma Galeano funde história, memória, política e poética através de uma prosa lírica e inquietante sem, contudo, abandonar o acentuado traço ideológico. Isso vai acentuar ainda mais o caráter “híbrido”, “transgenérico” e indisciplinar de sua escrita. Conforme ratifica o escritor em uma das passagens de *El cazador de historias*: “Intenté, y sigo intentando, asumir mi incapacidad de ser neutral y mi incapacidad de ser objetivo, quizás porque me niego a convertirme en objeto, indiferente a las pasiones humanas” (GALEANO, 2016, p. 244).

Tendo em vista que esse partidarismo expresso de Galeano não aparta a concepção de arte (literária) de vida, surgem as seguintes indagações: como produzir uma poética partidária num mundo que lhe opõe resistência? Como conciliar poética e política em um contexto de produção repleto de desencantos provocados pela exaustão da história e de muitos projetos que marcaram as últimas décadas do século XX? Desencantos esses que ainda permeiam os albores do tempo presente? Como lidar com os embates de uma escrita contestatória sem cair no proselitismo? E, por fim, como, apesar de todos esses dilemas, cultivar, através da escrita, os encantos da arte e da vida. Começemos com os termos do debate.

#### 4.1 POLÍTICA E POÉTICA: INTERSTÍCIOS CULTURAIS

Na *Partilha do sensível*, Rancière (2005) explicita que um traço principal do regime estético das artes, enquanto práticas estéticas são “‘Maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). O referido filósofo nos lembra que, para Aristóteles, a poesia não tem como obrigação narrar o que aconteceu, mas o que poderia acontecer. No caso da *Poética*, veem-se explicitadas as formas de se fazer arte, sendo a imitação a maneira comum a todas.

Ao falar de poesia imitativa, Aristóteles explica como a tragédia e a comédia se diferenciam. Enquanto a primeira procura imitar homens inferiores, a segunda imita os superiores. Pelo prisma aristotélico, isso ocorre no ato da partilha dos gêneros, segundo as escalas sociais: tragédia para os nobres, comédia para os pobres, estabelecendo, destarte, uma relação consensual entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos. É o que Rancière (2005, p. 43) conceitua como “divisão policial do sensível”.

Na concepção aristotélica, o cidadão é quem toma parte no fato de governar e ser governado. “Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Nessa perspectiva, a política se encarrega de definir espaços específicos, pois “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Assim, para Rancière, mais do que se submeter a um processo de “estetização”, a política reflete uma dimensão estética que lhe é inerente.

O regime de representação ditado por Aristóteles estabelece que a índole dos temas provinha da hierarquia dos gêneros através de um sistema que definia situações e formas de expressão dignos de elevação ou baixez (tragédia para os nobres, comédia para a pobres). Assim, “mesmo que não tenha se proposto a isso”, afirma Rancière, Aristóteles redefine a sua “politicidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 25). O filósofo francês explica ainda que:

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer [...] O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras (RANCIÈRE, 2005, p. 59-60).

Segundo Rancière, esse sistema de representação é abalado através da revolução do regime estético das artes. Essa revolução desmonta a correlação entre tema e modo de representação, engendrando anulação ou subversão do alto e do baixo o que acarreta a assunção do “qualquer um”. Assim, emerge a acepção de política concebida por Rancière: espaço de dissenso. O que é o dissenso? “Uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão” (RANCIÈRE, 2005b, p. 51). Desse modo, a arte e, especificamente, a literatura, constituem-se como uma:

[...] sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública. No prefácio de *Cromwel* Hugo reivindicava para a literatura uma história dos costumes que se oponha à história dos acontecimentos praticada pelos historiadores. Em *Guerra e paz*, Tolstói contrapunha os documentos da literatura, tirados das narrativas e testemunhos da ação de inumeráveis atores anônimos, aos documentos dos historiadores tirados dos arquivos – e

das ficções – daqueles que acreditam comandar as batalhas e fazer a história (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

Uma vez que Tolstói deixa em evidência o sujeito anônimo e invisibilizado pelo sistema vigente, ele transgride o estado de ordem estabelecido por uma noção consensual de política: a que define tempos, espaços e formas de ocupações. Para Rancière, *Guerra e Paz* se configura como um sintoma porque através dessa obra se passa a explicar a superfície pelas camadas mais subterrâneas e “reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário antes de ser científico” (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

Desse modo, *Guerra e Paz*, de Tolstói, atua como contradiscurso, uma vez que diverge de uma determinada instância de política e se propõe a reconfigurar uma dada situação, alterando, desta forma, o tempo e os espaços obliterados pelo sistema de representação vigente – o que não se realiza de forma passiva, mas polêmica, impulsionada pelo dissenso.

Apesar de não mencionar explicitamente o livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), Rancière estabelece, através de suas ideias, um diálogo profícuo. Foi o que constatou Fabrício César de Oliveira (2007), ao relacionar alguns pontos de contato tanto na concepção de dissenso quanto na de signo ideológico. Essa relação entre Rancière e Bakhtin foi sistematizada de maneira detalhada no estudo intitulado *Diálogos no signo América Latina: da Lingüística à Filosofia Política*, de Fabrício César de Oliveira (2007).

De acordo com Oliveira (2007), tanto em Rancière quanto em Bakhtin (e, acrescente-se, o seu círculo), o valor ideológico da palavra reflete relações de lutas sociais e uma visão aparentemente marxista dessas relações de poder. “Aparentemente” porque essas visões estão pautadas não no:

[...] materialismo histórico dialético, mas sim em um materialismo histórico dialógico para Bakhtin, e no dissenso para Rancière, em que o progresso (a síntese) não é o único caminho ou fim para os embates (OLIVEIRA, 2007, p. 85).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*<sup>46</sup>, a ideologia é vista como a mola propulsora para o litígio. Nessas circunstâncias, o instrumento da interação verbal,

---

<sup>46</sup> BAKHTIN, M. M. (1929). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006. Quanto à autoria, segundo Carlos Alberto Faraco, o único autor da obra é Volóchinov, mas em algumas

enquanto “sintomatologia” da sociedade, é visto como uma “arena onde se confrontam aos valores sociais contraditórios” (BAKHTIN, 2006, p. 15). O signo ideológico é essa arena:

O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade (BAKHTIN, 2006, p. 45).

Mas, como Jano, o signo ideológico possui “duas faces” e, na complexa dinâmica das interações sociais, tem o poder de (con)formar a realidade vislumbrando a verdade e a mentira. Isso porque ele pode ser apreendido a partir de pontos de vista específicos. O domínio do ideológico e o domínio dos signos são mutuamente correspondentes. Nesse campo de forças em que se trava uma batalha semiótica, a suposta verdade tende a prevalecer do lado do mais forte (Benjamin diria do lado do vencedor). Nessa arena, o signo ideológico se constitui em ato “jamais acabado” e, por isso, irreduzível a “conteúdo ou produto abstrato de natureza científica, filosófica e estética” (SOBRAL, 2020, p. 18).

Para Bakhtin e seu Círculo, o signo ideológico necessita da (inter)mediação de um agente social concreto, que se recusa a ser um sujeito infenso à sua inserção social. Envolvido no contexto social, o sujeito (inter)ativo se constitui:

[...] sendo um eu para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu-para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo que lhe dá sentido: só me torno eu entre outros eus (SOBRAL, 2009, p. 123).

Isso que requer que o sujeito seja concebido como um agente-mundo “responsável e responsivo”. Eis aqui mais um conceito-chave formulado na perspectiva de Bakhtin e de seu Círculo que pode auxiliar na compreensão das narrativas de Galeano. Em “ato/atividade/evento”, Sobral (2020) elucida que, na perspectiva bakhtiniana, a interação verbal é um ato “responsável” porque não resulta

---

versões consta M. Bakhtin. Por causa disso, muitas vezes optamos por referenciar “Bakhtin e seu Círculo”.

de um pensamento indiferente, mas de interação e de inclusão que envolvem “tanto/como” expresso como resultado de um pensamento participativo. Desse modo, Sobral (2020) destaca o caráter da responsabilidade e da “responsabilidade” do agente. O termo “responsabilidade” se trata de um neologismo em língua portuguesa que Sobral (2020) propõe com o objetivo de traduzir o termo russo “otvetstvnnost”, que une os significados de “responder *pelos* próprios atos” a responsividade, “responder a alguém ou alguma coisa” (SOBRAL, 2020, p. 20, grifo do autor).

Enquanto ato responsável e “responsível”, as narrativas de Galeano se conformam em uma atitude (est)ética de um agir situado que não é indiferente às dissidências impostas pela realidade que afeta as sociedades latino-americanas e, por extensão, as sociedades subaltern(izada)s do “sistema-mundo” (QUIJANO, 2007).

A voz desse sujeito que se preocupa, constitui-se e interage com o outro é, portanto, dialógica e polifônica. Dialógica, porque se constitui por meio da interação com alteridade, e polifônica, porque, apesar de as narrativas serem expressas através uma voz, essa voz é perpassada por outras vozes.

Como ficou demonstrado nos capítulos anteriores, a história oficial, enquanto construto hegemônico, configura-se como um mecanismo de refração da plurivalência do signo ideológico dos “sem parte”, como diria Rancière (2005). Como espaço de arte e embate, as narrativas de Galeano reverberam essas contradições. Enquanto aparato ideológico, o que vibra atrás do signo são as contradições engendradas pelos entrecruzamentos da memória cultural das sociedades periféricas e a memória histórica que impulsiona os projetos (neo)coloniais. Como explicita o escritor quando entrevistado por Eric Nepomuceno:

[...] não sou fotógrafo da realidade nem nunca quis ser. E, além disso, existem fotógrafos e fotógrafos. Não sou naturalista, não aspiro a reproduzir a realidade, e sim, recriá-la. *Recriá-la com inteira liberdade poética, de tal forma que seus sons mais intensos e suas imagens mais poderosas possam ser transmitidos ao leitor e se multipliquem nele.* Se eu me limitasse a copiar a realidade, a registrá-la, a traduzi-la sem modificações, isso não teria nenhum efeito multiplicador sobre a imaginação e sobre a memória e sobre a capacidade criadora de quem me lê. Seria um ato de consumo, a partir de uma reprodução passiva da realidade (GALEANO, 2015, p. 9, grifo nosso).

Como a produção estética de Galeano, sobretudo a obra póstuma, *El cazador de historias*, atua na distribuição das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de (in)visibilidade? Como a parte dos “sem parte” se torna



visível? Como as múltiplas vozes das “minorias” silenciadas se fazem audíveis? Como as narrativas de *El cazador de historias* se constituem enquanto atitudes (est)éticas?

As narrativas de Galeano que compõem o livro *El cazador de historias* se configuram como uma poética do dissenso, pois enquanto sintomatologia dos problemas enfrentados pelas sociedades periféricas emergem como discurso não hegemônico. Longe de empreender um exercício meramente ilustrativo, a leitura de *El cazador de historias* empreendida aqui trata, em primeiro lugar, de compreender a escrita de Galeano como constitutivamente política, na medida em que através dela é possível perceber uma tentativa de atualização da distribuição dos espaços. Através de uma narrativa dissensual, questiona-se a (in)visibilidade forjada por uma determinada partilha do sensível, a que relegou à exclusão uma determinada parcela da sociedade.

De acordo com Carlos E. Díaz, editor argentino de *El cazador de historias*, o livro estava concluído desde 2014, inclusive a capa que, como de costume, já havia sido escolhida por Galeano. Díaz informa ainda que a publicação desse livro havia sido adiada em decorrência do estado de saúde do autor, que desde então, já demonstrava sinais de fragilidade. Dessa forma, “decidimos demorar la publicación, como un modo de protegerlo del trajín que implica todo lanzamiento editorial” (DÍAZ apud GALEANO, 2016, p. 7).

Inicialmente, o livro *El cazador de historias* estava constituído por três partes, a saber: “Molinos de tiempo”, “Los cuentos cuentan” e “Prontuario”. Depois do falecimento do autor, em 2015, a editora decidiu acrescentar ao conjunto alguns “rabiscos” que Galeano havia esboçado antes de sua morte. Segundo Carlos E. Díaz, essa “quarta seção” recebeu o título de um poema que Galeano tinha escolhido como fecho do livro e que, efetivamente, encerra a obra: “Quise, quiero, quisiera”. “Fuera de estos agregados, respetamos todas sus indicaciones, obsesivas e amables como siempre”, esclarece Díaz na nota introdutória” (DÍAZ apud GALEANO, 2016, p. 8).

Outro traço que se mantém no livro *El cazador de historias* é a tendência inclassificável da escrita de Galeano. Como já havia declarado a Ruffinelli, em entrevista cujo título de publicação já exhibe esse afã do escritor: “Eduardo Galeano: el hombre que rechazaba las certezas y definiciones”. Consta na referida entrevista que:

Lo que te quería decir ahora, justamente, es hasta dónde lo que uno hace es un ensayo, o no es un ensayo, y eso es o no es obra de ficción.

Todas esas distinciones son como un cuento que nunca me creí. Siempre he tratado de violar alegremente las fronteras que otros han dibujado para romper el mensaje humano, para compartimentar el lenguaje humano, ¿no? Yo no me lo creo eso. Creo que la voz humana, cuando es verdadera, cuando suena de verdad, se desenjaula sola. O sea, que toda definición de la literatura es peligrosa pero es sobre todo peligrosa la tendencia a encasillar la literatura dentro de determinados géneros. Yo a eso le tengo alergia. No me gusta nada esa cosa. Y me gustaría, al revés, poder decir por escrito y por hablado, de tal manera que no sea clasificable, que lo que uno dice no pueda ser materia de clasificación. Siempre siento que están clavando la mariposa a la pared cuando clasifican la literatura en géneros y lo que yo quiero hacer no es clasificable. O sea, yo no sé si es (RUFFINELLI, 2015, p. 134).

E nisso ele se manteve coerente. Para Eric Nepomuceno (apud GALEANO, 2016), brasileiro que traduziu muitos livros de Galeano para a língua portuguesa, *O caçador de histórias* é Eduardo Galeano em “estado puro”. Essa obra comporta, como consta em nota introdutória à versão do livro em português:

O humor veloz de sempre, a tremenda carga de poesia, a indignação à flor da pele, o alumbramento pelas pequenas coisas que mostram a grandeza da vida, a confiança sem remédio na vida e no ser humano (NEPOMUCENO apud GALEANO, 2016, p. 6).

A seção do livro *El cazador de historias* intitulada “Prontuario” está composta por oito relatos que, conforme sugerido, têm como temática a autobiografia do escritor. É Eduardo Galeano por Eduardo Galeano. O escritor de sempre enredado como nunca, nem mesmo em *Días y noches de amor y de guerra*, livro em que consta uma acentuada marca autobiográfica. Nessa seção, o escritor rememora a sua infância, os seus dilemas, a sua aptidão pelo ofício e até a energia que propulsiona a sua escritura. Assim, o escritor esboça a diagnose de um ato ético que perdura há décadas. É o que sugere a série de relatos “Por qué escribo”:

Por qué escribo/1

Les quiero contar una historia que para mí fue muy importante: mi primer desafío en el oficio de escribir. La primera vez que me sentí desafiado por esa tarea.

Ocurrió en el pueblo boliviano de Llallaga. Yo pasé ahí un tiempito, en la zona minera. El año anterior había ocurrido la matanza de San Juan ahí mismo, cuando el dictador Barrientos fusiló a los mineros que estaban celebrando la noche de san Juan, bebiendo, bailando [...] Fue una matanza atroz y yo llegué más o menos un año después, en el 68, y me quedé un tiempo gracias a mis habilidades de dibujante.

Porque, entre otras cosas, siempre quise dibujar, pero nunca me salía demasiado bien como para que sintiera el espacio abierto entre el mundo y yo [...] Y ahí, en Llallagua, retraté a todos los niños de los mineros e hice los carteles del carnaval, de los actos públicos, de todo. Era buen letrista, entonces me adoptaron [...] Y llegó la noche de la despedida. Los mineros eran mis amigos, y entonces me hicieron una despedida [...]

Cuando se acercaba el momento [de decir adiós], me rodearon como para acusarme de algo. Pero no era para acusarme de nada, era para pedir que les dijera cómo era la mar: Dijeron:

- *Ahora dínos, cómo es la mar.*

Y yo me quedé un poco atónito porque no me ocurría nada. Los mineros eran hombres condenados a la muerte temprana por el polvo de silicosis en las tripas de la tierra. En los socavon, el promedio de vida en aquel tiempo era de 30, 35 años, y de ahí no pasaba. Sabía que ellos nunca verían la mar, que iban a morir mucho antes de cualquier posibilidad de verla, ya que además estaban condenados por la miseria a no moverse de ese humildísimo pueblito de Llallagua. Así, que yo tenía la responsabilidad de llevarles la mar, de encontrar palabras que fuesen capaces de mojarlos. Y ese fue mi primer desafío como escritor, a partir de la certeza de que escribir, para algo sirve (GALEANO, 2016, p. 238, grifo do autor).

Convém assinalar que a autobiografia esboçada em “Por qué escribo/1” não sugere, a “recapitulação de uma vida”, como poderia supor Lejeune (2008, p. 61). Trata-se de uma autofiguração preocupada em responder “¿para quién soy yo un ‘yo’? ¿Para quién escribo ‘yo’?”, como diria Molloy (1996), enfatizando a dimensão social da escrita. Dimensão social que aqui é esboçada através da preocupação de Galeano, enquanto caçador de histórias, em elaborar, pela via do simbólico, o “como se” os mineiros de Llallagua tivessem a oportunidade de conhecer o mar.

A inquietação de encontrar “palabras que fuesen capaces de mojarlos”, sugere a responsabilidade de provocar no outro a sensação de ter a experiência de conhecer o mar. Nesse sentido, além de Galeano demonstrar afinidade com o narrador clássico explicitado por Benjamim, cuja atitude ética consiste em propiciar aos seus ouvintes a oportunidade de intercambiar experiências, o narrador Galeano mostra, através de sua vivência naquele “humildísimo pueblito de Llallagua”, como a literatura, enquanto materialidade constitutiva de um ato, exprime as agruras, mas também as alegrias. Tudo isso é evidenciado através da interação das dimensões inteligível e sensível da realidade.

Essa consciência acerca do papel do escritor já havia sido formulada em “Defensa de la palabra”. Neste artigo publicado na década de 70<sup>47</sup>, Galeano declara que o destino dos escritores latino-americanos está vinculado à necessidade de profundas transformações sociais e “dentro de una sociedad presa, la literatura libre sólo puede existir como denuncia y esperanza” (GALEANO, 1989, p. 220).

Em nome dessa “esperanza” Galeano se preocupa em encontrar as palavras necessárias e assim fazer juz ao seu ofício de escritor. Portanto, ainda que de maneira sutil, “Por qué escribo/1” coaduna com a proposta de uma “partilha do sensível” na medida em que, ao explicitar as condições de vida dos trabalhadores daquele “humildísimo pueblito”, faz ver quem pode “tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”, conforme sugere Rancièrè (2005, p. 16).

“Por qué escribo/ 1” se torna, então, uma maneira de tornar visível uma parte da comunidade que é banida do espaço (que deveria ser) comum, em decorrência de uma série de fatores adversos. O principal desses fatores adversos está expresso na progressão referencial do regime vigente. A sintomatologia da sociedade e o contraponto empreendido em “Por qué escribo/1” ultrapassa o conteúdo e se reverbera na forma. No que diz respeito à materialidade textual ou, em termos de Rancièrè, no que tange ao rearranjo dos signos e das imagens, instaura uma maneira de visibilidade que é construída através de gradação empreendida no ato de referenciação aos sujeitos aludidos no relato.

Os trabalhadores que figuram neste relato vivem em um “pueblo boliviano de Llallaga” (GALEANO, 2016, p. 238) e foram vítimas de uma ação “atroz” que aconteceu um ano antes da chegada do escritor ao local, em 68. Além da menção a personagens, fatos e localização concretos, a referenciação, no último parágrafo, àquele “humildísimo pueblecito de Llallagua”, atribui dramaticidade ao relato colocando em xeque a condição precária à qual os mineiros estavam submetidos. Essa condição de precariedade é ainda mais intensificada com a imagem reforçada através da derivação sufixal “pueblecito”, em que o sufixo, além de remeter à ideia de pequenez, agrega valor afetivo. A carga semântica e conceitual dos mineiros como a parcela que

---

<sup>47</sup> O livro *Nosotros decimos no* reúne muitos dos trabalhos jornalísticos que Galeano escreveu entre 1963 e 1988.

corresponde aos “sem parte” é ainda mais intensificada com o uso do superlativo “humildíssimo”.

A partir daí se torna explícito o entrecruzamento entre estética e política aludido por Rancière (2005). Nesse sentido, a narrativa de Galeano apresenta afinidade com certa narrativa latino-americana contemporânea que apresenta, segundo Paloma Vidal (2012, p.92) com base em *Politique de l'écriture*, de Rancière “‘uma leitura sintomática’ de si, daí colocar-se sempre no limite do gênero, isto é, no limite de si própria, de sua dissolução”. Para a referida estudiosa, um caso emblemático dessa escritura no contexto latino-americano é o da escritora chilena Diamela Eltit, especialmente, dois livros publicados na pós-ditadura: *Los vigilantes*, de 1994 e *Mano de obra*, de 2002. Ao analisar os romances de Eltit, Vidal assinala que há na escrita da escritora chilena a problematização da “configuração do comum num campo social marcado pela violência ditatorial e pelo esquecimento dela” (2012, p. 95) e conclui advertindo que “há numa escrita como a de Eltit um desafio ao pensamento do comum, que não pode hoje nos deixar indiferente, o que não é pouca coisa” (VIDAL, 2012, p. 95).

No Brasil, um estudo que aborda a relação entre estética e política é o de Santiago (2019). No ensaio “É proibido proibir”, Santiago (2019, p. 349) traz à tona “uma frase que aflorou na cena artística carioca logo depois dos acontecimentos de maio de 68 em Paris”. Nesse estudo, Santiago enseja a contiguidade entre arte e política ao analisar o relacionamento de Hélio Oiticica com a Tropicália. Para Santiago (2019), a atuação do artista brasileiro é um exemplo de uma concepção de arte em que estão imbuídas estética e política, “atividades anfíbias”, nos termos do crítico. Em sua concepção, Tropicália, de Hélio Oiticica, enquanto “atividade anfíbia” tem “um dos pés na história da arte e o outro pé na atualidade política nacional e internacional” (SANTIAGO, 2019, p. 442).

Nessa perspectiva, escrever não significa pensar política e poética como termos dicotômicos, mas inter-relacionados. Por mais que determinadas correntes suponham a existência de um objeto autônomo, para Galeano, a arte de escrever é inconcebível sem o “outro”, sem o mundo e sem os problemas que o cercam. Uma vez que assume a responsabilidade com os mineiros de Llallaga, no caso do relato em tela, de “la responsabilidad de llevarles la mar, de encontrar palabras que fuesen capaces de mojarlos”, Galeano atribui ao seu ofício de escritor um “ato ético”, como

diria Bakhtin, uma forma de reafirmar, na perspectiva de Arfuch (2012, p. 22): “la relación intrínseca entre palabra (arte) y vida”.

Nesse ensejo, Galeano explicita que seu comprometimento com o ofício de escrever vai muito além de querer provocar emoção. O relato em tela elucida que a atuação contundente de um “eu” ciente do potencial transformador do seu dizer. Essa atitude de Galeano elucida o que Leonor Arfuch, em um estudo intitulado “Violencia política, autobiografía y testimonio”, afirma, com base em Lévinas, que ressoa nas diversas narrativas em torno da violência política uma “ética da responsabilidade”, termo que “no supone una actitud teórica sino un compromiso irrestricto con el otro” (ARFUCH, 2012, p. 22)<sup>48</sup>.

E é isso que ressoa nas narrativas do escritor desde a publicação de *Las venas abiertas de América Latina*, na década de 70, a preocupação com o outro subaltern(izad)o, periférico e sem parte. Uma temática que afeta não apenas a escrita de Galeano, mas também uma plêiade de escritores que, como ele, não hesitaram em manejar o signo ideológico em meio a circunstâncias adversas. Conforme observa Sarlo (2005, p. 59), esses atos não excluem da discussão as “previsíveis objeções que o terror da palavra política semeia, e com razão, neste campo – a dimensão estética, antes se relaciona com ela em sua origem, colocando-a (acrescentaria eu) no seu próprio centro”.

Um exemplo dessas previsíveis objeções que o terror da palavra política semeou no contexto latino-americano foi sistematizado por Santiago (2019) no ensaio intitulado “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”. Nesse estudo, o crítico assinala que no referido período houve a predominância de dois tipos de produção literária: textos filiados ao realismo mágico e que “através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura”; e os romance-reportagem “cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 2019, p. 391).

Apesar de nem o livro *Las venas abiertas de América Latina* nem *El cazador de historias* se enquadrar no gênero romance-reportagem, esses livros demonstram uma tendência em influir, deliberadamente, no processo de intervenção sociocultural.

---

<sup>48</sup> Apesar de o referido estudo de Arfuch se referir especificamente aos textos de Jouvé e de del Barco, acreditamos que por ser também uma narrativa que trata de um passado recente, o termo poderia ser expansivo a Galeano.

Isso ratifica que se “todo signo é ideológico”, conforme supõe Bakhtin e seu Círculo, o de Galeano não foge à regra. Essa consciência crítica de conceber literatura e ideologia o aproxima, em determinada medida, a Sartre. É o que sugere o segundo relato da série “Por qué escribo”:

Por qué escribo/ 2

Si no recuerdo mal, creo que fue Jean-Paul Sartre quien dijo:

*Escribir es una pasión inútil.*

Uno escribe sin saber muy bien por qué o para qué, pero se supone que tiene que ver con las cosas en las que más profundamente cree, con los temas que lo desvelan.

Escribimos sobre la base de algunas certezas, que tampoco son certezas *full time*. Yo, por ejemplo, soy optimista según la hora del día. Normalmente, hasta el medio día soy bastante optimista. Después, de doce a cuatro, se me cae el alma al piso. Se me acomoda en su lugar de nuevo hacia el atardecer, y en la noche se cae y se levanta, varias veces, hasta la mañana siguiente, y así...

Yo desconfío mucho de los optimistas *full-time*. Me parece que son resultado de un error de los dioses.

Según los dioses mayas, fuimos todos hechos de maíz, por eso tenemos tantos colores diferentes como tiene el maíz. Pero antes hubo algunas tentativas muy chambonas que les salieron pésimas. Una dio como resultado el hombre y la mujer de madera.

Los dioses estaban aburridos y no tenían con quién conversar, porque estos humanos eran iguales a nosotros pero no tenían nada que decir ni cómo decirlo porque no tenían aliento. Siempre pensé que si no tenían aliento, tampoco tenían desaliento. El desaliento es la prueba de que uno tiene aliento. Así que tampoco viene tan mal que a uno se le caiga en el alma al piso, porque es una prueba más de que somos humanos, humanitos, nomás.

Y como humanito, tironeado por el aliento o el desaliento, según las horas del día, sigo escribiendo esa pasión inútil (GALEANO, 2016, p. 240).

A autobiografia esboçada aqui se transforma em recurso de “re-presentación”, “un volver a contar”, para usarmos uma expressão de Molloy (1996, p. 15-6). No caso do relato em tela, seria um voltar a contar o mito da cosmogonia das sociedades pré-hispânicas destituído no imaginário cultural em detrimento do relato bíblico, pois com a chegada dos europeus “las historias y las cosmologías de los pueblos del Tawantinsuyu y Anáhuac, territorios habitados por los incas y los aztecas” (MIGNOLO, 2007, p. 19) foram apagadas. Nessas circunstâncias, a escrita de Galeano se torna um meio de preservação da memória cultural.

O ato de trazer à tona a lembrança da cosmogonia indígena transforma, dialogicamente, a voz do autor em um coro de vozes ancestrais. O ato, dialógico e

polifônico, ademais de ser uma atitude responsável, configura-se também como uma resposta à obnubilação imposta às culturas ameríndias pelo monolitismo da cultura dominante desde a “conquista”. Isso indica que, apesar da materialidade constitutiva do relato estar em primeira pessoa, a autobiografia, na realidade, funciona como álibi para inscrição de uma memória coletiva.

Nesse íterim, emerge a dimensão polifônica da obra. Além de evidenciar a função social do escritor, a referenciação em primeira pessoa, alternada em singular e plural, exerce uma função narrativa cujo princípio ativo direciona o olhar do leitor. Cabe observar que, como destaca Bezerra (2020), a polifonia é caracterizada pela posição do autor como regente de um grande coro de vozes, mas essa regência deixa que se manifeste com autonomia “um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável” (BEZERRA, 2020, p. 194).

Já a referência a Sartre nesse relato expressa a importância da presença de intelectuais europeus no imaginário cultural local. Salvaguardadas as exceções, o fato é que *Que é a literatura* de Jean-Paul Sartre atuou como o “vade mecum” para muitos intelectuais latino-americanos desde a década de 60, conforme constatou Ruffinelli (1992).

Por esse prisma, a referência a Sartre no relato não atua como simples representação de um referente externo, mas de provocar, através do processo de referenciação, o que Ingedore Koch (2009, p. 80), concebe como “uma memória compartilhada”. No caso de Galeano, isso implica uma estratégia mnemônica e discursiva para relacionar e reforçar a sua atividade escrita de atividade comprometida com a causa social. Nesse sentido, Koch (2009), em consonância com os estudos de Luiz Antônio Marcuschi, afirma que o processo de referenciação mostra o poder criativo do nosso cérebro, pois ele “reelabora os dados sensoriais para fins de apreensão e compreensão. E essa reelaboração se dá essencialmente no discurso” (KOCH, 2009, p. 80). Desse modo, Sartre funciona como elemento de identificação com a escritura contestatória.

Identificação que pretende enfatizar a diferença e não a semelhança, pois, no contexto latino-americano, a repercussão dos intelectuais europeus não implica uma mera transposição de ideias. E não poderia ser. Apesar de o intelectual latino-americano manter afinidade com a noção de literatura engajada, no contexto latino-americano, esse engajamento vai estar muito mais atrelado às demandas locais e às aspirações do sujeito subalterno do que com “a defesa de valores universais, como



havia acontecido com o caso Dreyfus” (SILVA, 2011, p. 167), o que acontece com Sartre, conforme lembra Lindineia da Rocha Silva.

Silva (2011) observa ainda que outro ponto divergente entre Galeano e Sartre diz respeito às formas de arte engajada. Para Sartre, a poesia, a pintura, música e a escultura não seriam formas artísticas engajáveis porque seriam um fim em si mesmas. Para o crítico francês, o que é mais importante é o “império dos signos” regido pela prosa. Logo no início do livro *Que é a literatura?* Sartre explicita que:

Não. Nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música [...] O pintor não deseja traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa; e se aproxima o vermelho do amarelo e do verde, não há razão alguma para que o conjunto possua um significado definível, isto é, para que remeta especificamente a algum outro objeto [...] a melodia [...] não é nada mais do que a própria melodia [...] os poetas nem falam, nem se calam (SARTRE, 2004, p. 10-11).

Embora não tenha formulado explicitamente que todas as artes podem ser engajáveis, Galeano reconhece o valor imbuído em diversas formas de manifestação artística. Na trilogia *Memoria del fuego*, por exemplo, reconhece-se a importância da produção de Rivera. Em *Nosotros decimos no*, as fotografias de Sebastião Salgado são lembradas. Em “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”, por exemplo, Galeano defende a poesia e a música como manifestações artísticas relevantes:

La compartimentación de la actividad creadora tiene ideólogos específicos en levantar murallas y cavar fosas [...] La mejor poesía uruguaya del siglo pasado – los ‘cielitos’, de Bartolomé Hidalgo – nació para que la acompañaran las guitarras, y sigue viva en el repertorio de los trovadores populares. Me consta que Mario Benedetti no cree que sus poemas para ser cantados son menos ‘literarios’ que sus poemas para ser ‘leídos’. Los poemas de Juan Gelman, que no imitan al tango porque lo contienen, no pierden nada de su belleza cuando en tango se convierten (GALEANO, 1989, p. 246).

Isso ratifica a recusa do autor de enclausurar a literatura, em detê-la em “aduanas” de palavras. Outro intelectual europeu que marcou acentuadamente a escrita constestatória de Galeano foi o filósofo Karl Marx. Em um trecho de *El cazador de historias* vem à tona a lembrança de que:

*Días y noches de amor y de guerra* abre con una frase de Karl Marx, que siempre me gustó por el optimismo que irradia:

*En la historia, como en la naturaleza, la podredumbre es el laboratorio de la vida.*

Quando el libro se tradujo al alemán, el traductor, que conocía la obra de Marx de pe a pa, me preguntó de donde había sacado yo esa frase, que él no recordaba para nada y no la encontraba en ningún libro.

Vale aclarar que soy de los pocos seres vivos autores de cuatro hazañas: leí la Biblia, completa; leí El Capital, completo; atravesé la ciudad de Los Ángeles, de cabo a rabo, caminando; y también atravesé caminando la ciudad de México. Yo creía que era de El Capital, y también la busqué, pero no la encontré. Estaba seguro de que mi memoria no había traicionado esa perfecta síntesis del pensamiento dialéctico del gran barbudo alemán, y contesté al traductor:

*La frase es de Marx, pero él se olvidó de escribirla* (GALEANO, 2016, p. 217, grifo do autor).

Esse relato sugere que, se as ideias dos intelectuais europeus tiveram repercussão na escrita de Galeano, essa repercussão não resultou em uma transmissão passiva. O desejo de resgatar o sentimento e o pensamento de coletividade está expresso na escritura de Galeano através de uma linguagem “sentipensante”, com diferentes nuances. É o que sugere o texto “Nidos unidos”:

Nidos unidos

Quizás la ayuda mutua y la consciencia comunitaria no son invenciones humanas.

Quizás las cooperativas de vivienda, pongamos por caso, han sido inspiradas por los pájaros.

Al sur de África y en otros lugares, centenares de parejas de pájaros se unem, desde siempre, para construir sus nidos compartiendo, para todos, el trabajo de todos. Empiezan creando un gran techo de paja, y bajo a los demás en un gran bloque de apartamentos que suban hacia las más altas ramas de los árboles (GALEANO, 2016, p. 86).

Apesar de ter sido leitor assíduo de Marx e tenha feito de *O Capital* um texto “escrevível” (BARTHES apud SANTIAGO, 2019), parece que Galeano não percebeu o eurocentrismo imbuído no pensamento marxista. Segundo Castro-Gómez (2008, p. 47), na tese hegeliana dos “povos sem história”, herdada por Marx, América figura como um conjunto de sociedades semifeudais manipuladas por latifundiários. Nessa perspectiva, Bolívar representava a nobreza estamental *criolla* preocupada em conservar o antigo regime. Na concepção de Castro-Gómez, ignorando qualquer tipo de luta que não a de classes, Marx se vincula a uma visão:

[...] teleológica y eurocéntrica de la historia en la que el colonialismo es un fenómeno puramente *aditivo* - y no *constitutivo* - de la

modernidad [...] es esto precisamente lo que empieza a cambiar con el surgimiento de los estudios postcoloniales y subalternos hacia finales del siglo XX (CASTRO-GÓMEZ, 2008, p. 51).

Desse modo, o colonialismo, tão criticado por Galeano, é concebido por Marx, segundo Castro-Gómez (2008), como um efeito colateral da expansão europeia. Nesta perspectiva, Dussel argumenta que o marxismo é incompatível com a tradição latino-americana também com a metafísica da Alteridade. Isso se dá porque o Marxismo, segundo Dussel, mais do que uma interpretação econômica e sociopolítica, “es también una ontología” (DUSSEL apud MIGNOLO, 2003, p. 246).

Talvez essas supostas incongruências tenham levado Galeano a elucidar que “siempre pudo y puede reflejar las contradicciones que dan prueba de la vida en movimiento”, mas también “pudo y puede contribuir al desarrollo de una alternativa socialista diferente y nuestra, que opere como forja de creadores y no como fábrica de funcionarios dogmáticos” (GALEANO apud RUFFINELLI, 1992, p. 120).

Isso indica que Galeano, leitor assíduo de Marx, faz uma leitura “inquieta, insubordinada e antropófaga”, como diria Santiago (2019). Isso se deve ao fato de uma dinâmica cultural criadora que enfatiza a diferença na tentativa de afirmar uma subjetividade relegada ao esquecimento. Nessa condição, ele escreve a partir do “entrelugar”, assim, o leitor, transformado em autor, surpreende o modelo preenchendo em suas limitações, fraquezas e lacunas “segundo sua própria direção ideológica” (SANTIAGO, 2019, p. 32).

Enquanto prática social de um sujeito de cultura colonizada, a prática escriturária de Galeano, mediante código linguístico do colonizador, compartilha, em determinada medida, do horizonte cultural ocidental. Talvez tenha sido por isso que, no livro *El cazador de historias*, o escritor tenha realizado um esforço de enfatizar a diferença e não a semelhança. Assim sendo, talvez as mesmas palavras denotem sentidos diferentes. Aliás, esse embate entre as palavras e as coisas, como vimos no Segundo capítulo, acontece há muito na literatura latino-americana elaborada desde o período colonial. Qual seria, por exemplo, o sentido que Waman Poma atribuiria à palavra “democracia”? Seria o de “princípio de convivência, de *buen vivir*”? Será que a digressão empreendida pelo autor de *Las venas abiertas de América Latina* (1971)

estaria vibrando através das palavras proferidas em 2014?<sup>49</sup> Nessas circunstâncias, os discursos e as ideologias dominantes emergem na escritura de *El cazador de historias* para serem utilizados, sistematicamente, como estratégia de digressão, uma prática há muito utilizada pelos escritores de uma cultura dominada, como lembra Santiago (2019).

Aliás, o “*buen vivir*” parece reverberar com toda latência nos escritos de Galeano não apenas através das narrativas, mas também nos seus artigos. É o caso de “Úselo y tírelo: el mundo visto desde una ecología Latinoamericana”, publicado em 2005, pelo *El Chanchito*, e retomado em uma coletânea de textos realizada pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, (Clacso), com o título: “No es suicidio, es genocidio y ecocidio” (2005). Nessa coletânea, consta a seguinte declaração:

Las voces porfiadamente vivas

Hay un único lugar donde ayer y hoy se encuentran, se reconocen y se abrazan y ese lugar es mañana. Suenan muy futuras ciertas voces del pasado americano muy pasado. Las antiguas voces, pongamos por caso, que todavía nos dicen que somos hijos de la tierra, y que la madre no se vende ni se alquila. Mient[r]as llueven pájaros muertos sobre la ciudad de México, y se convierten los ríos en cloacas, los mares en basureros y las selvas en desiertos, esas voces porfiadamente vivas nos anuncian otro mundo que no es este mundo envenenador del agua, el suelo, el aire y el alma. También nos anuncian otro mundo posible las voces antiguas que nos hablan de comunidad. La comunidad, el modo comunitario de producción y de vida, es la más remota tradición de las Américas, la más americana de todas: pertenece a los primeros tiempos y a las primeras gentes, pero también pertenece a los tiempos que vienen y presienten un Nuevo Mundo. Porque nada hay menos foráneo que el socialismo en estas tierras. Foráneo es, en cambio, el capitalismo: como la viruela, como la gripe, vino de afuera (GALEANO, 2005, p. 19).

Essas palavras extraídas do artigo de 2005 indicam, pelo prisma ecológico, que Galeano já não mantém o tom da atitude crítica frente aos sistemas políticos e econômicos apontados pelo mesmo. Pelo contexto de escritura, pelos temas abordados e pela problemática suscitada, *Las venas abiertas de América Latina* é uma

---

<sup>49</sup> Conforme consta no segundo capítulo deste trabalho: “Para mí, esa prosa de la izquierda tradicional es aburridísima. Mi físico no aguantaría. Sería ingresado al hospital. Intentó ser una obra de economía política sólo que yo no tenía la formación necesaria” (GALEANO, 2014).

obra que pode ser interpretada como atos de memória que, na perspectiva da obra, constitui uma série de:

Atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário, legitimados, no limite, por sua própria antiguidade por sua vetustez. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas (RICOEUR, 2007, p. 95).

Nesse sentido, o ato violento aludido em *Las venas abiertas de América Latina* estaria expresso já na metáfora do título da obra. Ricoeur chama a atenção para o perigo iminente: “a execração” de um dos lados. É o que parece ter acontecido com *Las venas abiertas de América Latina*. Isso porque, segundo Silva (2011, p. 29), o livro apresenta, de forma “maniqueísta, os papéis do vilão (capitalismo) e do mocinho (socialismo)” muito bem definidos, “seguindo um viés revisionista”. Desse modo, a versão apresentada do (neo)colonialismo que consta no livro parece cair na cilada aludida por Ricoeur (2007), haja vista que o foco da escrita muitas vezes se centra em um revisionismo ressentido.

Esse ressentimento pode servir como um engate para a interpretação da escritura de Galeano quando se percebe o papel desempenhado pela memória histórica na conformação do comportamento humano. Pierre Ansart (apud SILVA, 2011, p. 2009) distingue quatro atitudes possíveis que tangenciam a memória individual e a memória coletiva, a saber: “a tentação do esquecimento, a tentação da repetição, a tentação da revisão e a tentação da intensificação da memória dos ressentimentos”. O que pode ser percebido quando se lê, por exemplo, em *Las venas abiertas de América Latina* que “La diosa tecnología no habla español” (GALEANO, 2004, 315). Através dessa constatação, Galeano alude, segundo Silva (2011, p. 266), à submissão da América Latina aos países desenvolvidos usando a metáfora do idioma para explicar o atraso do continente. Por essa via interpretativa, o ressentimento provocado pelas feridas reais e simbólicas se torna patente.

Na trilogia *Memoria del fuego* e nos livros publicados posteriormente, a inquietação com o (neo)colonialismo persiste na escrita de Galeano. Daí se supõe que esse seja um daqueles temas que “tiene[n] que ver con las cosas en las que más profundamente cree, con los temas que lo desvelan” (GALEANO, 2016, p. 240), como

sugere o relato “Por qué escribo/2”. Temas que comportam as dissindências que afetam a realidade das comunidades latino-americanas e são expressos através de uma linguagem “sentipensante”.

Isso indica que desde *Las venas abiertas de América Latina*, os livros de Galeano figuram como arquivos da memória coletiva das sociedades latino-americanas e, desse modo, carregam feridas reais e simbólicas. Nesse sentido, eles atuam com um *continuum* que (des)monta as histórias locais das sociedades periféricas com as histórias globais disseminadas pelos projetos das grandes metrópoles, resultando numa acumulação de textos que, “no es una mera pila, sino un *arché*, una memoria implacable que desarticula las ficciones del mito, la literatura e incluso, de la historia” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 52).

Essas contiguidades, além de exprimirem a violência, evidenciam a dimensão ambígua e contestatória da produção de Galeano, o que em termos mnemônicos poderiam ser consideradas como reminiscência, um insistente trabalho de busca. Uma busca que não por acaso outorga a Galeano o epíteto de *cazador de historias*. Aliás, no livro *El cazador de historias* consta que essa inquietação do escritor havia se despertado ainda na infância, conforme sugere o relato “Angelito de Dios”:

*Angelito de Dios*

Yo también fui niño, un “angelito de Dios”.

En la escuela, la maestra nos enseñó que Balboa, el conquistador español, había visto, desde una cumbre de Panamá, a un lado el océano Pacífico, y al otro el océano Atlántico. Él había sido, dijo la maestra, el primer hombre que había visto dos mares a la vez.

Yo levanté la mano:

- Señorita, señorita.

Y pregunté:

- ¿Los indios, eran ciegos?

Fue la primera expulsión de mi vida (GALEANO, 2016, p. 239).

A marcante presença de um “eu” acentua a “contundencia del performativo explícito” (ARFUCH, 2012, p. 20) que narra, com propriedade testemunhal, a violência epistêmica implantada com a chegada do colonizador. No relato em tela, a violência é aludida de maneira irreverente e, apesar de sutil, provoca um riso mordaz. O sarcasmo presente no relato em questão assinala que nesta etapa da escritura de Galeano, a ironia foi tomada com afinco e requinte.

Isso porque em “Angelito de Dios”, como na maioria dos relatos que compõem *El cazador de historias*, o método exaustivo do estilo historiográfico é abdicado em

prol de uma tendência miniaturista para (re)contar os fatos de maneira concisa. No relato em tela, o texto visível, como todos os outros que compõem esta seção, mostram os traços autobiográficos do escritor percebidos através da constante presença de um “eu” que enuncia. Entretanto “Angelito de Dios” se distingue dos demais relatos porque trata da infância, tema pouco recorrente na produção bibliográfica de Galeano.

O relato é iniciado com a declaração, aparentemente inocente, de que o autor também foi menino, um “anjinho de Deus”. E na sequência é narrada uma das façanhas cometidas por Galeano durante a infância. Em um primeiro nível de interpretação, o relato pode ser apreendido como autobiografia, conforme sugere Lejeune (2008), mediante “pacto de leitura”. O “eu” explícito sugere uma certa intencionalidade do autor de empreender uma adequação veritativa e busca o sentido de sua própria vida, reforçado pela presença do “também” no enunciado. No nível da microestrutura do texto, isso funciona até um determinado momento.

Ampliando o ângulo de leitura, “Angelito de Dios” trata de um dos principais embates que afligem as sociedades subalternizadas: o fato de a história do continente ser transmitida do ponto de vista do colonizador. Visto por esse prisma, o relato de Galeano parece ecoar, de maneira sutil, mas inquietante, a constatação de que “pela história universal, somos explicados e destruídos, porque vivemos uma ficção desde que fizeram da história europeia a nossa estória” (SANTIAGO, 2019, p. 42).

O nome de “Balboa” seguido da descrição “el conquistador español” ratifica a concepção oficial e consensual da “conquista”. Mas a concepção subalterna da “conquista” aparece no relato através da emergência da figura do índio, introduzida pelo discurso dissensual do menino, símbolo da ideologia dos oprimidos. A sala de aula figura como arena do litígio e, enquanto tal, figura como um microcosmo onde se instaura aquilo que Foucault (2019) chama de “microfísica do poder”. Para Foucault, o poder se constitui numa relação recíproca com o saber. Ao expor a versão instituída como a verdadeira, a professora, no relato em tela, atua como porta-voz desse saber.

O desfecho do relato é igualmente revelador: “Fue la primera expulsión de mi vida” (GALEANO, 2016, p. 239). Vale ressaltar “primeira”, em que o numeral cardinal não quantifica o substantivo ao qual se refere, mas o identifica e o individualiza em uma sucessão de “expulsões”. Assim, o episódio remeteria à primeira de (muitas?) outras.

“Angelito de Dios” sugere um certo tipo de resistência ao saber convencional instituído pelo poder disciplinar característico de uma pedagogia em que se opera uma educação “bancária” (FREIRE, 1987). Na concepção do educador brasileiro Paulo Freire, essa pedagogia é um modelo de educação que reflete a ideologia da classe dominante. Nesta visão de educação compete aos educandos receber os depósitos, guardá-los e arquivá-los. Não há espaço para transformação.

O diminutivo “Angelito” sugere que o senso crítico e inquieto de Galeano despontou já na infância. Acompanhado de aspas o termo “angelito” pode também indicar que se trata de uma expressão referencial empregada ironicamente. Nesse sentido, serviria para “desdizer” o dito, ou seja, a versão hegemônica da história contida na fala da professora, no caso, representante do saber formalizado e instituído. Quando o momento da expulsão insurge, a noção de “angelito” é substituída, pela lógica do dissímil, por “diablito”.

Se em obras anteriores, como *Las venas abiertas de América Latina*, a ironia, provida de causticidade beira o sarcarmo, em *El cazador de historias*, apesar do riso que suscita, esse tropos aproxima mais a escritura de Galeano a um estilo refinado, “evocando noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente” (CANDIDO, 1995, p. 158). Apesar de se referir a Machado de Assis, não seria impróprio emprestar a Galeano esse esquema delineado por Antonio Candido. Ao comparar com outros relatos que constam em *El cazador de historias*, “Angelito de Dios” se configura como uma imagem caleidoscopada que mostra a pertinácia da história (alter)nativa como um dos eixos estruturantes de suas narrativas.

Silva (2011, 77) observa que “À medida que a abertura política se consolida no continente, a literatura também respira novos ares”. Os livros de Galeano se afastam paulatinamente do modelo engajado de *Las venas abiertas de América Latina*. Silva destaca ainda que a produção posterior à década de 70, como a trilogia *Memoria del fuego* e *El libro de los abrazos*, mesmo apresentando diversos temas “como emoções, arte, política e valores. Ainda assim, as obras também apresentam uma crítica mordaz à sociedade capitalista moderna e a defesa de um modelo do que deveria ser uma mentalidade ideal na sociedade contemporânea” (SILVA, 2011, p. 77-78).

Em 2012, quando questionado: “¿Qué faceta humana nos destruye?” o escritor não hesita em responder: “El conformismo, la aceptación de la realidad como un destino y no como un desafío que nos invita al cambio, a resistir, a rebelarnos, a imaginar en lugar de vivir el futuro como una penitencia inevitable”. (GALEANO,



2012)<sup>50</sup>. No livro *El cazador de historias* esse pensamento ávido por mudança se inscreve através do relato “Por qué escribo/3”:

### Por qué escribo/3

Para empezar, una confesión: desde que era bebé, quise ser jugador de fútbol. Y fui el mejor de los mejores, el número uno, pero sólo en mis sueños, mientras dormía.

Al despertar, no bien caminaba un par de pasos, y pateaba alguna piedrita en la vereda, ya confirmaba que el fútbol no era lo mío. Estaba visto: yo no tenía más remedio que probar algún otro oficio. Intenté varios, sin suerte, hasta que por fin empecé a escribir, a ver si algo salía.

Intenté, y sigo intentando aprender a volar en la oscuridad, como los murciélagos, en estos tiempos sombríos. Intenté, y sigo intentando, asumir mi incapacidad de ser neutral y mi incapacidad de ser objetivo, quizás porque me niego a convertirme en objeto, indiferente a las pasiones humanas.

Intenté, y sigo intentando, descubrir a las mujeres y a los hombres animados por la voluntad de justicia y la voluntad de belleza, más allá de las fronteras del tiempo y de los mapas, porque ellos son mis compatriotas y mis contemporáneos, hayan nacido donde hayan nacido y hayan vivido cuando hayan vivido.

Intenté, intento, ser tan porfiado como para seguir creyendo, a pesar de todos los pesares, que nosotros, los humanitos, estamos bastante mal hechos, pero no estamos terminados. Y sigo creyendo, también, que el arcoíris humano tiene más colores y más fulgores que el arcoíris celeste, pero estamos ciegos, o más bien, enceguecidos, por una larga tradición mutiladora.

Y en definitiva, resumiendo, diría que escribo intentando que seamos más fuertes que el miedo al error o al castigo, a la hora de elegir en el eterno combate entre los indignos y los indignados (GALEANO, 2016, p. 244-245).

Nesta perspectiva, fica patente que, em *El cazador de historias*, o escritor se mantém coerente à temática levada com afincado durante uma trajetória percorrida há décadas. A consciência crítica de arte também é uma forma de combate, enquanto arena, corrobora o questionamento das formas de (in)visibilidade e as dissonâncias em meio a um regime que parece forjar cada vez mais a divisão “entre los indignos y los indignados” (GALEANO, 2016, p. 245).

Apesar de todos os percalços, a escrita de Galeano continua incentivando os leitores, expressando abertamente o desejo de transformação. E é isso que caracteriza uma sociedade democrática, como sugere Laclau (2011, p. 150): “Uma sociedade democrática não é aquela em que o ‘melhor’ conteúdo domina sem

---

<sup>50</sup> Entrevista realizada por Ima Sanchís, publicada em La Jornada, 2012.

contestação, mas aquela em que nada é alcançado de uma vez por todas e há sempre a possibilidade de questionamentos”.

Convém assinalar que para uma interpretação de uma escritura elaborada em um contexto (pós/neo)colonial, como é o caso da América Latina, especificamente da escritura de um sujeito como Galeano, que em meio século de produção, testemunhou as diferentes nuances na configuração da realidade do continente americano, o arcabouço simbólico para manter uma escritura resistente foi a retórica dos tropos. Nessas circunstâncias:

Sem uma noção precisa de como funcionam a metáfora, a analogia, a ironia, a ambiguidade, o trocadilho, o paradoxo, a hipérbole, o ritmo e todos os outros elementos do que chamamos, de forma pouco convincente, de ‘estilo’ – e, na maioria dos casos, sem reconhecer sequer que esses artifícios têm importância na apresentação das atitudes pessoais em forma pública – faltam aos sociólogos os recursos simbólicos a partir dos quais poderiam construir uma formulação mais incisiva (GEERTZ, 1978, p. 117).

No limiar do século XXI, apesar da constatação do estreitamento da América Latina com a lógica transnacional e dos desencantos do “pós tudo” que ganharam ressonância com o “pós-moderno”, a celebração de uma arte engajada parece obsoleta. Portanto conhecer o funcionamento de uma retórica do tropos torna-se um fator imprescindível para compreender as narrativas de Galeano elaboradas nesse contexto de produção.

Dentre as características pós-modernas estão: a preocupação com o outro marginalizado e subalterno; o apagamento dos limites entre história e ficção; o questionamento da disciplina histórica como depositária da verdade. Todas essas nuances já estavam patentes na trilogia *Memoria del fuego*. Além dessas características estéticas do pós-moderno presentes na trilogia, Palaversich (2005) elenca outros traços da estética pós-moderna como criação de uma história alternativa com base em um diálogo intertextual com uma pluralidade de textos alheios e uma infinidade de gêneros. Mas, apesar desse pluralismo estético, Palaversich (2005, p. 21, grifo nosso) assinala que, tanto a obra de Galeano como outras de caráter:

Testimoniales, pseudotestimoniales o ‘étnicas’ que han surgido en las dos últimas décadas en América Latina (Domitila Barrios de Chungara, Manlio Argueta, Claribel Alegría, Omar Cabezas, Elena Poniatowska, entre otros) y que a mi ver *pertenecen a otro orden epistemológico* –

*postcolonial - que concibo no como parte natural de un postmodernismo universal, sino como una práctica cultural y un proyecto político diametralmente opuesto al relativismo y al laissez faire ideológico del postmodernismo occidental.*

Isso porque o pós-moderno, enquanto conceito, enquanto teoria e enquanto estilo, carrega o paradigma ideológico neoliberal, o que, segundo Prysthon (2002), não é suficiente para atender às demandas das sociedades periféricas. Falar de subalternidade no contexto latino-americano:

[...] em quaisquer das formas que ela toma, em qualquer lugar que apareça – nação, *hacienda*, local de trabalho, casa, setor informal, mercado negro, [implica] achar o espaço em branco onde ela fala como um sujeito social político, requer que nós exploremos as margens do estado (LATIN AMERICAN SUBALTERN STUDIES GROUP apud PRYSTHON, 2010, p. 20).

É aí que as narrativas de *El cazador de historias*, enquanto espaço de visibilidade, apresentam o entrecruzamento do pós-moderno com o pós-colonial. Nesse entrecruzamento, o sujeito social político e subalterno se torna o ponto nodal. No tocante à questão “pós-colonial”, vale destacar os apontamentos elucidados por Ella Shohat (1992). Para a referida estudiosa, o pós-colonial possui ambiguidades teóricas e políticas. É politicamente ambivalente porque obscurece as distinções nítidas entre colonizadores e colonizados associados ao paradigma do ‘colonialismo’ que ele pretende suplantar e, assim, funde histórias, temporalidades distintas em uma mesma categoria universalizante. Teórica porque, apesar de trazer à tona o subalterno, o pós-colonial, assim como o pós-moderno, tende a induzir uma absolutização das diferenças, o que pode culminar numa “lógica equivalencial” e, conseqüentemente, numa inversão das hierarquias. Quanto a isso, Nelly Richard (apud PRYSTHON, 2010, p. 22) adverte que:

Celebrar a diferença como um festival exótico – um complemento de outridade destinado a nuançar, mais que subverter, a lei universal – não é o mesmo que dar ao sujeito dessa diferença o direito de negociar suas próprias condições de controle discursivo, de praticar sua diferença no sentido intervencionista da rebelião e perturbação em contraste com a concordância com significados pré-determinados do repertório oficial da diferença.

Assim, apesar de as narrativas de Galeano, sobretudo a trilogia *Memoria del fuego* e *El cazador de historias* manterem o subalterno como temática subjacente, o

arcabouço ideológico viabiliza uma interpretação que ultrapassa a concepção de subalternidade como *leitmotiv*. Isso porque essas narrativas estão imbuídas em um processo em que a concepção de literatura se projeta enquanto prática cultural que se identifica e que compartilha com os sujeitos subaltern(izad)os as (sub)versões elaboradas nas relações de poder engendradas pelas diversas formas de (de)colonialidade.

A experiência no/do exílio fez com que a escritura de Galeano mantivesse a questão (anti)colonial como mote, mas por outra via. Na trilogia *Memoria del fuego* e nas obras subsequentes, a história, a memória, a política e a poética se mantêm como eixos estruturantes da sua escritura. Apesar de mostrar um revisionismo histórico na perspectiva dos “vencidos”, o teor martirológico que aparece em *Las venas* é atenuado. O texto que serve como posfácio da trilogia aponta para o estilo de escritura que fecha um ciclo de produção:

1986  
Montevideo  
*Una carta*  
*Para Arnoldo Orfila Reynal,*  
*Siglo XXI Editores.*  
*Mi querido Arnaldo:*  
*Aquí va el último volumen de «Memoria del fuego». Como verás, acaba en 1984. Por qué no antes, o después, no sé. Quizás porque ése fue el último año de mi exilio, el fin de un ciclo, el fin de un siglo; o quizás porque el libro lo quiso así. De todos modos, el libro y yo sabemos que la última página es también la primera.*  
*Disculpa si me salió demasiado largo. Escribirlo fue una alegría de la mano; y ahora yo me siento más que nunca orgulloso de haber nacido en América, en esta mierda, en esta maravilla, durante el siglo del viento. Más no te digo, porque no quiero palabrear lo sagrado.*  
*Te abrazo,*  
*Eduardo (GALEANO, 1986, p. 248, grifo do autor).*

Na tentativa de promover uma alternativa aos metarrelatos, Galeano, através da trilogia *Memoria del fuego* apresenta uma imagem invertida. De acordo com Palaversich (1995), o livro *Las Venas* é composto por uma “estrutura maniqueísta”. O maniqueísmo, de acordo com a referida estudiosa, mantêm-se, na trilogia *Memoria del fuego*, no âmbito da “ideologia”. Isso leva a Interpretar a história como uma “mezcla eclética de los fragmentos de un marxismo (no ortodoxo), la teoría de la dependencia y el cristianismo, [assim] Galeano proyecta hacia al futuro su visión de la liberación final del pueblo a través de la lucha revolucionaria” (PALAVERSICH, 1995, p. 248).

O caminho revolucionário trilhado por Galeano, segundo Palaversich, é uma via de liberação que caracteriza a escritura de outros testemunhalistas latino-americanos como Menchú, Barrios de Chungarra e Cabezas, o que se afasta da visão pós-modernista dos marginalizados como “agentes espontâneos da mudança social”, como sugerem os estudos de Laclau e Mouffe (cf. PALAVERSICH, 1995, p. 248 e ss.). Contrariando essa lógica interpretativa, Palaversich defende que “La revolución que se plantea en la escritura testimonial y pseudotestimonial no es ni espontánea ni irracional sino el proyecto de una consciente dimensión política que va más allá de la mera supervivencia” (PALAVERSICH, 1995, p. 249).

Se *Memoria del fuego* demonstra que o escritor de *Las venas* está em uma “etapa superada”, o livro *El cazador de historias* demonstra ser o (re)início de outro ciclo de escritura. Nesse livro póstumo, apesar de manter os eixos estruturantes, os fios da memória enredam as histórias tramadas com nuances de política e de poética.

Analisada em conjunto, a escrita de Galeano resulta numa acumulação de textos que, transitando entre história, memória e política, constitui-se enquanto espaço híbrido conformado em um tempo saturado de agoras. Na contracorrente da modernidade, Galeano, em *El cazador de historias*, mostra empreender sua incessante busca das histórias locais eclipsadas pelos projetos globais. De acordo com Santiago (2019, p. 27): “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta”. Coadunando com essa ideia, Glissant (2005) acrescenta que essa tendência hierárquica e unilateral é típica das culturas atávicas.

Se, em obras anteriores, percebe-se essa tendência “unidimensional” na escritura de Galeano, ainda que em outros termos, o livro *El cazador de historias* aponta para uma tendência de abertura, para uma estética relacional. Observe-se: histórias, no plural, em que se depreende o intento de trazer à tona não apenas as adversidades que afligem as sociedades subaltern(izad)as que, apesar de compartilhar a experiência comum aos países situados na periferia do modelo dominante, procura também assinalar a diferença dessas experiências em contextos históricos e culturais específicos.

Nesse sentido, se, como assinala Pomian (apud PERKOWSKA, 2008, p. 106) “a história se declina no plural”, *El cazador de historias* é um livro que poderia ser lido como uma tentativa de mostrar a diversidade e as adversidades engendradas pela modernidade/colonialidade e por todos os elementos imbricados no processo.

## 4.2 EL CAZADOR DE HISTORIAS E A EMERGÊNCIA DE UM PENSAMENTO ALTERNATIVO

No livro *El cazador de historias*, política e poética são reverberadas através das tramas das histórias enredadas pelos fios da memória cultural de um sujeito sociohistoricamente situado. Apesar de a história ser um constructo ocidental, no contexto latino-americano, ela pode reverberar, como a memória, através da sua dimensão relativa e relacional, sua plasticidade. No livro *Las venas abiertas de América Latina*, a ênfase da escrita recai na memória traumática, nessa ocasião, a história figura como mecanismo que veicula a ideologia dominante.

Em “Molinos de tempo”, primeira parte do livro *El cazador de historias*, as fusões e as fissuras deixadas pelo tempo no imaginário local são expressas de forma densa. Composta por 194 micronarrativas, cerca de 80% do livro, essa parte comporta temas diversos como amor, natureza, injustiça, demagogia, igualdade e liberdade.

Além da ironia que sempre permeou a escritura de Galeano, essas narrativas se constroem à base do trocadilho, da intertextualidade, da metáfora, fundamentalmente, e constituem os fragmentos engendrados pela história e pela memória sem deixar de reverberar a dimensão política e poética. Tudo isso aparece como marca do “estilo Galeano” (VILLAGRA apud LÓPEZ BELLOSO, 2019, p. 140), para usar uma expressão usada por Helena Vilagra, mulher com quem o escritor viveu durante quarenta anos.

Embora esses eixos tenham sido o sustentáculo que esteve latente na escritura de Galeano, em alguns momentos a preponderância de um em relação aos demais é nitidamente perceptível. No caso de *Las venas abiertas de América Latina*, por exemplo, a tônica recai sobre a história e uma política da memória ou, dita em outros termos, sobre a memória histórica reverberada através de um revisionismo repleto de (res)sentimento, pois ao colocar em evidência as causas das mazelas que afetam os latino-americanos, figura muitas vezes como um “exercício do martirologio”, para usar a expressão empregada por Bernd (2013). Isso evidencia o caráter “plástico” (ASSMANN, 2011) e seletivo da memória em função de estratégias de resistência ou negação.

As narrativas que compõem *El cazador de historias* apresentam um claro esforço de recordar a dor, sem cair na tentação da repetição. A esse esforço

empreendido por intermédio da memória se assemelha ao que Ricoeur conceitua como “dever de memória”, ou seja, assemelha-se ao “dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). Talvez, na tentativa de colocar esse dever de memória em pauta, o então caçador de histórias traz, já no início, a indicação desse dever:

Huellas  
 El viento borra las huellas de las gaviotas.  
 Las lluvias borran las huellas de los pasos humanos.  
 El sol borra las huellas del tiempo.  
 Los cuentacuentos buscan las huellas de la memoria perdida, el amor y el dolor, que no se ven, pero no se borran (GALEANO, 2016, p.13).

Nesse relato fica expresso de maneira poética o compromisso dos contadores de histórias contra o esquecimento. Por esse prisma, Galeano, enquanto portador de uma memória cultural, consegue captar os traços, os vestígios e os restos memoriais mesmo que esses estejam invisíveis aos olhos. Ao contrastar os títulos do livro, *El cazador de historias*; da seção, “Molinos de tiempo” e do relato que abre essa primeira parte, “huellas”, percebe-se um intento de interligar a dimensão mnemônica à dimensão historiográfica e, nesse ensejo, contitui-se enquanto ato:

[...] um processo, de cunho irrepitível quanto à sua composição ou realização, mas que gera um produto segundo formas repetíveis, embora sempre mutáveis, sem prejuízo de seu projeto arquitetônico de realização (de onde vem a especificidade de cada ato ao unir produto e processo em termos da avaliação do agente) (SOBRAL, 2009, p. 122).

Vale salientar que o fazer história aludido aqui é incompatível com a concepção positivista de historiografia. O processo aludido se próxima da concepção almejada na perspectiva de Hayden White (2014), no sentido de que a escrita da história também se elabora por mecanismos retóricos e, através deles, o conjunto de fatos figura como uma “estória” moldada no relato narrativo. Por essa via, as duas formas de rememorar o passado são enredadas, uma à outra, de maneira dinâmica e complexa.

Além dos estudos de White, outras contribuições que ajudam a entender a dimensão da história que subjaz o livro *El cazador de historias* são as proposições de Certeau, Le Goff, Pierre Nora e Ricoeur (2007). Ricoeur (2007), ao escrever *A*

*memória, a história, o esquecimento*, faz uma síntese do pensamento dos demais, sobretudo Certeau, ao esboçar a estrutura da “operação historiográfica” em três fases.

Fase documental, “aquela que vai da declaração das testemunhas oculares à constituição dos arquivos e que escolhe como seu programa epistemológico o estabelecimento da prova documental” (RICOEUR, 2007, p. 146). Fase explicativa/compreensiva, concernente aos múltiplos usos do conector ‘porque’ em resposta à pergunta ‘por que?’: por que as coisas são assim e não de outra maneira?” e, finalmente, a fase representativa, a colocação em “forma literária ou escrita do discurso levado ao conhecimento dos leitores de história” (RICOEUR, 2007, p. 146-147). É através das narrativas, conduzidas pelos fios da memória, que Galeano delinea as tramas das histórias e seus “sintomas inquietantes”.

Por “sintomas inquietantes”, Ricoeur (2007, p. 94), compreende a problemática da mobilização da memória empreendida a serviço da busca. Essa mobilização, muitas vezes, acarreta “excesso de memória” e “insuficiência de memória”. O primeiro sintoma gera, em determinada região do mundo, “abuso de memória”. Já o segundo, “abuso de esquecimento”. Tomadas em conjunto, as histórias contidas em *El cazador de historias*, enquanto reverberação dos discursos levados ao conhecimento dos leitores, consistem um dever de memória, empreendido contra o “abuso de memória” imposto pelas culturas hegemônicas ao qual as sociedades colonizadas, Benjamin (2012) diria “vencidas”, estão passíveis.

Quando comparada aos títulos de outras produções como *Las venas abiertas de América Latina* e a trilogia *Memoria del fuego*, percebe-se que a memória é o fio que conduz todas elas. Conforme explicitado acima, a metáfora das veias abertas remete à ideia de (neo)colonialismo como ato predatório. O que confere à obra um tom dramático. Quanto à trilogia *Memoria del fuego*, o fogo comporta um sentido ambivalente: remete à ideia de devastação, mas também de preservação. Isso pode ser ainda mais evidente na leitura de um artigo publicado na revista *Brecha* intitulado “Memorias y desmemorias”:

[...] En 1888, en Rio de Janeiro, el emperador Pedro II arrojó a las llamas la documentación sobre la esclavitud en Brasil, para reducir a cenizas tres siglos y medio de historia escrita de la infamia negrera. En 1983, en Buenos Aires, el general Reynaldo Bignone arrojó a las llamas la documentación sobre la guerra sucia de la dictadura militar argentina, para reducir a cenizas ocho años de historia escrita de la infamia carnífera [...] (GALEANO, 1997).



Através desse esboço, Galeano assinala que os atos do poder de turno, no caso, “El emperador Pedro II” e “el general Reynaldo Bignone” são agentes da “desmemória” ao lançar ao fogo, e assim, aos desvãos do esquecimento, os arquivos que comprovam a exploração dos africanos no Brasil e os anos de período ditatorial na Argentina, respectivamente. Apesar desses atos, os eventos aludidos permanecem na memória. Assim, no imaginário cultural das sociedades ameríndias, a referência ao fogo comporta, como a memória, um valor ambivalente, pois retoma a ideia de destruição e preservação, esquecimento e lembrança. Nesse sentido, o fogo confere às narrativas de Galeano e, particularmente à trilogia, um tom épico.

Em *El cazador de historias*, “a tremenda carga de poesia” foi destacada por Eric Nepomuceno em nota na versão do livro em português. E, embora não seja reverberado com a intensidade latente alhures, a dimensão política da obra subjaz no marcador de plural, *historias*, problematizando, mesmo que implicitamente, a versão monolítica e universalizante da História, conforme apontam os estudos de Benjamin, Ricoeur e Certeau ao longo deste trabalho. Talvez o relato que sintetize, de maneira mais clarividente, a escrita de *El cazador de historias* como atos de história, de memória, de política e de poética seja o seguinte:

Ciegos

¿Cómo nos veía Europa en el siglo dieciséis? Por los ojos de Theodor De Bry.

Este artista de Lieja, que nunca estuvo en América, fue el primero que dibujó a los habitantes del Nuevo Mundo.

Sus grabados eran la traducción gráfica de las crónicas de los conquistadores. Según mostraban esas imágenes, la carne de los conquistadores europeos, dorada a las brasas, era el plato preferido de los salvajes americanos.

Ellos devoraban brazos, piernas, costillas y vientre y se chupaban los dedos, sentados en rueda, ante las parrillas ardientes.

Pero, perdón por la molestia: ¿eran indios esos hambrientos de carne humana?

En los grabados de De Bry, todos los indios eran calvos.

En América, no había ningún indio calvo (GALEANO, 2016, p. 26).

Se, tradicionalmente, história e literatura figuram como termos antagônicos, na escrita de Galeano esses conceitos atuam como recursos complementares. O que evidencia um esforço do escritor em reelaborar as figurações da América e do americano em resposta às representações metropolitanas ou em diálogos com elas,

ainda que seja um diálogo subversivo. Nessa perspectiva, ele empreende uma mobilização contra os abusos empreendidos pelos projetos coloniais na América Latina.

Vale salientar que em *El cazador de historias* o tempo não se configura como sucessão linear, mas, como um complexo descontínuo. Articulado à dialética do tempo benjaminiana está a noção de tempo e imagem sugerida por Aby Warburg no *Atlas de imagens. Mnemosyne*, formulada por Huberman:

[...] a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui, ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face -: o que Warburg havia apreendido em termos de polaridade observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de ‘dialética’ e de dialética da imagem’ (HUBERMAN, 2015 p, 09).

Na prática, Galeano exerce, ciente ou inconscientemente, o caráter de “montagem” do saber histórico como fundamento epistemológico comum a Warburg e a Benjamin, capaz de suscitar um turbilhão e, com isso, provocar um abalo estrutural. No que diz respeito à imagem da América delineada desde o “descobrimento” associada à concepção de “barbárie” presente nos discursos e nas iconografias do período colonial, conforme ilustrado no segundo capítulo deste trabalho, é retomada por Galeano na tentativa de (re)criar, com argúcia e ironia, os costumes dos colonizadores europeus. Nesse sentido, no relato “Ciegos” ressignifica a ideia de América esboçada na imagem do “Preparo da carne humana no móquem”, de Theodor De Bry (1592), que aparece de forma marcada através da menção a “De Bry” (GALEANO, 2016, p. 26).

Na gravura de De Bry<sup>51</sup>, a única figura que retrata o europeu é um homem que ocupa a posição central superior no quadro. Esse homem se destaca dos demais, além da posição, pela sua cabeleira, pela barba e pelo sentimento de horror diante da imagem que presencia, a saber, um suposto “ritual antropofágico”. O detalhe da gravura de De Bry destacado por Galeano no relato “ciegos” é que os supostos indígenas da cena em questão têm cabelo apenas parcialmente. O que induz à indagação “¿eran indios esos hambrientos de carne humana? En los grabados de De

---

<sup>51</sup> Figura 5

Bry, todos los indios eran calvos. En América, no había ningún indio calvo” (GALEANO, 2016, p. 26).

O que evidencia um esforço do escritor em reelaborar as figurações da América e do americano em resposta às representações metropolitanas ou em diálogos com elas, pelo viés “autoetnográfico”, que se configura como um modo de descrever os traços peculiares das narrativas produzidas nas “zonas de contato” conforme sugere Pratt (1997, p. 28).

Nesse espaço intersticial que congrega ideologias díspares, o que vibra atrás do signo de Galeano é a celebração da diferença. Através desse agenciamento, o autor redimensiona o relato da cultura subaltern(izad)a através de uma escritura que se configura como ato de responsividade e responsabilidade, uma vez que essas narrativas forjam:

Nuevos temas, nuevos métodos, por lo tanto, nuevos problemas que han aparecido desde el momento en que la historia ha tenido en cuenta el imaginario como uno de sus componentes esenciales. Porque a través de estas «aperturas» temáticas se ha puesto en evidencia la relatividad del límite que separa lo racional de lo irracional, lo imaginario de lo real y el hecho de que estos límites no han sido siempre los mismos, pese a la insistencia nostálgica de los neopositivistas. Cada época y cada cultura ha definido a su manera lo que es real y lo que es imaginario, relativismo que algunos no dudan en inscribir en el proceso de la «crisis epistemológica» de la historia, inaugurado en los años sesenta y reactualizado ahora con otras variantes (AINSA, 1994, p. 35).

Diante do exposto, percebe-se que, desde a década de 70, o que Galeano tenta fazer é preencher as brechas, as lacunas deixadas pelos discursos oficiais. Desestabilizando as fronteiras entre o discurso histórico e o ficcional, o escritor atribui uma dimensão carnavalesca e irônica da linguagem. Conforme ele mesmo explicita em uma entrevista a Jorge Ruffinelli:

Todo es realista, hasta las cosas más locas y volanderas jamás generadas por la fantasía humana son obras de realismo, porque la realidad es loca [...] Quiero decir que nunca van a poder meterla del todo dentro de una computadora y que siempre va a haber algún huequito, algún agujerito por donde ella se va a escapar cada vez que la metan presa [...] Yo no sé a qué género corresponden las cosas que escribo, ni quiero averiguarlo, porque probablemente todo lo que escribo corresponde a una voluntad que uno tiene de violar alegremente esas fronteras, burlarse de ellas, a partir de la certeza de que la palabra humana cuando de veras vuela, vuela libremente, y toda clasificación de algún modo clava la mariposa contra la pared (GALEANO apud RUFFINELLI, 2015, p. 135).

Contra-pondo-se à maneira objetiva e exaustiva do discurso historiográfico, Galeano lança mão de um modo de narrar que ultrapassa as fronteiras entre o real e do imaginário para tecer um modo de interpretar os fatos, pois, como sugere Ricoeur (2007, p. 392): “o sentido do que aconteceu não é determinado de uma vez por todas”. Assim, narrativas corroboram a (re)visão da imagem da América. Essa inquietude do escritor parece que há muito já estava inscrita em seu ofício. Conforme ele já havia explicitado no prólogo do primeiro volume da trilogia *Memoria del fuego*:

Yo no quise escribir una obra objetiva. Ni quise ni podría. Nada tiene de neutral este relato de la historia. Incapaz de distancia, tomo partido: lo confieso y no me arrepiento. Sin embargo, cada fragmento de este vasto mosaico se apoya sobre una sólida base documental. Cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque yo lo cuento a mi modo y manera (GALEANO, 1982, p. 12).

Nessa perspectiva, a história deixa de ser uma disciplina acadêmica que evoca a objetividade da ciência para se converter em conto ou fábula, como lembra Palaversich (1995, p. 156). A referida autora assinala ainda que, através desse recurso utilizado na trilogia *Memoria del fuego*, Galeano recupera o valor informativo e pragmático da literatura negado pelas orientações autorreferenciais da narrativa contemporânea. Esse traço da escritura de Galeano vai persistir nos livros posteriores, inclusive, no livro *El cazador de historias*. Com isso, sua escritura ultrapassa as fronteiras e engendra uma concepção de literatura como prática mnemônica demonstrando estar ciente de que:

A palavra poética, melhor do que qualquer outra, deixa emergir o tempo do esquecimento, liberando o que ficou retido nos desvãos da história e nos descaminhos da memória. Não são as ideologias ou as mídias que desvelam o ‘espírito do tempo’: somente as sensibilidades compartilhadas e as cumplicidades delimitam o espaço privilegiado onde os nós da memória poderão enfim ser desatados (BERND, 2013, p. 97).

Sensível às diferenças e aos problemas que enfrentam as sociedades subaltern(izad)as, tomadas em conjunto, as narrativas de Galeano consistem em um ato ético através do qual se reverbera uma atitude crítica que concebe política e poética como duas faces da mesma moeda. Nesse sentido, Galeano age tal qual um intelectual (talvez se devesse acrescentar: de esquerda), como diria Sarlo (2005, p.

60), que “empresta seus olhos e seus ouvidos ao novo e se empenha em escutar os rumores diferenciados da sociedade no terreno da arte”. Isso porque sua narrativa, na condição de ato político e poético:

[...] põe em contato, traça paralelos entre questões que, do ponto de vista social e programático, não necessariamente se encontrariam. Tais redes, qualquer que seja seu sentido, não são um novo sistema de hierarquias, mas antes um espaço de máxima visibilidade das diferenças, orientado não apenas para a mudança, mas também interessado na democratização das instituições culturais (SARLO, 2005, p. 63).

Como meio de transformar a literatura em um espaço de máxima visibilidade a fim de propor uma democratização através do signo ideológico, ele elabora uma escritura que, na condição de prática interativa e dinâmica, movimenta-se entre história, memória, política e poética, apaga as fronteiras e celebra a busca dos vestígios memoriais através de uma atitude constante de escavação. Essa escritura dialógica está ancorada “menos na hegemonia da letra que na presença da voz e suas múltiplas performances, atualizadas por nossas tradições orais, pela heterogeneidade da nossa cultura, ao promover o jogo agônico entre a letra e a voz” (MARQUES, 2015, p. 74). Assim, Galeano explicita, através de um espaço exíguo, a investida violenta da operação historiográfica no decorrer de suas narrativas, das quais o relato intitulado “Mudos” é um dos mais ilustrativos:

Las divinidades indígenas fueron las primeras víctimas de la conquista de América.  
Los vencedores llamaron *extirpación de la idolatría* a la guerra contra los dioses condenados a callar (GALEANO, 2016, p. 25, grifo do autor).

O relato em tela poderia ser um exemplo do que Spivak, em *Pode o subalterno falar?* conceitua como “violência epistêmica” (SPIVAK, 2012, p. 171). Assim, essa violência poderia ser interpretada como uma das estratégias para a instauração da “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005), e de seu correlato no campo epistemológico, a “colonialidade do saber” (LANDER, 2005). Haja vista que, com o início do colonialismo na América, iniciou-se não apenas a organização colonial do mundo, mas, simultaneamente, “a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória e do imaginário” (LANDER, 2005, p. 10).

Nessa perspectiva, “Mudos” é mais um exemplo de que a escritura de Galeano se configura como um signo ideológico “responsível” em relação aos discursos disseminados com matizes hegemônicos. Assim, a escritura se caracteriza como um contradiscurso ou, para usar o termo utilizado por Assmann (2011), como uma “contra-memória” que vem à tona para desestabilizar o sentido consensual imposto pelo discurso dominante. No caso do relato em tela, isso é nítido através do questionamento da “*extirpación de la idolatría*” como ação autoritária dos detentores do poder e da palavra, detentores da autoridade de designar os seus próprios atos. Autoridade aludida através de “los vencedores llamaron”. Por esse prisma, o texto que tem por título “La garra charrúa” sintetiza de maneira ainda mais intensa o uso autoritário da palavra:

En el año 1832, los pocos indios charrúas que habían sobrevivido a la derrota de Artigas fueron invitados a firmar la paz, y el presidente del Uruguay, Fructuoso Rivera, les prometió que iban a recibir tierras. Cuando los charrúas estuvieron bien comidos y bebidos y dormidos, los soldados procedieron. Los indios fueron despenados a cuchillo, para no gastar en balas, y para no perder tiempo en entierros fueron arrojados al arroyo Salsipuedes. Fue una trampa. La historia oficial la llamó *batalla*. Y cada vez que los uruguayos ganamos un trofeo de fútbol celebramos el triunfo de la *garra charrúa* (GALEANO, 2016, p. 55, grifo do autor).

Segundo Ricoeur (2007, p. 349), “a intervenção do historiador não é parasitária, mas constitutiva do modo do conhecimento histórico”. Se há alguma pertinência nessa constatação, então o evento de 1832 retratado acima seria um caso emblemático. Através dele se deduz que o esquecimento, parte constitutiva da memória, pode servir de estratégia para o historiador que tende a demonstrar afinidade com o vencedor, mas, para o escritor, pode servir de estratégia contra o não dito. Apesar de não figurar nas páginas da história oficial, “La garra charrúa” demonstra que há várias outras maneiras de se interpretar o mesmo fato, apesar da palavra, efetivamente, autorizada, que diz o que convém.

Como foi explicitado, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, o signo ideológico é comparado a Jano e pode vislumbrar tanto a verdade quanto a mentira. Na arena onde se confrontam valores contraditórios (BAKHTIN, 2006), a verdade sempre será forjada a favor do vencedor ou, dito em outros termos, a favor da “ideologia oficial constituída” (BAKHTIN, 2006, p. 15). Nessa perspectiva, Mignolo (2003) afirma que

na epistemologia eurocêntrica, a modernidade tem duas faces, a colonialidade é o lado obscuro.

Nas narrativas de Galeano, declaradamente escritas numa perspectiva não hegemônica, a matriz colonial e seus efeitos, tende a ser o lado evidenciado. Pensadas a partir de um *locus* não hemônico, essas narrativas mostram a complexidade do processo e sua repercussão enredada em diferentes âmbitos: social, econômico, político e epstêmico. É o que indica o relato intitulado “El tambor”:

*El tambor*

Desde las costas de África viajó, hacia las manos y la memoria de los esclavos de las plantaciones de América.

Allí fue prohibido. El repique del tambor desataba a los atados y daba voz a los condenados al silencio; y los amos de los hombres y la tierra bien sabían que esa peligrosa música, que llamaba a los dioses, anunciaba la rebelión.

Por eso el sagrado tambor dormía escondido (GALEANO, 2016, p. 46).

O relato em tela indica que o silenciamento foi utilizado pelo colonizador como estratégia de repressão. Com isso, o escritor sugere que a violência do sistema colonial era uma violência contra o poder ser, no caso, poder ser livre. Mas, se por um lado “El tambor” simboliza o sistema de repressão imposta aos “condenados da terra”, por outro, ele atua como instrumento de resistência. O fato de estar recalcado ou “escondido” significa que pode, a qualquer momento, vir à tona. Apesar do esquecimento forjado pelo discurso dominante, a recordação atua como ato de restauração.

A persistência da cosmovisão afro corrobora essa constatação. Enquanto ato performático, o relato intitulado “El tambor” é um exemplo de que a memória subaltern(izad)a colocada entre a voz e a letra efetua o que Walter (2009, p. 104) chamaria de “embate transcultural” pelo qual a história homogênea se despedaça em partes heterogêneas. Dessa tensão implode a diferença colonial. Nesse sentido, o relato intitulado “Tierra indignada” ilustra ainda mais a questão:

En mayo del año 2013, por primera vez de la historia de Guatemala, un exterminador de indios fue sentenciado por genocidio racista. Un tribunal del fuero común lo condenó a ochenta años de cárcel.

El general Ríos Montt había sido el penúltimo de una serie de dictadores militares especializados en la matanza indígena mayas.

Poco después de la sentencia, estalló un terremoto: la tierra, la madre de todos los asesinos, tembló y siguió temblando sin parar.

Temblaba de ira. Ella sabía que iba ocurrir lo que ocurrió: la condenación del verdugo fue postergada por las más altas autoridades judiciales del país. La tierra se alzó, furiosa, contra la impunidad de siempre (GALEANO, 2016, p. 52).

Nesse relato em particular é nítido um interesse em desestabilizar a pretensa ideia de homogeneidade e consenso criada pela ideologia dominante preocupada em manter a ordem. E nisto consiste uma das semelhanças entre arte e política. É o que Bakhtin e seu Círculo concebem de maneira integrada: o “sensível” (o mundo dado) e o “inteligível” (a apreensão do mundo), conforme lembra Sobral (2020). Nos termos de Rancière (2005, p. 59), é uma forma de construir ‘ficções’ e constituir “rearranjos materiais dos signos das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”.

Nesse sentido, o relato em tela se configura como mais um exemplo de como a arquitetônica da escritura de Galeano reverbera história, memória, política e poética, uma estética conformada através de um complexo transcultural. Convém assinalar que o termo transcultural aqui é tomado de Ortiz, na tentativa de expressar:

[...] melhor as diversas fases do processo de transição de uma cultura a outra, porque este não consiste somente, como indica o termo anglo-americano, *aculturação*, mas o processo implica também necessariamente a perda ou o desarraigamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desaculturação*, e, ademais, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*. [...] No conjunto, o processo é uma *transculturação*, e este vocábulo compreende todas as fases da sua parábola (ORTIZ apud WALTER, 2015, p. 616, grifo do autor).

Transculturação seria uma alternativa viável para (re)ver noções de identidade e cultura na América Latina que, no âmbito literário, o crítico uruguaio Ángel Rama (2001) conceitua como *transculturação narrativa*. Rama (2001) aborda o fenômeno nas obras literárias em três níveis articulados: linguístico, estrutura e cosmovisão. De acordo com o crítico, no nível da língua ocorre o resgate dos modos de expressão regional propiciando uma interação entre a tradição popular e a erudita. No nível da estruturação, ocorre uma tensão referente ao uso de recursos convencionais e os inovadores na composição. Já no terceiro nível, o da cosmovisão, é o que oferece uma maior resistência, pois é onde são engendrados os significados. Convém



ressaltar que, apesar da peculiaridade de cada um, os três níveis são verificáveis na obra literária e agem em conjunto.

Apesar da brevidade, “Tierra indignada” reflete a persistência da colonialidade do poder nos três níveis designados por Rama. No nível da cosmovisão, as narrativas de Galeano evidenciam também a potencialidade do verbo literário que, quando produzido a partir de um espaço intersticial<sup>52</sup>, atua como recurso de arte e combate, profana as limitações impostas pelos dispositivos de poder e engendra a possibilidade de uma abordagem “pluritópica” (MIGNOLO, 2003).

A terra, que na cosmovisão indígena é a mãe de todos, representa não apenas a América, mas todos os territórios “conquistados” e, enquanto tal, figura com espaço mnemônico do trauma colonial. Se, em *Las venas abiertas de América Latina*, a natureza aparece como entidade explorada e subjugada como indica, por exemplo, o tema da primeira parte do livro: “La pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra”, no livro *El cazador de historias* ela figura como entidade que se rebela.

Na realidade atual das sociedades subalternas isso corrobora a ideia de que o passado (neo/pós)colonial continua existindo no presente pelo fato de ser inscrito nas mentes e nos corpos dos diversos elementos da biota, como sugere Walter (2015). Nesse sentido, a terra figura muito mais do que apenas uma base de suprimentos materiais, pois como constata Assmann (2011, p. 311), “ela mesma é a memória cultural”. Sendo assim, podemos concluir que Galeano com sua agudeza estética reverbera, em “tierra indignada”, o que Walter chama de “inconsciente ecológico” (WALTER, 2015) carregado de afetividade. Portanto, o ethos e a cosmovisão do escritor põem em clarividência que:

[...] o ser e a história da terra são inseparáveis do ser e da história das pessoas e vice-versa. De onde vem a palavra “humano”? Da palavra-raiz ‘*húmus*’. Isto significa que a palavra ‘humano’ carrega literalmente dentro de si o húmus de onde surgimos e voltamos (WALTER, 2015, 628).

Além disso, no âmbito da linguagem, a metaforização da terra indignada é uma convocação aos outros elementos da biota para não ficarem inertes, no caso em questão, à decisão judicial e, por extensão, aos atos de “desmemória” cometidos

---

<sup>52</sup> Chamado por Pratt (1997) de “zona de contato”; “entrelugar” por Santiago (2019); “Terceiro espaço” por Bhabha (1998).

contra os indígenas. Essa metaforização também implica o uso consciente do código do colonizador, a escrita, para preservar um traço ancestral da cultura pré-hispânica.

Desse modo, a escrita de Galeano se configura como uma escritura da resistência. Quanto a essa atitude subversiva com o uso do código do colonizador Iturri, em *El retorno de los bárbaros*, explicita que com esse recurso: “podemos, entonces, exorcizar la huella colonial, representarnos nuestra memoria, imaginar nuestros deseos, es decir, reconstruir nuestra dignidade oral destrozada por el alfabeto” (ITURRI, 2011, p. 98). Desse modo, natureza e cultura, termos tidos como antagônicos na cultura ocidental, além de atuarem como termos complementares nas histórias locais das sociedades subaltern(izad)as, funcionam como fundamentos de uma epistemologia alternativa na escritura de Galeano.

Considerar os relatos contidos nessa obra póstuma de Galeano a partir de uma perspectiva “pluritópica” como diria Mignolo (2003), longe de ser um eurocentrismo às avessas, viabiliza uma abordagem descentrada e multifacetária, que (re)toma o discurso historiográfico ressignificando-o, com resíduos memoriais deixados pelos indígenas, africanos, ou seja, os subaltern(izad)os do “sistema- -mundo” (QUIJANO, 2007). Com isso, a escritura de *El cazador de historias* redimensiona a cultura dominada, colocando em pauta a diferença colonial enquanto:

[...] espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados (MIGNOLO, 2003, p. 10).

De acordo com Aníbal Quijano (2007), a modernidade, enquanto projeto global, utilizou dois mitos fundacionais como mecanismos de controle. O primeiro mito diz respeito à concepção de que a história da civilização humana é uma trajetória linear que parte de um estado de natureza e culmina na Europa. O segundo mito complementa o primeiro e projeta a imagem da Europa como ápice da civilização e, por conseguinte, o europeu como superior por natureza. Neste segundo mito fica implícita a ideia de “raça”, uma construção mental que: “expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo” (QUIJANO, 2005, p. 107).

Quijano assinala ainda que através destes mitos foi instituída a “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005, p. 107), um mecanismo de controle e domínio social pautado nas acepções de raça e trabalho, que teve início na América, no período colonial, mas não ficou restrito a esse período, pois perdura sob novas configurações até os dias atuais. Assim, as narrativas de Galeano que compõem o livro *El cazador de historias*, enquanto meio de representação da memória sociocultural, tornam-se, pela via do simbólico, formas de resistência ao que, na contemporaneidade, chama-se “colonialidade”. No livro *El cazador de historias*, o texto “Si el Larousse lo dice...” é ilustrativo:

*Si el Larousse lo dice...*

En 1885, Josef Firmin, negro, haitiano, publicó en Paris un libro de más de seiscientas páginas, titulado *Sobre la igualdad de las razas humanas*.

La obra no tuvo difusión, ni repercusión. Sólo encontró silencio. En aquel tiempo, era todavía palabra santa el diccionario Larousse, que explicaba así el asunto:

En la especie negra, el cerebro está menos desarrollado que en la especie blanca (GALEANO, 2016, p. 72).

O relato em tela explicita a inquietação de Galeano com a persistência da colonialidade do poder, que enquanto mecanismo de violência, afeta a vida e repercute no imaginário de milhares de pessoas. Talvez este relato seja a reminiscência da subalternização dos povos colonizados e, nesse sentido, figuram os latino-americanos que, juntamente com os africanos, tendem a ocupar uma condição subserviente nas relações de poder. O relato em tela surge imbricado em uma rede complexa de interesses elaborada com base em discursos científicos que relegavam os povos não europeus à condição de inferioridade. Nesse sentido, talvez as imagens da “Explotación de México por los conquistadores españoles”<sup>53</sup> e do “Ingenio de azúcar”<sup>54</sup>, de Rivera, ilustrem de maneira deliberada o papel preponderante desses povos na engrenagem econômica e geopolítica da contemporaneidade.

---

<sup>53</sup> Figura 8

<sup>54</sup> Figura 9

**Figura 8** - Explotación de México por los conquistadores españoles, por Diego Rivera.



Fonte: Culturecontact<sup>55</sup>

**Figura 9** - Ingenio de azúcar, 1930. Diego Rivera. Palácio de Cortés, México.



Fonte: Secretaría de la Cultura del Gobierno del México<sup>56</sup>.

O fato é que, enquanto “semiose colonial” (MIGNOLO, 2003)<sup>57</sup>, a “inferioridade” do não ocidental se concretiza como uma sintomatologia, que reflete práticas e costumes de um imaginário colonial. Como as práticas e os costumes nas sociedades periféricas e suas histórias locais estão articulados aos projetos globais, as narrativas

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.culturecontact.org/wp-content/uploads/Culture-Contact-Info-04.pdf>. Acesso: 31 jan. 2020.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/12-de-octubre-1492-descubrimiento-de-america?idiom=es>. Acesso: 31 jan. 2020.

<sup>57</sup> Mignolo (2003, p. 38) concebe “semiose colonial” como “os conflitos gerados pela colonialidade no nível das interações sócio-semióticas, isto é, no terreno dos signos”.

de Galeano, sobretudo as que compõem *El cazador de historias*, assim como no muralismo de Rivera, refletem a “colonialidade do poder” implementada, segundo Quijano (2007), com a inclusão da América no sistema colonial/moderno e estruturada em três linhas diferentes, mas articuladas: “trabajo, raza y género” (QUIJANO, 2007, p. 115).

Assim, “Si el Larousse lo dice...”, de Galeano, e “Ingenio de azúcar”, de Rivera, ilustram a repercussão, principalmente, no que tange à concepção de raça e trabalho como força motriz da colonialidade no continente americano. Aliás, “Si el Larousse lo disse...” não é um caso isolado da problemática dessa matriz colonial suscitada na escrita de Galeano. No livro *El fútbol a sol y sombra*, em tom de denúncia explícita que “En la pirámide social del mundo, los negros están abajo y los blancos arriba” (GALEANO, 2012, p. 49), e afirma que “el fútbol ofrece uno de los pocos espacios más o menos democráticos donde la gente de piel oscura puede competir en pie de igualdad” (GALEANO, 2012, p. 49).

No que diz respeito à “colonialidade do poder” interferindo na concepção de gênero, os já mencionados relatos que retomam as figuras de Sórora Juana e Olimpia de Gouges ilustram a questão. Criticando a lógica assimétrica dos projetos (neo)coloniais, índio, negro e mulher foram (id)entidades excluídas que não passaram despercebidas pelo olhar agudo e crítico de Eduardo Galeano.

Coadunando com a constatação de Quijano, Arturo Escobar (2003, p. 72) acrescenta que:

[...] el sujeto de la diferencia colonial no es un sujeto indiferenciado género-neutral – o diferenciado solo en términos de raza y clase –. Existen diferencias en la forma en la cual los grupos subalternos son objetos de poder y sujetos de agencia.

Nesse sentido, tanto as (já citadas) palavras de Sórora Juana<sup>58</sup> como as de Olimpia de Gouges<sup>59</sup> que ressoam nos relatos de Galeano poderiam ser configuradas como casos paradigmáticos. Em *El cazador de historias* outro relato que aborda a questão é “Costumbres bárbaras”:

---

<sup>58</sup> “Qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Pero si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (GALEANO, 1991, p. 218, grifo nosso).

<sup>59</sup> ). “Si las mujeres podemos subir al patíbulo, ¿por qué no podemos subir a las tribunas? [...]” (GALEANO, 2016, p. 225).

### *Costumbres bárbaras*

Los conquistadores británicos quedaron bizcos de asombro. Ellos venían de una nación donde las mujeres eran propiedades de sus maridos y les debían obediencia, como la Biblia mandaba, pero en América encontraron un mundo al revés. Las indias iroquesas y otras aborígenes resultaban sospechosas de libertinaje. Sus maridos ni siquiera tenían el derecho de castigar a las mujeres que les pertenecían. Ellas tenían opiniones propias y bienes propios, derecho al divorcio y derecho de voto en las decisiones de la comunidad. Los blancos invasores ya no podían dormir en paz: las costumbres de las salvajes paganas podían contagiar a sus mujeres (GALEANO, 2016, p. 25).

No relato supracitado, a “colonialidade do poder” enquanto matriz estruturante do sistema-mundo é percebida no momento em que a noção de barbárie, atribuída ao continente americano inculcada pelo ideário colonial, é contrastada com a autonomia feminina característica das “indias iroquesas”. “Costumbres bárbaras” sugere que na cultura pré-hispânica, a mulher não era propriedade do homem. As iroquesas tinham direito ao voto fato que, na maioria dos povos “civilizados”, só ocorreu no século XX.

O relato “costumbres bárbaras” indica que na escritura de Galeano a (re)apropriação do código do colonizador instaura uma dinâmica transcultural que consiste, simbolicamente, em um gesto antropofágico. Em termos conceituais, isso implica o que Walter (2009) diria “transescrita”, um tipo de escrita que se configura em um complexo transcultural através do qual se reverbera com toda latência a instabilidade sígnica, pois ela é constituída através de um movimento que oscila entre a apropriação, articulação e a re-visão.

Outro ponto que seria pertinente destacar em “Costumbres bárbaras” diz respeito à instabilidade sígnica que é instaurada através do significado da palavra “bárbaras”. Conforme explicitado no segundo capítulo do presente trabalho, Todorov (1991) constatou que nos *Ensaíos* de Montaigne, especificamente o que trata “dos Canibais”, o significado lexical de bárbaro comporta duas concepções possíveis e antagônicas. E parece ser essa interpretação que conduz a leitura de “Costumbres bárbaras”. Esse relato dispensa uma “interpretação passiva”, ratificando que o signo ideológico responde a interesses diversos e contrastantes.

Enquanto “transescrita”, a palavra “bárbara” interrompe o significado corrente e, ao mesmo tempo, (re)une revelando o “trans” que atravessa o “multi” das relações interculturais e que se alimenta de uma ‘*mémoire vivante*’ enquanto prática social que

sedimenta a história apocalíptica de subjugação e resistência em consciência coletiva (WALTER, 2008). Nessa perspectiva, a persistência da cultura pré-hispânica nesse relato atuaria como mecanismo de resistência e existência, a estrutura performática de uma “*mémoire vivante*”, usando os termos de Walter (2008). É o que também fica patente no seguinte relato:

*Héroes admirables, huéspedes indeseables*

A principio del siglo diecinueve, los jefes de la lucha por la independencia del Chile no ocultaban su admiración por la resistencia indígena, que era el hueso más duro de roer para los conquistadores españoles.

Los primeiros núcleos anticoloniales se identificaban con los guerreros mapuches Caupolicán o Lautaro.

Pero, algunos años después, ya los principales periódicos aplaudían la guerra contra los indios, a quienes llamaban *huéspedes indeseables de la patria chilena*.

Ahora llaman *terroristas*, porque cometen el crimen de defender las tierras que roban (GALEANO, 2016, p. 92).

“Héroes admirables, huéspedes indeseables” exprime, de maneira concisa, as contradições de uma realidade (neo)colonial. Sugere também que a estruturação do capitalismo, enquanto sistema geopolítico, impulsionou o processo de desterritorialização. Assim, o caso da resistência indígena se torna o reflexo de que a “colonialidade do poder” persiste, *mutatis mutandis*, no cenário atual. Enquanto discurso ideológico, o relato em tela expressa também a resistência e o antagonismo protagônico do sujeito subaltern(izad)o.

Nesse sentido, a referência aos guerreiros mapuches Caupolicán e Lautaro não é aleatória. Serve para ilustrar que a pugna dos indígenas é de longa data e remonta ao momento de instalação dos primeiros núcleos anticoloniais. Ao contrastar a permanência da luta pela terra tanto no passado quanto no presente, fica evidenciado que a luta pela terra perdura sob novas configurações. Esse tema não é novidade na escrita de Galeano.

Nos ensaios contidos em *Las venas* essa luta é explicitada em tom denunciatório. É o que ocorre, por exemplo, no ensaio que tem por título: “La primera reforma agraria de América Latina: un siglo y medio de derrotas para José Artigas”, em que se percebe uma crítica veemente ao sistema colonialista implementado na América Latina. No livro *El cazador de historias*, as figuras de Caupolicán e Lautaro são retomadas para descrever esse movimento no Chile. Em *Las venas abiertas de*

*América Latina* o referente que é tomado para representar essa luta é José de Artigas, um personagem histórico que figura como símbolo de luta nacional do Uruguai, “Este caudillo, con tanta saña calumniado y tan desfigurado por la historia oficial, encabezó a las masas populares de los territorios que hoy ocupan Uruguay y las provincias argentinas de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Misiones y Córdoba, en el ciclo heroico de 1811 a 1820” (GALEANO, 2004, p. 153).

Em *El cazador de historias*, o processo de usurpação da terra e sua consequente resposta, a luta, ficam sugeridos, mas nem por isso deixam de comportar o teor contestatário. Nessa obra, a figura de Artigas reaparece, dessa vez, acompanhado da presença de Andresito Guacuararí, um soldado que atuou como coadjuvante na reforma agrária, mas que não aparece no discurso oficial:

*Andresito*

José Artigas, autor de la primera reforma agrária en las Américas, se negó a aceptar que la independencia fuera una emboscada contra los hijos más pobres de estas tierras. Y escandalizó a la sociedad colonial cuando nombró gobernador y comandante al indio Andresito Guacuararí.

Antes de ser vencido por dos imperios esclavistas y tres puertos traidores, Artigas recibió la noticia de la muerte de Andresito, que había caído peleando.

Nada nunca le dolió tanto. Andresito, su hijo elegido, era el más valiente y el más silencioso de sus soldados. Indio callado, hablaba por sus actos (GALEANO, 2016, p. 54).

Esse relato, além de um nítido interesse pelos papéis desempenhados pelos nativos no contexto das revoluções, revela também a preocupação do escritor em tirar do anonimato referentes como Andresito que, assim como Artigas, figuram em sua escritura, como signo de resistência.

Vale ressaltar que o processo de referenciação constante na análise tanto de Andresito quanto dos demais personagens e eventos aludidos nas narrativas de Galeano não foi aplicado no sentido tradicional, ou seja, como “simple representação de referentes do mundo extramental” (KOCH, 2009, p. 79). A referenciação no presente estudo é considerada como uma operação discursiva. Assim, cada situação discursiva referencial esquematizada nas narrativas de Galeano é compreendida como “objetos-de-discursos”. E isso:

[...] não significa negar a existência da realidade extra-mente, nem estabelecer a subjetividade como parâmetro do real”. Isso porque “Nosso cérebro não opera como um sistema fotográfico do mundo,



nem como um sistema de espelhamento [...] Ele *reelabora* os dados sensoriais para fins de apreensão e compreensão (MARCUSCHI & KOCH apud KOCH, 2009, p. 79-80, grifo do autor).

Por esse prisma, os nomes dos personagens que reaparecem nas narrativas de Galeano, assim como a alusão aos eventos que marcaram o imaginário local das sociedades subaltern(izad)as, não consistem em um mecanismo de mera repetição. Tratam-se de aspectos cognitivos do processamento textual e, enquanto tais, implicam estratégias de *reconhecimento*. Na concepção de Ingedore Koch, o conhecimento não consiste em uma relação estática de conteúdos, “mas em habilidades para operar sobre tais conteúdos e utilizá-los na interação social.” (KOCH, 2009, p. 37).

Outro recurso relevante na escritura de Galeano é a intertextualidade. Utilizada muito mais do que um recurso estruturador, a intertextualidade que constitui as narrativas de Galeano, especificamente, *El cazador de historias*, opera como um mecanismo textual constitutivo usado de modo estratégico tentando garantir, além da coerência textual, coerência com um ato ético. Nessa perspectiva, a esquematização do texto se equipara a um palimpsesto. Desse modo, o escritor instaura, através de um processo de anacronia e sincronia, a (des)continuidade entre o tempo passado e o presente. É o que se configura de maneira notável na seção de *El cazador de historias* que tem por título “Los cuentos cuentan”.

Na seção intitulada “Los cuentos cuentan”, há uma breve recapitulação de alguns livros publicados por Galeano. Para compor esta parte da obra o autor recorre à intertextualidade como recurso estruturante para empreender a retomada e a ampliação de questões tocadas anteriormente.

Acerca da relação entre textos, Kristeva, em *Introdução à semanálise* (1974), explicita que o estatuto da palavra literária não é algo estanque, fixo, mas funciona “como um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Kristeva constata ainda que o funcionamento poético da linguagem é como um complexo sêmico articulado em três dimensões em diálogo: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Desta forma, o estatuto da palavra seria definido em dois eixos: um horizontal, no qual o texto estaria articulado simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário e outro vertical, em que o texto estaria orientado para o *corpus* literário diacrônico ou sincrônico. Numa

perspectiva bakhtiniana, Kristeva assinala que o texto seria um espaço dialógico construído como um “mosaico de citações”. Nas palavras da estudiosa:

O dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de ‘pessoa-sujeito da escritura’ começa a se esfumçar, para ceder lugar a uma outra, a da ‘ambivalência da escritura’ [...] o termo ‘ambivalência’ implica a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história; para o escritor são uma e mesma coisa (KRISTEVA, 1974, p. 67).

Outro teórico que abordou a questão da relação entre os textos foi Michael Riffaterre. Ele considera a intertextualidade como mecanismo próprio da leitura literária responsável pela produção de significância diferente da leitura linear que, “só produz sentido” (RIFFATERRE, 1979 apud GENETTE, 2010, p. 15). Segundo Riffaterre, esse mecanismo pertence à ordem das microestruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve, geralmente os poéticos. Para Riffaterre (apud GENETTE, 2010, p. 15): “O ‘traço’ intertextual seria então mais como a alusão da ordem da figura pontual que da obra considerada na sua macroestrutura”.

Ampliando a ênfase na dimensão estrutural dos textos dada por Riffaterre, Gérard Genette (2010) esboça um estudo sobre a relação (explícita ou implícita) entre textos como mecanismo constitutivo da obra literária e nomeia o processo como transtextualidade. Para Genette (2010, p. 13-24), transtextualidade ou transcendência textual do texto é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos [...] posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior”.

Assim, o conceito de transtextualidade é, *lato sensu*, análogo ao de intertextualidade formulado por Kristeva. Orientado por um princípio taxonômico, Genette subdivide e classifica o fenômeno transtextual em cinco tipos, dos quais a intertextualidade seria um. Para o crítico, o diálogo entre textos se caracteriza como:

[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a

percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...] (GENETTE, 2010, p. 14).

O objetivo de Genette é mostrar que há diferentes maneiras de relação entre textos. O crítico afirma que uma das precauções que se deve tomar é o fato de não considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, mas com inúmeras interseções. Outro ponto que Genette faz questão de ressaltar é o caráter relativo do processo:

[...] como os iguais de Orwell, algumas o são mais (ou mais manifesta, maciça e explicitamente) que outras: Virgile travesti, digamos, mais que as Confissões de Rousseau. Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor (GENETTE, 2010, p. 24).

Genette intitula seu estudo como *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Associar a metáfora do palimpsesto à escritura de Galeano implica pensar a própria concepção de literatura imbuída na produção desse escritor, especialmente, no que concerne ao livro *El cazador de historias* que, como tem sido verificado, configura-se como uma forma de mobilização da memória. Conforme ilustra Tomaz de Quincey (apud ASSMANN, 2011, p. 167): “O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e formidável?” para na sequência responder:

Camadas inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos lançaram sobre teu cérebro tão suavemente como a luz. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas que a antecederam. E na verdade nenhuma delas foi extinta (QUINCEY apud ASSMANN, 2011, p. 167).

A metáfora do palimpsesto será basilar, pois além servir como analogia ao processo de intertextualidade, remete também à experiência (neo)colonial gravada na memória coletiva das sociedades subaltern(izad)as. Nesse sentido, ela ratifica que a escritura de Galeano funciona como arquivo, pois armazena as feridas reais e simbólicas dessas sociedades.

Apesar desse mecanismo textual ser elemento constitutivo de obras anteriores como *Las venas abiertas* e *Memoria del fuego*, no livro *El cazador de historias* ele adquire conotação específica. Quanto ao papel desempenhado pela intertextualidade

tanto em *Las venas abiertas de América Latina* quanto na trilogia *Memoria del fuego*, Palaversich assinala que nessas obras ele toma duas formas principais:

Primero, denota la relación dialógica o polémica, establecida entre el texto de Galeano y una serie de otros textos concretos: 350 fuentes documentales de *Las venas abiertas* y 1063 de *Memoria del fuego*; y segundo, describe el mecanismo del funcionamiento de este diálogo, la relación entre el texto de Galeano y una serie infinita de otros textos/géneros/ideologías/lenguajes sociales a los cuales alude (PALAVERSICH, 1995, p. 214).

Diferentemente de *Las venas abiertas de América Latina*, no livro *El cazador de historias* a descrição das fontes consultas é minimizada. Em se tratando de referência documentada com a fonte, registram-se apenas 03 (três) ocorrências. Já a relação explícita ou não com outros textos tanto de autoria alheia como própria transparece ao longo das narrativas de maneira constante. Na seção intitulada “Los cuentos cuentan”, dá-se atenção especial aos textos de autoria própria. Mesmo nesses textos, a presença de vozes alheias, em cursivas ou através de citação indireta, é recorrente. Desse modo, além de ampliar o horizonte de expectativas em relação a livros publicados anteriormente como, por exemplo, *Las venas abiertas de América Latina*, *Días y noches de amor y de guerra*, trilogia *Memoria del fuego*, *El fútbol a sol y sombra* e *Espejos*, por exemplo, o leitor se depara com uma gama de (auto)críticas decorrentes da repercussão dessas obras em diferentes âmbitos: universidades, roda de amigos, conversas com familiares e também “críticos” conhecidos e anônimos. É o que acontece, por exemplo, no seguinte fragmento:

[...] En mis andares de cuentacuentos, estaba yo en una noche leyendo mis relatos en la ciudad galega de Ourense.  
Un señor me miraba, ceño fruncido, ojos sin pestañear, desde la última fila: cara de campesino curtido por trabajos y los días, enojado hasta para besar.  
Cuando la lectura terminó, se acercó a passo lento, mirándome fijo, como para matarme. Pero no me mató.  
Me dijo:  
- *Qué difícil ha de ser escribir tan sencillo.*  
Y después de esa frase, la más sabia crítica literaria que he recibido en toda mi vida, me dio la espalda y sin saludar se fue (GALEANO, 2016, p. 223-224).

E ainda:

[...] Una tarde, andaba yo paseando por el Parque Rodó, a la orilla del río-mar de Montevideo, cuando me encontré subitamente rodeado por una alborotada multitud de niños, vestidos con sus túnicas escolares y sus grandes moños azules.

Los niños gritaban:

- ¡El señor de los fueguitos! ¡Es el señor de los fueguitos!

Aquella tarde, esa bandada de chiquilines me ortogó el único título nobiliario que he recibido en mi vida (GALEANO, 2016, p. 221, grifo do autor).

Mais que elogios, há na seção “Los cuentos cuentan”, de *El cazador de historias*, registros do autor da recepção e da repercussão dos seus textos. Os fragmentos supracitados explicitam que o escritor manteve, com afinco, uma característica marcante em suas obras sensivelmente notada desde a publicação de *Las venas abiertas de América Latina*, a saber, uma linguagem “simples”. Isso indica que suas narrativas são compostas com uma prosa sem entraves, através da qual as ideias são construídas a fim de que os mais diversos públicos possam compartilhar dessa dimensão do sensível. Como já afirmava em “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”:

En un sistema social tan excluyente como el que rige en la mayoría de los países de América Latina, los escritores estamos obligados a utilizar todos los medios de expresión posibles. Con imaginación y astucia, siempre es posible ir abriendo fisuras en los muros de la ciudadela que nos condena a la incomunicación y nos hace difícil o imposible el acceso a las multitudes (GALEANO, 1989, p. 246).

Isso indica que as narrativas de Galeano confirmam a potencialidade da literatura que, na condição de signo ideológico, subverte as limitações impostas pelos dispositivos do poder instituído e, assim, conforma o que Rancière (2005, p. 63) considera como uma “partilha do sensível” através de uma “distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis”. Essa poética do dissenso se instaura na medida em que as narrativas se configuram como uma partilha de um espaço comum para expressão de um conjunto de vozes subaltern(izad)as.

Isso propicia, ao menos no âmbito do discurso, a suspensão da versão hegemônica como a única (re)conhecida. Ratificando assim a importância da pluralidade social do signo ideológico. E é este entrecruzamento de valores que

indicam a dinamicidade do signo e da palavra ideológica. No fragmento que segue, o escritor tece algumas explicações acerca da sua afinidade com a arte da palavra:

[...] Yo no tuve la suerte de conocer a Sherezade.  
 No aprendí el arte de narrar en los palacios de Bagdad.  
 Mis universidades fueron los viejos cafés de Montevideo.  
 Los cuentacuentos anónimos me enseñaron lo que sé.  
 En la poca enseñanza formal que tuve, porque no pasé de primero de liceo, fui un pésimo estudiante de historia. Pero en los cafés descubrí que el pasado podía ser presente, y que la memoria podía ser contada de tal manera que dejara de ser ayer para convertirse en ahora (GALEANO, 2016, p. 213).

Em alguns outros relatos contidos na seção “Los cuentos cuentan”, o escritor explicita as circunstâncias que propiciaram a elaboração de alguns de seus textos. É o que acontece, por exemplo, no fragmento em que se trata de *Espejos*:

Escribí Espejos a partir de un sueño.  
 Habitualmente, mis sueños son de una mediocridad inconfesable [...] Sin embargo, una vez tuve un sueño bastante bueno, que fue el que dio lugar a Espejos. Yo subía a un taxi en el sueño y le ordenaba al taxista:  
 - Lléveme a la Revolución Francesa. Lléveme ahí donde está Olimpia de Gournes camino a la guillotina.  
 - Y el taxista iba nomás. Yo quería ver a Olimpia en el momento en que subía a la guillotina y decía una frase muy linda que quería escuchar, ver. Ver cómo ella decía:  
 - *Si las mujeres podemos subir al patíbulo, ¿por qué no podemos subir a las tribunas?* [...] (GALEANO, 2016, p. 225, grifo do autor).

A referência a Olimpia de Gournes e à Revolução Francesa no relato supracitado não é ocasional. A Revolução Francesa foi um evento de relevante impacto político que, juntamente com a Reforma e a Ilustração conformam, segundo Dussel (1994), o marco da Modernidade. Por si, a menção ao acontecimento histórico de relevante transcendência já sinaliza a dimensão política da escrita de Galeano. Essa dimensão é ainda mais notória com a citação de Olimpia de Gournes, entusiasta da Revolução que após a aprovação, em agosto de 1789, da Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão, em Paris, propôs dois anos depois, a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã).

Olimpia de Gournes, pseudônimo de Marie Gouze (1748-1793), foi condenada à guilhotina por ter sido considerada “perigosa”. Por refutar a cultura patriarcal imbuída na Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão, a crítica manifestada por

Olimpia de Gournes é de um ponto relevante na discussão das questões de gênero na contemporaneidade. Embora a figura da pensadora francesa coloque em xeque a questão de que um sujeito que se situa em uma posição subalterna não “pode falar” (SPIVAK, 2012), a citação direta que aparece em cursivas no corpo do texto escancarando que “Si las mujeres podemos subir al patíbulo, ¿por qué no podemos subir a las tribunas?”, indica que há, por parte do escritor, uma (pre)ocupação com a condição subalterna imposta à mulher.

Nesse aspecto, a escrita de Galeano desencadeia o tom polêmico que permeia a sua obra. Tendo em vista que o discurso da mulher emergiu por intermédio do discurso do autor, esse “resgate” da voz feminina não estaria reafirmando uma cultura patriarcal? A atitude “benevolente” do escritor ao resgatar a fala de Olimpia de Gournes não estaria, em contrapartida, ocupando o *locus* de enunciação deveras da mulher?

Outro fator que endossa a questão acerca da preocupação com a situação da mulher nas narrativas de Galeano poderia estar vinculado a uma lógica equivalencial. Por esse prisma, longe de ratificar uma cultura machista, o caso em tela ilustra que a escrita de Galeano instaura uma relação de afinidade e identificação com as demandas desse outro subaltern(izad)o pelos discursos patriarcais. Nesta linha interpretativa, a suposta subalternidade da mulher seria um ponto nodal em uma cadeia de demandas. Analisando a complexidade da problemática na contemporaneidade, Arfuch (2008, p. 139) assinala que apesar de “causar a veces escozor en el pensamiento de izquierda más tradicional”, essa pugna encontra na noção de hegemonia formulada por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe um inestimável apoio teórico:

[...] para Mouffe – y en divergencia con otras posturas dentro del feminismo – la política feminista no debe diseñarse prioritariamente a partir de sus intereses *como mujeres* sino como ‘persecución de las metas y aspiraciones feministas dentro del contexto de una amplia articulación de demandas’, metas que comprenden por supuesto la transformación de prácticas y discursos donde la categoría ‘mujer’ esté involucrada en posiciones de subordinación (ARFUCH, 2008, p. 140).

Nessa perspectiva, o papel do escritor, enquanto intelectual, estaria associado ao de agente de “consciência” e “eloquência”, como diria Foucault (2019), um sujeito com a pretensão de dizer a verdade “àqueles que ainda não a viam e em nome

daqueles que não podiam dizê-la” (FOUCAULT, 2019, p. 131). A recorrência da figura do subalten(izad)o nas obras de Galeano indica que há, até certo ponto, compatibilidade com a temática e a estilística pós-moderna. Essa afinidade da escrita de Galeano que foi constatada por Palaversich (2005) em sua análise da trilogia *Memoria del fuego* é expansiva para o livro *El cazador de historias*.

Esse relato demonstra que a dimensão política dessa escrita enquanto prática sociocultural é continuamente inquieta, tensa, questionadora e polêmica. Nessa conjuntura, o subalterno emerge como agente transformador. E, por isso, as figuras do negro, do índio, da mulher, da criança são recorrentes nas narrativas de Galeano. Ademais, outro personagem feminino que reaparece em *El cazador de historias* poderia endossar a questão. Trata-se da menina Milay:

En el último tomo de *Memoria del fuego*, conté la historia de una niña de cinco años, hija de un preso político uruguayo, que se llamaba Milay en homenaje a una aldea vietnamita borrada del mapa por la invasión militar norteamericana.

A partir de entonces, recibí varias cartas de padres de niñas recién nacidas, que querían llamarlas Milay y no podían porque la burocracia lo impedía. Desde la ciudad de Rosario, En Argentina Élica Gómez me contó sus desventuras:

- Mi hija sigue indocumentada. – me decía en una carta de marzo de 1999.

Ese nombre raro no figuraba en el santoral ni formaba parte de la tradición documentada en el Registro Nacional de Nombres. Milay no tenía derecho de llamarse Milay (GALEANO, 2016, p. 230).

Conforme indicado, a menina Milay trata-se de uma das personagens mais audaciosas das narrativas de Galeano. Sua atuação em “Pájaros prohibidos”, um dos relatos que compõem *El siglo del viento*<sup>60</sup>, último livro da trilogia *Memoria del fuego*, já indica o seu potencial subversivo. Isso se deve ao fato de uma menina, de apenas cinco anos, ser capaz de driblar as barreiras impostas pela ditadura a fim de levar uma mensagem de otimismo para o pai, Didaskó Pérez, professor uruguaio que foi “torturado y preso por tener ideas ideológicas” (GALEANO, 1986, p. 208). Consta no referido relato que Didaskó Pérez, na condição de preso político, não podia receber desenhos de mulheres grávidas, casais, borboletas, estrelas nem pássaros. Um certo dia, Milay foi visitar o seu pai na prisão e levou consigo um desenho de pássaro, mas

---

<sup>60</sup> Como Juana Inés de la Cruz, Milay também reaparece no livro *Mujeres*, Galeano (2015).



“Los censores se lo rompen en la entrada a la cárcel”. Inconformada, a menina insiste e:

El domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo pasa. Didaskó le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en la copa de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas:

— ¿Son naranjas? ¿qué frutas son?

La niña lo hace callar:

— Ssssshhhh.

Y en secreto le explica:

— Bobo, ¿no ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas (GALEANO, 1986, p. 208).

Com sagacidade e destreza, Milay consegue ludibriar os ditames impostos aos presos políticos e leva para o pai desenhos de pássaros que no contexto simbolizam liberdade e esperança. Isso nos leva a deduzir que se na trilogia *Memoria del fuego* o subalterno, representado por Milay, figura de transgressão, na contemporaneidade, permanece com o mesmo afã.

No espaço intersticial entre as dimensões estéticas e as incompatibilidades ideológicas do pós-moderno e do pós-colonial, emergem as propostas decoloniais trazendo em seu bojo as marcas das experiências provocadas pela ferida colonial e sua reverberação nos discursos elaborados na e sobre América Latina. O pensamento decolonial tenta responder alguns pontos esquecidos pelos estudos pós-coloniais. De acordo com Castro-Gómes e Grosfoguel (2007), o capitalismo não é apenas um sistema cultural, paradigma adotado pelos Estudos Culturais e Pós- -coloniais, mas uma rede global de poder. De acordo com Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), na perspectiva decolonial, o processo de descolonização, iniciado no século XIX nas colônias ibéricas e, em seguida, pelas colônias inglesas e francesas foi incompleto:

En cambio, la segunda descolonización - a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad - tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas. Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 17).

Esse pensamento “heterárquico”<sup>61</sup> tenta fugir das armadilhas concernentes aos binarismos centro/periferia; modernidade/colonialidade; colonizador/ colonizado, colônia/ metrópole; global/local. O pensamento heterárquico, explicam Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), consiste em compreender as estruturas como operações complexas em que não há um nível básico que governa sobre os demais, pois todos os níveis exercem, com menor ou maior intensidade, algum grau de influência em diferentes aspectos particulares e em condições históricas específicas.

En una heterarquía, la integración de los elementos disfuncionales al sistema jamás es completa, como en la jerarquía, sino parcial, lo cual significa que en el capitalismo global no hay lógicas autónomas ni tampoco una sola lógica determinante ‘en última instancia’ que gobierna sobre todas las demás, sino que más bien existen procesos complejos, heterogéneos y múltiples, con diferentes temporalidades, dentro de un solo sistema-mundo de larga duración (CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2007, p. 17).

É levando em consideração esses processos complexos, heterogêneos e múltiplos engendrados em diferentes temporalidades que se situam a poética e a poiética de Galeano que poderiam ser interpretadas como práticas decoloniais. O livro *El cazador de historias*, como as demais obras de Galeano, é constituído por um princípio estruturante basilar: a multiplicidade de vozes. Para tanto, o escritor, além da intertextualidade, vale-se da polifonia.

Em *El cazador de historias*, a multiplicidade de vozes que ressoam não diz respeito apenas a sujeitos que habitam as comarcas latino-americanas, mas a todas as sociedades que, de alguma forma, foram afetadas pelas experiências de subjugação, exploração, ou seja, sujeitos que foram afetados por algum tipo de violação (corporal, ideológica, epistêmica). Assim, a intertextualidade parece ser muito mais do que um artifício estético. Suas implicações ultrapassam o âmbito estrutural. Nessas circunstâncias, a narrativa de Galeano, enquanto palimpsesto, demonstra afinidade com:

Os escritores pós-imperiais do terceiro mundo, portanto, trazem dentro de si o passado - como cicatrizes de feridas [...] como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas pelo passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis [...] em que o nativo outrora silenciado

---

<sup>61</sup> Termo que Castro-Gómez e Grosfoguel (2007) adotaram do sociólogo grego Kyriakos Kontopoulos.

fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência (SAID, 1993, p. 332).

Em *Las venas abiertas de América Latina*, já se desponta esse palimpsesto em potencial. O título do livro carrega a dor e também o rancor provocados pelas feridas deixadas pelos projetos coloniais. Essa dor vai reverberar, quiçá em menor intensidade, nos livros subsequentes. Quanto à proeminência da intertextualidade na escrita de Galeano, Palaversich, ao analisar *Las venas abiertas* e a trilogia *Memoria del fuego*, assinala que:

Galeano por ser un intelectual contestatario y calibánico, en el sentido de Fernández Retamar, y principalmente por ser latinoamericano – aunque no miembro de pueblos indígenas – forma parte de este amplio grupo de los subalternos en relación al poder metropolitano: por lo tanto él también habla desde una posición subalterna (PALAVERSICH, 1995, p. 191).

Do momento da publicação de *Las venas abiertas de América Latina* até a publicação de *El cazador de historias* há um espaço de quase meio século saturado de muitos “agoras”. Repressão, censura e exílio são alguns deles. Ciente das implicações da escritura, as histórias que compõem *El cazador* parecem ser esboçadas com cautela. Como constatou o escritor, “nuevo siglo” requer “nuevo ciclo”. No século XXI a figura do escritor revolucionário parece obsoleta. Nessas circunstâncias, seria pertinente aproximá-la da figura do homem que escava, metáfora usada por Benjamin:

Na ocasião da escavação, é preciso proceder de modo planejado. Mas bater com a enxada com precaução e tatear no obscuro reino da terra é tanto quanto indispensável. E frustra-se do melhor aquele que faz somente o inventário dos objetos trazidos à luz, sem ser capaz de mostrar, no solo atual, o lugar onde o antigo foi conservado (BENJAMIN apud HUBERMAN, 2015, p. 122).

Se a crítica aos projetos (neo)coloniais foi uma constante na escrita de Galeano, caracterizando um autêntico inventário desse escritor, no século XXI, “o solo atual” mostra o que ficou conservado na realidade latino-americana. Assim, a protoimagem esboçada por Benjamin resume as narrativas de *El cazador de historias*: o solo enquanto *medium* da memória traz à tona os rastros, os detritos, as ruínas deixadas pelo tempo os quais a literatura reconstitui. Nesse “entrelugar” entre história

e memória, os fragmentos residuais atuam como “marcas tanto da destruição como também da conservação”, como lembra Seligman-Silva (2003, p. 406).

Enquanto marcas de destruição, as narrativas de *El cazador de historias* trazem à tona os problemas gerados pela colonialidade e suas interferências nos diversos âmbitos das sociedades periféricas como as latino-americanas. Como marcas de conservação, expressam as feridas, mas o esforço de superá-las sem cair na “tentação da repetição”, num esforço de não cometer os equívocos da modernidade. Neste sentido, diferente da imagem do anjo de Klee, que ao olhar para trás encontra destruição, o foco dessas narrativas parece direcionar o olhar para uma “transmodernidade” (DUSSEL, 1994), na expectativa de encontrar beleza ao invés de catástrofe.

A transmodernidade inviabiliza uma abordagem da história e da ideia de América a partir de uma única perspectiva monotópica, hegemônica e nordocêntrica. Alinhada a uma perspectiva trans e intercultural, a transmodernidade viabiliza a inserção de uma perspectiva “pluritópica” para usarmos um termo formulado por Mignolo (2003, p. 42). A partir de uma perspectiva pluritópica, trans e intercultural e relacional, longe de um eurocentrismo às avessas, instaura, através da contra-memória, um contradiscurso que reivindica a participação e formas de visibilidade dos sujeitos subaltern(izado)s que habitam não apenas essa região do globo chamada América Latina, mas também daqueles que, em determinada medida, foram afetados pelos entraves que constituem a imensa rede que constitui as tramas da história. E, ao invés de desolação, que se encontre esperança. É o que sugere o último relato de *El cazador de historias*:

Quise, quiero, quisiera  
 Que en belleza camine.  
 Que haya belleza delante de mí  
 y belleza detrás  
 y debajo  
 y encima  
 y que todo a mi alrededor sea belleza  
 a lo largo de un camino de belleza  
 que en belleza acabe.  
 (Del “Canto de la noche”, del pueblo navajo) (GALEANO, 2016, p. 255).

A polirritmia do tempo flagrante no título desta micronarrativa que marca o fechamento de um livro, e de um ciclo, indica a reverberação de um pensamento

liminar, força motriz de uma escritura inquieta e inquietante. Na concepção de Mignolo (2003, p. 286), pensamento liminar “é a necessidade básica da epistemologia subalterna e da reflexão que ultrapasse as dicotomias produzidas pelo ‘ocidentalismo’ como imaginário dominante no sistema mundial colonial/moderno”. Nesta perspectiva, o que estaria em pauta seria a memória atuando num espaço intersticial, buscando o equilíbrio entre o lembrar e o esquecer. Voltando às reflexões de Ricoeur, Bernd assinala que esse ideal de equilíbrio Ricoeur conceitua como “justa memória”. Com base nos pressupostos de Ricoeur, Bernd afirma que “Neste processo, evocam-se os acontecimentos traumáticos, saindo deles de forma positiva, podendo encará-los sem cair no estado patológico da melancolia” (BERND, 2013, p. 37).

Por esse prisma, *El cazador de historias* poderia ser interpretada como uma estética dos vestígios memoriais em que se reverberam as tramas das histórias conduzidas pelos fios da memória e os sentidos engendrados entre política e poética. Essa busca pela justa “memória” poderia ser concebida como uma “poética da relação” (GLISSANT, 2007), o que em um contexto marcado pela “colonialidade” implica uma atitude “decolonial” (GRUPO MODERNIDAD/COLONIALIDAD, 2007).

#### 4.3 POÉTICA DO DIVERSO: CRÍTICA SOCIAL E PROPOSTA DECOLONIAL

Se em *Las venas abiertas de América Latina* a natureza figura como ser brutalizado por um sistema predatório e extrativista, nas últimas obras, apesar da violação decorrente dos atos de exploração, ela atua como fonte de inspiração para a construção de um mundo possível. Para tanto, Galeano delinea uma escritura pautada no etos e na cosmovisão das sociedades primitivas segundo os quais o ser humano mantém uma atitude ética simbiótica. Isso sugere que para este, a natureza está imbricada nos processos culturais através de uma “poética da relação”, como diria Glissant (2005).

Portanto, a escritura de Galeano não apenas aponta para a importância da relação cultura/natureza. Ela aponta a natureza como um horizonte ideológico e uma alternativa viável a ser seguida. Assim, a obra *El cazador de historias* reverbera um “inconsciente político”, pois, como sugere Jameson (apud WALTER, 2015, p. 629), pode ser “lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade”. Se a história das Américas, como sugere Walter (2015), é marcada pela brutalização das

pessoas e dos espaços, então *El cazador de historias* se configura, pela via do simbólico, uma opção decolonial. Galeano parece convir com a ideia de que não há nada menos racional que “la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal” (QUIJANO, 1992, p. 447).

Em resposta ao discurso hegemônico, as narrativas de Galeano atuam como arquivo, não no sentido convencional de “soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida” (FOUCAULT, 2017, p. 157), mas como “aquilo que faz com que tudo que é dito não se amontoe até o infinito em uma pilha enorme e amorfa” (FOUCAULT, 2017, p. 158).

Pautado na episteme cultural sinalizada no etos e na cosmovisão contidas nos relatos supracitados, o autor vislumbra uma poética da diversidade, o que viabiliza, tal qual o arquivo foucaultiano, a ressemantização dos discursos enunciados a partir de novos lugares, sugerindo, assim, a possibilidade de compreender a diversidade cultural através de perspectivas outras. Um dos relatos que poderia ilustrar como essa problematização e se dá no livro *El cazador de historias* é “Extranjero”:

Extranjero

En un periódico del barrio del Raval, en Barcelona, una mano anónima escribió:

*Tu dios es judío, tu música es negra, tu coche es japonés, tu pizza es italiana, tu gas es argelino, tu café es brasileño, tu democracia es griega, tus números son árabes, tus letras son latinas.*

*Yo soy tu vecino. ¿Y tú me llamas extranjero?* (GALEANO, 2016, p. 69, grifo do autor).

O relato “Extranjero” poderia ser considerado o reflexo de um mundo globalizado em que os elementos em fluxos estão em toda parte. Pessoas, ideias, objetos e costumes, por exemplo, demonstram que cada vez mais as fronteiras de diferenciação cultural, espacial e temporal estão cada vez mais fluidas provocando encontro e hibridização ou, nas palavras de Appadurai, criando novas “formas culturais moldadas de maneira fractal” (APPADURAI apud WALTER, 2015, p. 614). Enquanto prática cultural pautada no paradigma (neo)liberal, a multiculturalidade propaga uma geopolítica do conhecimento que busca homogeneizar as histórias locais através de um multiculturalismo universal. É essa prática que parece estar problematizada no relato “Extranjero”.

De acordo com Catherine Walsh (2007), o multiculturalismo, na condição de paradigma dominante, reflete a impossibilidade de pensar além das categorias da modernidade, pois instala uma geopolítica do conhecimento que tende a sustentar os interesses hegemônicos e a invisibilizar a diferença colonial. Como sugestão de um paradigma que deixe visível as demandas e as propostas subalternas, a estudiosa propõe a interculturalidade como uma forma de pensar de outra maneira. Para Walsh, a “Interculturalidad, tal como es concebida por el movimiento indígena, introduce el juego de la diferencia colonial, que el concepto de multiculturalidad esconde” (WALSH, 2007, p. 56).

Por se preocupar com as adversidades geradas pela modernidade e, por seu correlato, a colonialidade, Galeano, impulsionado por uma ética da responsividade, persistiu, de diferentes formas, na temática. Em *Las venas abiertas de América Latina*, o discurso parece ter sido estruturado de maneira unidirecional e, na trilogia *Memoria del fuego* através de uma ideologia monológica. Entretanto, no livro *El cazador de historias* se empreende o que se poderia considerar como uma “coerência outra”. Para tanto, a interculturalidade parece ter sido a estratégia usada pelo escritor para reverberá-la.

Nesse sentido, as narrativas contidas no livro *El cazador de historias* tendem para uma práxis que, mais do que apresentar a dura realidade das sociedades latino-americanas, insinua, mediante prática dialógica e intervencionista, uma poética da diversidade, sugerindo não uma revolução, mas um “giro decolonial”. Ao se inscrever na perspectiva intercultural pensada a partir da casa da “ferida colonial”:

[...] la interculturalidad y la diferencia colonial no son comprendidas por su carácter descriptivo — de identidad política o particularismos minoritarios —, sino más bien como indicativas de una realidad estructural histórica y sociopolítica necesitada de descolonización y transformación. Más aún, denota y requiere una acción transformadora, una acción que no se limite a la esfera de lo político, sino que infiltre un verdadero sistema de pensamiento (WALSH, 2007, p. 56).

É o que sugere o relato intitulado “La naturaleza enseña”:

*La naturaleza enseña*

En la Amazonia, la naturaleza da clases de diversidad.

Los nativos reconocen diez tipos de suelos diferentes, ochenta variedades de plantas, cuarenta y tres especies de hormigas y

trescientas diez especies de pájaros en un solo kilómetro (GALEANO, 2016, p. 33).

Talvez esta tenha sido a maior aprendizagem vislumbrada pelo escritor ao fechar o ciclo de uma vasta produção com a ideia de “pluralidade”. Com isso, indica a consciência crítica de que:

Cada sociedade ou conjunto de sociedades é uma ponte ou cruzamento de uma estruturação global. Qualquer projeto estratégico que não leve em conta e ativamente se engaje nesses movimentos está, talvez, condenado a ser devorado, voltar-se contra si mesmo, entropicamente (KHATIBI apud MIGNOLO, 2003, p. 77).

No livro *El cazador de historias* Galeano demonstra uma tentativa se escapar de uma concepção racional, etnocêntrica e universalista. Portanto insinua, através de micronarrativas, fragmentos da história, saberes gestados em outras bases epistêmicas. *El cazador de historias* demonstra, em determinada medida, a pretensão de impulsionar um pensamento mais além de formas excludentes de pensar. Propor uma concepção pluriversal parece então ser a nova utopia reverberada na escritura de um sujeito que tentou conciliar o ofício de escrever às urgências da América Latina, que compartilha com outros locais do planeta a experiência da subalternização.

Diferente de livros anteriores, *El cazador de historias*, apesar de apresentar os temas que “develam” a preocupação com a situação latino-americana, parece ir mais além. Mais do que criticar a epistemologia ocidental, *El cazador de historias* insinua como mote a afirmação de que “em mundo cabem muitos outros mundos” (GALEANO apud HOZ, 2015, p. 43). Nessa perspectiva, as narrativas que compõem esse livro póstumo emergem como uma sugestão política e poética inovadora em consonância com movimentos sociais e culturais que resistem às formas contemporâneas de colonialidade.

Ciente dos cruzamentos e contínuas in(ter)venções dos projetos hegemônicos no continente, Galeano, na condição de “caçador”, apresenta uma alternativa que busca na cosmovisão ancestral a compreensão de modos e de mundos possíveis. Por esse prisma, a obra em tela se configura como uma escrita movida pela necessidade da decolonialidade. Entende-se como “decolonialidade” um processo de resignificação das práticas elaboradas em oposição à colonialidade. É uma maneira



prática de reverberar um pensamento crítico que se erige em resposta à gnosiologia imperialista. O pensamento decolonial:

[...] surgió y continúa gestándose en diálogo conflictivo con la teoría política de Europa, para Europa y desde ahí para el mundo [...] El pensamiento decolonial da vuelta a la tortilla, pero no como su opuesto y contrario (como el comunismo en la Unión Soviética opuesto al liberalismo en la Europa occidental y Estados Unidos), sino mediante una oposición desplazada: el pensamiento decolonial es el de las variadas oposiciones planetarias al pensamiento único (tanto el que justifica la colonialidad, desde Sepúlveda a Huntington, como el que condena la colonialidad (Las Casas) o la explotación del obrero en Europa (Marx) (MIGNOLO, 2007, p. 32-3).

Desse modo, o escritor parece optar por uma postura estética movida por uma consciência crítica que se opõe à “uni-versalidad”<sup>62</sup>. O paradigma da universalidade segrega as outras particularidades. E, segundo Garcés (2007), isso acontece em diversos âmbitos: econômico, político, epistêmico, linguístico, entre outros. Tudo isso demonstra que se por um lado a história oficial da América Latina, e por extensão das sociedades subaltern(izad)as, foi construída e, muitas vezes, obliterada pela versão do vencedor, por outro, a produção artística e literária da região não ficou alheia ao processo de rememoração. Esse trabalho de busca nos ajuda a dar forma aos nossos elos com o passado e a nos definir no presente como sujeitos sociais, pois “precisamos do passado para construir nossas identidades e alimentar uma visão do futuro” (HUYSSSEN, 2000, p. 67).

Além disso, põe em xeque o caráter ambíguo e profícuo da reminiscência. Desse modo, conforma-se enquanto veneno e antídoto: veneno porque traz à tona um passado traumático, antídoto por mostrar que, apesar das contradições desencadeadas pela memória, ela também é uma possibilidade de preservação. Tudo isso ratifica que:

A literatura e a arte têm como papel na cena pública apresentar o que não se encontra enunciado no arquivo [...] do que permanece exterior a ele e fora da biblioteca do dito; falar do que podemos imaginar e pensar e, portanto, do não arquivável. Ora se é pertinente atribuir esse papel à literatura nos tempos atuais, de uma parte, entendo que os

---

<sup>62</sup> Fernando Garcés prefere usar o termo “*uni-versal y uni-versalidad*” devido à evocação etimológica que implica: “un verso, un discurso —y sólo uno— que desplaza todos los demás; en este sentido, nada más apropiado que el término para hacer referencia al desplazamiento de la palabra y del saber a los que fueron sometidos los pueblos periféricos de la modernidad colonial eurocéntrica.” (GARCÉS, 2007, p. 220).

arquivos literários se configuram então como espaço mais apropriado para se compreender as possibilidades e os limites desse protagonismo da arte da palavra. Compreensão que dependerá em muito do cuidado que dispensarmos a esses arquivos, à memória literária e cultural no tempo presente (MARQUES, 2015, p. 84).

Neste sentido, pluralidade não evoca apenas a heterogeneidade, mas, e, sobretudo, ensaia uma resposta à universalidade epistêmica. Desse modo, as narrativas explicitadas no presente trabalho indicam que foram construídas a partir de e em complementariedade que reivindica “un diálogo horizontal con igualdad entre los pueblos del mundo, más allá de las lógicas y prácticas de dominación y explotación del sistema-mundo” (GROSFOGUEL, 2007, p. 74).

E essa foi a temática que inquietou Galeano ao longo de um livro, ao longo de uma vida cuja trajetória demonstra que se trata de uma escrita que não queria, não podia ficar alheia aos (des)encantos de uma época que comporta a experiência latino-americana e, por extensão, as experiências das sociedades que foram e ainda são de alguma forma subaltern(izad)as. A resposta sugerida por Galeano parece ter sido encontrada na natureza e explicitada através de uma poética do diverso, ratificando, assim, que:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade, da ‘consciência’, do discurso (FOUCAULT, 2019, p. 131-132).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Eduardo Galeano publicadas a partir da década de 70, sobretudo, as que compõem os livros *Las venas abiertas de América Latina*, *Días y noches de Amor e de guerra*, a trilogia *Memoria del fuego* e *El cazador de historias*, indicam que ao longo de uma vasta produção Galeano se manteve coeso com a temática principal da sua escritura: América Latina.

Entre 1971, ano de publicação de *Las venas abiertas de América Latina* e 2015, ano que o escritor faleceu, a preocupação com as figurações da América Latina nas tramas da história foi o eixo basilar ao longo de uma intensa trajetória no mundo das letras. Trajetória esta movida pelos encantos e desencantos de ter nascido nesta região do planeta e, como sujeito de uma memória cultural marcada pelas dissidências dos projetos (pós/neo)coloniais, (re)visou com afinco o percurso e os percalços da construção da ideia de América Latina no imaginário socio-histórico--cultural.

A leitura das narrativas de Galeano empreendidas no presente trabalho aponta para que sua escritura reverbera, com requinte e sagacidade, como a “invenção” da América foi delineada nas tramas da história. As narrativas abordadas no presente trabalho ilustram como a América foi pensada através de uma rede inextricável de memória, política e poética. Essa rede é composta por diversos “nós” (dis)juntivos que, simultaneamente, unem e separam realidades locais e projetos globais.

Vale salientar que “nós” quer dizer que, nem sempre, os projetos globais tenham afetado o imaginário local de maneira “arbitrária”. Muitas vezes, isso aconteceu, em determinada medida, de forma consentida. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a transescrita dos discursos de las Casas; Montaigne; Humboldt; Sartre e Marx, (re)tomados estrategicamente nas histórias locais constantes nas narrativas de Galeano e, através de uma dinâmica tensa e construtiva, corroboraram a redefinição da imagem da América.

No segundo capítulo, vimos que a escrita e as imagens produzidas a partir de uma epistemologia imperial foi esboçada sob a lógica da semelhança/dessemelhança o que, em uma situação de desterritorialização implica, para o sujeito da cultura dominante, adotar como medida categorias existentes em um horizonte de expectativas orientado pela geopolítica. Segundo Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), isso quer dizer que, no processo de acumulação de capital desencadeado desde o

século XVI, acontece em escala mundial uma “articulación enredada (en red) de múltiples regímenes de poder” (CASTRO-GÓMEZ e GROSGOUEL, 2007, p. 14).

No que tange às figurações da América na iconografia do período colonial, esse regime de poder é percebido, por exemplo, na gravura que representa o explorador Américo Vesúcio diante da Índia que se chama América. Essa imagem vai repercutir como protótipo de múltiplos regimes de poder entrelaçados, dos quais se destacam: ocidental/não ocidental; civilizado/bárbaro; culto/inculto/ cultura/natureza; cognoscente/cognoscível; e dominador/dominado. Esses pares dicotômicos serão autenticados através da “operação historiográfica” e, enquanto prática de um sujeito ocidental, têm a tarefa de articular, não impunemente, o real e o discurso, mas onde esse laço não é pensável “faz como se os articulasse” (CERTEAU, 2017, p. XIII).

A retomada de alguns desses discursos foi necessária para pensar as figurações da América (Latina) nas tramas da história e contextualizar a escritura de Eduardo Galeano. As narrativas de Galeano, prática escriturária de um sujeito que, na condição de latino-americano, demonstram o quanto a América Latina foi afetada pela colonialidade. Como resposta a esse legado, o escritor esboça em *Las venas abiertas de América Latina* uma versão alternativa da história oficial que, enquanto constructo hegemônico, dita apenas o que convém aos sujeitos que ocupam lugares privilegiados nas estruturas sociais e nas relações de poder. Nesse sentido, a “história oficial” aludida aqui diz respeito ao discurso elaborado em consonância com as formas dominantes que tendem a expressar os pontos de vista dos vencedores. Por esse prisma, muitas vezes esta “história oficial” se configura como o discurso eurocêntrico, mas dependendo do contexto diz respeito também aos discursos autorizados pelos regimes autoritários que atuaram no continente americano.

Se, como concebe Bakhtin e seu Círculo, a interação verbal mediada pelo signo ideológico é o espaço de disputa, *Las venas abiertas de América Latina* se configura como um microcosmo dessas relações de poder. Nesse livro, Galeano expõe as feridas abertas pelos projetos coloniais e tenta esboçar uma imagem de América Latina através de um contradiscurso que, muitas vezes, parece estar enraizado no (res)sentimento. O tom incisivo usado para criticar o sistema considerado como opressor, muitas vezes aparenta nutrir, unicamente, a memória do sofrimento infligido.

Em 2014, ou seja, após 43 anos de publicação do livro que tornou seu autor como um dos latino-americanos mais lidos do mundo, Galeano declara que é uma

etapa que está superada. Como vimos no terceiro capítulo do presente trabalho, na produção posterior à década de 70 e, especificamente, na trilogia *Memoria del fuego*, apesar de a América Latina continuar sendo a temática principal, diferente de *Las venas abiertas de América Latina*, o autor adota outra forma de expressão. Depois de algumas detenções e, ainda durante o exílio, Galeano passa do revisionismo histórico a focar mais na dimensão memorialística. Dessa experiência emergem *Días y noches de amor y de guerra* e a trilogia *Memoria del fuego* (1982-1986).

Quando retorna ao Uruguai, em 1985, Galeano continua no ofício de escrever. A partir de então, percebe-se em sua produção uma escritura que parece despedaçada. Os fluxos da memória trazem à tona os rastros das experiências traumáticas engendradas pela maquinaria dos sistemas operantes. Esta maquinaria é representada nas diversas fases da escritura de Galeano ora pelo sistema colonial, ora pelo regime ditatorial que se instalou no continente. Esses rastros são reverberados no livro *Días y noches de amor y de guerra*, um livro em que a escritura de resgate da experiência de um “eu” aparenta confluir com a experiência de um “outro”. A hibridez do relato pessoal que também reverbera a experiência de uma coletividade será um recurso profícuo de testemunho e resistência em *Los nacimientos*, *Las caras y las máscaras* e *El siglo del viento*, obras que compõem a trilogia *Memoria del fuego*.

Na trilogia, a escrita de Galeano parece se mover entre o depoimento, a crônica, a poesia épica, o ensaio e o relato sem, contudo, estagnar em nenhum desses gêneros textuais. Avesso às classificações, o escritor explicita que se trata de uma escrita que pertence a todos os gêneros e a nenhum. Nessa trilogia, o escritor faz um trabalho de busca na tentativa de delinear uma imagem inabitual do continente americano.

As narrativas publicadas posteriormente como as que compõem os livros *Palabras andantes*, *Los hijos de los días*, *Bocas del tiempo*, *Espejos*, *El fútbol a sol y sombra*, por exemplo, configuram como vestígios de uma memória coletiva que, apesar do silenciamento imposto por forças antagônicas, apresenta-se como um autêntico exercício de rememoração. Nessas obras, a escritura de Galeano se configura como um espaço de (des)articulação e (des)montagem da ideia de América vislumbrada nos discursos oficiais. Para tanto, o escritor recorre a fontes diversas, na tentativa de expressar uma realidade obliterada. Para juntar os resíduos de uma memória cultural abalizada pelos projetos (neo)coloniais, Galeano, tal trapeiro, tenta

reconstruir a história da América a partir do que ficou obliterado dos discursos oficiais, ou seja, a partir das histórias locais e dos saberes não hegemônicos. Numa perspectiva benjaminiana, diria-se que ele tenta reconstruir a história com os próprios detritos da história.

O livro *El cazador de historias* fecha um longo ciclo produtivo. Uma obra que, segundo o editor argentino, já estava concluída desde 2014, surpreende com seu lançamento e encontrou um público leitor que, há cerca de um ano, não contava mais com a presença física do escritor. Apesar de as narrativas tratarem da América Latina, outros temas são abordados, como a vida, a infância, o seu ofício. Outro traço distintivo da obra em tela diz respeito ao tema da morte, tratado não numa perspectiva trágica, mas com sensatez e serenidade e, apesar de compor uma parte que não estava prevista na versão deixada pelo escritor, mantém coerência com as demais.

Mais um ponto relevante diz respeito ao contradiscurso instaurado acerca da projeção da ideia de América Latina. Esse contradiscurso elaborado ora contra a historiografia, de maneira geral, ora contra os discursos oficializados por determinados regimes que vigoram no continente americano, ratifica a atuação de Galeano enquanto escritor contestatário. As narrativas contidas em *El cazador de historias* mostram que neste ciclo de produção Galeano, enquanto sujeito portador de uma memória sociocultural marcada pelos projetos (neo)coloniais, reverbera através das tramas da história uma rede inextricável de memória, política e poética. Para tanto, o escritor lança mão, além de uma ironia fina e contumaz, da intertextualidade, da polifonia e da referenciação, tudo entrelaçado em um diálogo intercultural, que corrobora uma postura crítica diante do contexto sociocultural contemporâneo e, simultaneamente, viabiliza a emergência de um pensamento outro e uma proposta crítica decolonial.

A noção de “Pensamento outro” explicitada aqui implica deixar a forma, tendencialmente, unidirecional de conceber a América Latina, para compreendê-la a partir de uma perspectiva pluriversal. Assim, na leitura das narrativas de Galeano abordadas no presente estudo, despreende-se, a partir da concepção de uma linguagem “sentipensante” empreendida por Galeano. Verifica-se que, diferentemente do que aparentou alhures, no livro *El cazador de historias* a ideia de pluralidade emerge como possibilidade de um pensamento “decolonial”.

Apontada desde o título do livro, a pluralidade que emerge como prática escriturária e como proposta de pensamento outro pretende resgatar e manter viva a

memória cultural da América Latina, em diálogo, ainda que tenso e conflitivo, com os projetos globais. E isso não se resume a conceber a ideia de América Latina, única e exclusivamente, pelo viés da economia-política, muito menos através de um movimento entrópico, propulsor de um pensamento raiz. Em *El cazador de historias* não se perde de vista a colonialidade do poder que, enquanto conceito, foi formulada por Quijano na década de 90, mas enquanto sistema, há muito afeta a realidade latino-americana. No caso de Galeano, como foi demonstrado, essas críticas consistem, de formas distintas, o foco de sua escritura.

Nesse sentido, ao escrever *El cazador de historias*, Galeano atua como “um homem que escava”, ao retomar, constantemente, a ideia de “América Latina”, num esforço de mostrar não apenas as camadas que encobrem essa ideia, mas também apontar brechas na tentativa de forjar outros olhares e com eles proposições outras para se (re)pensar a América Latina. Disso decorre a importância de sua escrita.

A pertinácia com a qual (des)monta a imagem de América através das tramas da história, numa relação complexa entre memória, política e poética, faz de Galeano um dos escritores mais lidos do continente. Como poucos, este escritor atrai um público heterogêneo de leitores. A agudeza crítica com que trata as feridas, reais e simbólicas, da América Latina faz dele um dos intelectuais mais expressivos da região.

Na abordagem realizada no presente estudo se verificou que, enquanto escritura contestatária, a produção de Galeano empreende, através das tramas da história, uma rede inextrincável entre memória, política e poética e com ela uma versão alternativa aos discursos disseminados com matizes coloniais. Para tanto, Galeano, em *El cazador de historias*, aparenta mudar de tom, mas não de timbre. Isso implica em elaborar um contradiscurso, como base em uma ética da “responsividade” usando recursos como intertextualidade, polifonia e referenciação. Esse processo de retomada caracteriza a escrita dessa obra como um palimpsesto.

Nesse sentido, as narrativas contidas em *El cazador de historias* se configuram como um palimpsesto e, como tal, refletem e refratam os usos e abusos cometidos segundo uma lógica enredada em projetos globais. No espaço intersticial entre política e poética, *El cazador de historias* se configura como crítica social e como proposta decolonial. A escritura de *El cazador de historias* é “decolonial” na medida em que surge imbuída em processos de descoloniização que emergem como alternativas e em resposta à “colonialidade”. Entretanto, diferente de qualquer proposta etnocentrista, Galeano, em *El cazador de historias*, não critica apenas as

práticas hegemônicas nordocêntricas, ele critica os atos cometidos por (latino)americanos que demonstravam afinidade com ideologias opressoras.

Para evitar cair na insidiosa trama da modernidade/colonialidade, Eduardo Galeano, através da escritura de *El cazador de historias*, aparenta optar pela pluriversalidade. Por meio de uma dinâmica trans e intercultural, Galeano, enquanto “caçador de histórias”, vislumbra, pelo intermédio de narrativas híbridas, uma poética do diverso. Uma escritura que, trans e interculturalmente, tende a cultivar um pensamento “rizoma”. De acordo com Walter (2015), rizomas foi um termo proposto por Deleuze e Guattari em substituição a “raízes”. No contexto global, ajuda a entender as dinâmicas produzidas nas “zonas de contato”, o que auxilia na compreensão dos fluxos “conjuntivos e disjuntivos das transferências culturais” (WALTER, 2015, p. 615).

É inegável a marca que Eduardo Galeano deixou no pensamento latino-americanista. Ao tratar da subalternidade numa perspectiva mais ampla e da colonialidade que afeta não apenas a realidade (latino)americana em diversas dimensões, mas também outros povos e lugares, ele exerce um papel relevante nas discussões da contemporaneidade. Portanto, as narrativas de Galeano nos instigam a perceber que a prática literária não se restringe a um objeto de estudo, mas se trata de uma produção e, enquanto tal, pode se constituir como meio de reflexão e transformação. Isso porque manteve uma escrita contestatória no decorrer de uma longa trajetória, mas, sobretudo, porque como poucos escritores compartilha através de sua escritura polifônica das aspirações dos oprimidos e esboça, com os fios da memória, histórias outras, política e poéticas diversas que não cessam de instigar a compreensão (ou seria utopia?) de que há um mundo no qual cabem muitos outros mundos.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Érica Thereza Farias. *A textura e a dissonância nos “Comentarios Reales”*. Recife, 2019. 265 f. Tese (doutorado em Letras - Teoria da Literatura) – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ÁINSA, Fernando. *Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico*. 1994. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1994\\_num\\_14\\_1\\_1148](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1994_num_14_1_1148). Acesso em: 10 jan. 2018.
- ÁINSA, Fernando. *De la Edad de Oro a Eldorado*. Fondo de la Cultura Económica: México, 1998.
- ÁINSA, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya: (1960-1963)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevas-fronteras-de-la-narrativa-uruguaya-19601963-0/>. Acesso em: 3 maio 2019.
- ANGELL, Alan. In: BETHELL, LESLIE (editor). Jordi Beltran (tradução). *Historia de América Latina: política y sociedad desde 1930*. Tomo12. Barcelona: Critica Grijalbo Mondadori, 1997, p. 73-131.
- ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008.
- ARFUCH, Leonor. Violencia política, autobiografía y testimonio. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime e HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Escritas da violência, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13-23.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ASTUTO, Philip Louis. *Eugenio Espejo (1747- 1795): Reformador ecuatoriano de la ilustración*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana (colección Media Luna), 2003.
- BAKHTIN, Michael. *Marxismo e filosofia da linguagem (1979)*. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENÍTEZ-ROJO, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.]

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERND, Zilá; DE GRANDES, Rita. (Orgs.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto; ABECOM, 1995.

BERND, Zilá. (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas*. Belo Horizonte: Fino traço, 2013.

BERND, Zilá. Compartilhar as Américas: ressignificando a americanidade numa perspectiva relacional. *Letras de Hoje*, - Porto Alegre, v. 50, n. esp. (supl.), s35-s41, dez. 2015.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p. 191- 200.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o Memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa*. Barcelona: Ed. Bruguera, v. 1, 1979.

BRESCIA, Pablo A.J. *Las razones de Sor Juana Inés de la Cruz*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 15 jul. 2018.

CAMAYD-FREIXAS, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Michigan: University Press of America, 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/303808/Realismo\\_mágico\\_y\\_primitivismo](https://www.academia.edu/303808/Realismo_mágico_y_primitivismo). Acesso em: 2 jan. 2019.

CAMPUZANO, Luisa. *La revista Casa de las Américas en la década de los sesenta*. In: Cahiers du CRICCAL, nº 9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, [ 1940-1970. p. 55-63. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1053](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1053). Acesso em: 12 nov. 2019.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. (tradução Heloísa Pezza, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 3. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUET, Ramón (coords.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá:

Siglo del hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. La (post)colonialidad explicada a los niños: perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolíticas del conocimiento. In: JÁUREGUI, A. Carlos; MORAÑA, Mabel. *Colonialidad y crítica en América Latina: Bases para un debate*. México: Universidad UDLA de las Américas Puebla, 2008.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

CHACON, Pablo E.; FONDEBRIDER, Jorge. *La greta en el ojo ajeno: El periodismo cultural argentino (1983 – 1998)*. Universidade do Texas: Ediciones Colihues, 1998.

CHICANGANA-BAYONA, Aucardo. Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas. *História* [on line]. 2006, v. 25, n. 2, p. 15-47. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742006000200002#back1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200002#back1). Acesso em: 1 dez. 2017.

CORDIVIOLA, Alfredo. *Um projeto inacabado: identidades latino-americanas no ensaio do século XX*. Recife: Bagaço, 2001.

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

CORDIVIOLA, Alfredo. *O império dos antagonismos: escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América*. Recife: PPGL-UFPE (Coleção Letras), 2010a.

CORDIVIOLA, Alfredo. América, o reino do visível. In: WALTER, Roland; FERREIRA, Ermelinda. *Narrações da violência biótica*. Recife: Editora Universitária UFPE; Coleção Letras; PPGL-UFPE, 2010b, p. 35-48.

CORDIVIOLA, Alfredo. *Espectros da geografia colonial. Uma topologia da ocidentalização da América*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa. Literatura e Cultura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CHAO, Ramón. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

DÄLLENBACH, L. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1977-1991.

DUSSEL, Enrique. *1492 El encubrimiento del otro: el origen del mito de la modernidad*. Conferencias de Frankfurt 1992. Bogotá: Anthropos, 1994.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula rasa*. Bogotá. n. 1. p. 51-86, jan/dez. 2003. Disponível em: <http://revistatabularasa.org/numero-1.php>. Acesso em: 12 ago. 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. Mestiçagem, transculturação, crioulização, hibridismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2010. p. 71-96.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins fontes, 2007.

FOUCAULT, Michael. *A Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

FOUCAULT, Michael. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019. p. 129-142.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987.

GALEANO, Eduardo. *Nosotros decimos no*. Crônicas 1963 – 1988. Madrid: Siglo veintiuno, 1989.

GALEANO, Eduardo. O menino perdido na intempérie. In: *Nós dizemos não*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Revan, 1990. p. 81-88.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego I. Los nacimientos*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 1982.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 1986.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

GALEANO, Eduardo. *Ser como ellos y otros artículos*. México: Siglo Veintiuno editores, 2000.

GALEANO, Eduardo. *Cuba duele*. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-19058-2003-04-20.html>. Acesso em: 18 nov. 2018.

GALEANO, Eduardo. *Bocas del tiempo*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.

GALEANO, Eduardo. *No es suicidio, es genocidio y ecocidio*. OSAL - Observatorio Social de América Latina; CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, ano VI, n. 17 maio-ago 2005. Disponível em:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110313124626/2galeano.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2020.

GALEANO, Eduardo. *Especijos: una historia casi universal*. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 2008.

GALEANO, Eduardo. (1975) *Días y noches de amor y de guerra*. 2ª reimp. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GALEANO, Eduardo. Nadie es héroe por irse, ni patriota por quedarse. In: \_\_\_\_\_. *Días y noches de amor y de guerra*. Entrevista concedida a Daniel Cabalero. 2ª reimp. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 205-210.

GALEANO, Eduardo. Confundimos la grandeza con lo grandote: Entrevista de Ima Sachis. *La Vanguardia*. Barcelona, 25 maio. 2012. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20120525/54299733087/eduardo-galeano-confundimos-la-grandeza-con-lo-grandote.html>. Acesso em: 15 jul. 2017.

GALEANO, Eduardo. *El fútbol a sol y sombra*. Siglo Veintiuno Editores, México, 2012c.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

GALEANO, Eduardo. *Mujeres*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

GALEANO, Eduardo. *El cazador de historias*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2016.

GALEANO, Eduardo. *Los hijos de los días*. 2. Ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores Argentina, 2016.

GANDÍA, Enrique de. *Historia crítica de los mitos de la conquista americana*. Buenos Aires: Juan Roldan y Compañía, 1929.

GARCÉS, Fernando. Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epstémica. In: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epstémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Esdudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007, p. 217-242.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zaar, 1978.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães; M. A. Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. (Caderno Viva-Voz).

GERBI, Antonello. *O Novo Mundo: História de uma Polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. E. C. Albergaria Rocha (trad.). Juiz de Fora: UFJF, 2005. (Coleção cultura).

GROSGUÉL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: CASTRO GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. (Comp.). *El giro decolonial*. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 63-77.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. 3. ed. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* / Sérgio Buarque de Holanda — São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

HOZ, Pedro de la. Galeano em sua ilha. *Revista Nossa América*, São Paulo, n. 52, p. 38-43, jan/jun. 2015.

HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História a arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova; Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora. 2000.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Brasil: Contraponto Editora, coleção Artífissil, 2014.

ITURRI, Guillermo Mariaca. El retorno de los bárbaros. In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice (Orgs.). *América Latina: Integração e Interlocação*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ed., 2011. 89-109.

J. BORGES, Francisco. Obra de Eduardo Galeano passa por Pernambuco com trabalhos de J. Borges e Fábio Trummer. *Jornal Diário de Pernambuco*: 13 abr. 2015. Entrevista concedida a Pedro Siqueira; Larissa Lins. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/04/obra-de-eduardo-galeano-passa-por-pernambuco-com-trabalhos-de-j-borges-e-fabio-trummer.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

KARNAL, Leandro. As veias fechadas da América Latina, 01/12/2001. *Revista*, SP, BRASIL (site atualmente desativado). Disponível em: [www.ceveh.com.br](http://www.ceveh.com.br). Acesso em: 18 jan. 2018.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 6. ed. São Paulo : Cortez, 2009.

KOLOFFON, Adriana Cortés. Galeano y el oficio de narrar. *Suplemento cultural de La Jornada*. N. 1051, p. 1-2, abril. 2015. Acesso em: 20 fev. 2017.

KOVACIC, Fabián. *Galeano: la biografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

LAGMANOVICH, David. *El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones iberoamericanas*, ISSN 1577-3388, Vol. 9, Nº 36, 2009, págs. 85-95. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3134023>. Acesso em: 02 dez. 2018.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (org). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO (Colección Sur Sur). 2005. p. 8-23. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso em: 10 dez. 2017.

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. et al. Campinas: Editotas da Unicamp, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

LÓPEZ BELLOSO, Roberto. El estilo Galeano: definir lo indefinible. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Eduardo Galeano. 14, p. 119-146, 2019. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/71325>. Acesso em: 10 out. 2020.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

MARGOLLES, Teresa. Desencantos: entre arte e política. In: GARCÍA CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, 2016, p. 221- 232.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARTÍ, José. *Nuestra América*, 1891. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. Palabras pronunciadas con el corazón caliente: teorías del habla, del discurso y de la escritura. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura* (v. III). São Paulo: Memorial, 1993, p. 527-561.

MIGNOLO, Walter. Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e Vice-versa. In: CHIAPINPINI, LIGIA; AGUIAR, Flávio Wolf de. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello; Sandra Vasconcelos (francês). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 115-161.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, D.F.: FCE/Colmex, 1996.

MONTAIGNE, Michel. Dos canibais. In: *Ensaíos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 98-106. (Os pensadores; 18).

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. *REVISTA DEBATES*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2010.

MORAÑA, Mabel. "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX". In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura* (v. III). São Paulo: Memorial, 1993, p. 479-515.

MORAÑA, Mabel; MACHÍN, Horacio. *Marcha y América Latina*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.

MOREIRAS, Alberto. Fragmentos globales: latinoamericanismo de segundo orden. In: CASTRO GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo. *Teorías sin disciplina*



(latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

MORENO, Amanda Brandão Araújo. *Cartografia ensaística de Alejo Carpentier*. 2018. 256 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *Lectores de Rulfo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectores-de-rulfo/>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MUNIZ, Roberta Maria da Silva. *Literatura ilustrada e “Primicias de la cultura de Quito” de Eugenio Espejo: ensaios que prenunciam a emergência da razão do outro*. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

NEPOMUCENO, Eric. Ser como somos. *Revista Nossa América*, São Paulo, n. 52, p. 6-13, jan.jun. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N. 10,1993, p. 7-28.

O’GORMAN, Edmundo. *A invenção da América*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

OLIVEIRA, Fabrício César de. *Diálogos no signo América Latina: da Lingüística à Filosofia Política*. São Carlos: UFSCar, 2007 (Dissertação Mestrado). Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5652>. Acesso em: 10 jun. 2020.

OLIVEIRA, Leonora Menicucci. Dez anos de política para as mulheres: avanços e desafios. In: Sader, Emir (org.). *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo, SP: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO, Brasil, 2013.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *A América alegorizada: Imagens e visões do Novo mundo na iconografia europeia do Século XV a XVIII*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

PALAVERSICH, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*. Montevideo: Luis A. Retta Libros Editor, 1995.

PALAVERSICH, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés, 2005.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid; Vervuert, 2008.

PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura* (v. I). São Paulo: Memorial, 1993.

POUPENEY HART, Catherine. Prensa periódica y letras coloniales. In: POUPENEY HART, Catherine; NAVALLO, Tatiana (ed.). *PeriodismoantiguoenHispanoamérica: Relecturas*. TINKUY. N. 14 sep. 2010. Disponível em: [http://littlm.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/litterature\\_langue\\_moderne/Documents/2-Recherche/Tinkuyn.14\\_001.pdf](http://littlm.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/litterature_langue_moderne/Documents/2-Recherche/Tinkuyn.14_001.pdf). Acesso em: 16 de ago. 2017.

PRATT, Mary Louise. *Ojos Imperiales*. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

PRYSTHON, Angela. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.

PRYSTHON, Angela. Histórias da teoria: os estudos culturais e as teorias pós-coloniais na América Latina. *Interin*, v. 9, n. 1, 2010, p. 1-25. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504450762002.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (org). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO (Colección Sur Sur). 2005. p. 107-113. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso em: 12 ago. 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana Instituto Pensar, 2007. p. 93-126.

RAMA, Ángel. La ciudad letrada. In: PIZARRO, Ana (org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial/Campinas: Unicamp, 1993, p. 565-588.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa Latino-americana. In: AGUIAR, F. W. VASCONCELOS, S. G. T. (org.). *Angel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 209-238.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed . 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005b.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Mateus Fávaro. O debate intelectual uruguaio sobre América Latina e os EUA do pós-segunda guerra: entre democracias e revoluções. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 461-482, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia>. Acesso em: 13 set. 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Marina. No volvería a ler Las venas abiertas de América Latina. *El país*, São Paulo, 4 maio 2014. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2014/05/05/actualidad/1399248604\\_150153.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/05/actualidad/1399248604_150153.html). Acesso em: 5 maio 2017.

RUFFINELLI, Jorge. Ángel Rama, Marcha y la crítica literaria en los 60. *Scriptura*, n. 8-9. Lleida: Universitat de Lleida, 1992.

RUFFINELLI, Jorge. Eduardo Galeano: el hombre que rechazaba las certezas y las definiciones. *Revista Casa de las Américas*, n. 281, oct.-dic. 2015, p. 128-137.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SALGADO, Sebastião. *Outras Américas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Introdução de Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória e literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMAN-SILVA. Narrar o trauma – questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*. v. 20 n.1 Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia da PUC- Rio, 2008, p. 65-82.

SILVA, Lindinei Rocha. *Figurações do intelectual latino-americano em Las venas abiertas de América Latina, de Eduardo Galeano*. Rio de Janeiro, 2011. 336f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) Faculdade de Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas - UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p. 11-36.

SOBRAL, Adail. O conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito. *BIOETHIKOS*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 121-126, 2009.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: EDUFMG, 2012.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Versão revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Gráfica, 1930.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Dante Martins. A “America” de Jodocus Hondius (1563-1612): um estudo das fontes iconográficas. *Revista do IEB*, n. 46 p. 81-122, fev. 2008. Disponível em: [www.revistas.usp.br/rieb/article](http://www.revistas.usp.br/rieb/article). Acesso em: 5 fev. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Mexico: XXI Siglo veintiuno editores. 1991. Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=C\\_Lc3j1MeksC&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=C_Lc3j1MeksC&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 1 dez. 2017.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

TOMASSINI, Graciela; COLOMBO, Stella Maris. La minificción como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*. 1996. Disponível em: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo6/capitulo1.aspx?culture=pt](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/capitulo1.aspx?culture=pt). Acesso: 20 dez. 2018.

TORRE REVELLO, Jose. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. México: UNAM, 1991. Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=jcT3lbPloBAC&pg=PA37&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=jcT3lbPloBAC&pg=PA37&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 16 jul. 2017.

VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo: as cartas que batizaram a América*. Tradução das cartas de João Ângelo Oliva, Janaína Amado Figueiredo e Luís Carlos Figueiredo, introdução e notas de Eduardo Bueno. São Paulo: Ed. Planeta Brasil, 2003.

VICTÓRIA GOMEZ, Margarita. Pensadoras latino-americanas na trama utópica de Galeano. *Revista Nossa América*, São Paulo, n. 52, p. 31-33, jan/jun. 2015.

VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa latino-americana contemporânea In: SELIGMAN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime e HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Escritas da violência, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

VIEIRA, Anco. Obra de Eduardo Galeano passa por Pernambuco com trabalhos de J. Borges e Fábio Trummer. *Jornal Diário de Pernambuco*: 13 abr. 2015. Depoimento concedido a Pedro Siqueira; Larissa Lins. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/04/obra-de-eduardo-galeano-passa-por-pernambuco-com-trabalhos-de-j-borges-e-fabio-trummer.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

WACHTEL, Nathan. Los indios y la conquista española. In: BETHELL, Leslie (editor). Jordi Beltran (tradução). *Historia de América Latina*: Tomo 1. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1997, p. 170-202.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. In: *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007, p. 47-62.

WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. *Interfaces Brasil/ Canadá*. Rio Grande. n. 8. p. 37-56, 2008.

WALTER, Roland. *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*. Recife: Coleção letras PPG/Letras UFPE, 2009.

WALTER, Roland. Multitransintercultural: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João (Org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: Editora UFPE, 2015. p. 605-659.

WEINBERG, Liliana. El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. Cuadernos del *CILHA*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo, v. 8, n. 9, 2007. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181715655011> ISSN 1515-6125. Acesso em: 16 jul. 2016.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Tradução de Alípio Correia da França Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.

YOUNG, Robert J.C. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZAVALA, Lauro. El cuento ultracorto bajo el microscopio. *Revista de literatura*, 64, 128, p. 539-553, 2002.