



Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: en el Caribe Colombiano encontros, trocas e desvios na diferença

Amilkar Caballero de la Hoz (compilador)
Eliana Díaz Muñoz (editora académica)
Hilario da Luz (editor académico)

Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença

Organizadores

Hilarino da Luz
Noemi Alfieri
Amilkar Caballero
Margarida Rendeiro
Mbiavanga Fernando Esperança Ferraz
Luís Rodrigues
Eliana Díaz
Fernando Pessoa Kafunda
Martins JC-Mapera
Elizabeth Olegário
Cristóvão Felisberto Senecta
Javier Luis Álvarez Santos
Patrícia Carvalho
Moisés Martins de Lemos
Pedrito Cambrão

2025

Aos que nos acompanham desde o início.

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Compilador Caballero de la Hoz, Amílkar -- Editores académicos Díaz Muñoz, Eliana, da Luz Hilario

Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas : en el Caribe Colombiano encuentros, trocas e desvios na diferença / compilador Amílkar Caballero de la Hoz, editores académicos Eliana Díaz Muñoz, Hilario da Luz, autores Margarida Rendeiro, Noemi Alfieri, Fernando Mbiavanga, Esperança Ferraz, Luís Rodrigues, Fernando Pessoa Kafunda, Martins JC-Mapera, Elizabeth Olegário, Cristóvão Felisberto Senecta, Javier Luis Álvarez Santos, Patricia Carvalho, de Lemos Moisés Martins, Pedrito Cambrão. – 1 edición. – Puerto Colombia, Colombia: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2025.

269 páginas. 17x24 centímetros. Incluye ilustraciones, tablas, bibliografía.

ISBN: 978-628-7657-83-0 (Impreso)

ISBN: 978-628-7657-84-7 (Digital descargable)

1. Literatura -- Historia y crítica. 2. Cultura – Caribe (Región) – Aspectos políticos -- Conferencias. 3. Cultura africana – Aspectos políticos -- Conferencias. I. Autor. II. Título.

CDD: 860 L776

Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: en el Caribe Colombiano
encontros, trocas e desvios na diferença

ISBN: 978-628-7657-83-0 (Impreso)

ISBN: 978-628-7657-84-7 (Digital descargable)

© Universidad del Atlántico, 2025

Amílkar Caballero de la Hoz, compilador

Eliana Díaz Muñoz

Hilario da Luz, editores académicos

Edición:

Área de publicaciones

Sello Editorial Universidad del Atlántico Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)

<https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/omp/index.php/catalog/index>

publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Impresión y producción:

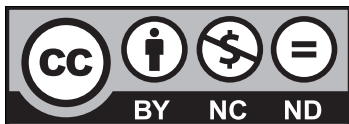
Industrias Litográficas Boston S.A.S. • PBX (605)3857915 - 3147803469

coordinacion@litoboston.com • costos@litoboston.com

Calle 30 # 11-187 • Barranquilla, Colombia.

Diseño y diagramación:

David E. Romero C.



Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Esta licencia permite la distribución, copia y exhibición por terceros de esta obra siempre que se mencione la autoría y procedencia, se realice con fines no comerciales y se mantenga esta nota. Se autoriza también la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser divulgadas.

Cómo citar: Cómo citar: Caballero de la Hoz, A., Díaz Muñoz, E. y da Luz, H. (2025). *Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: en el Caribe Colombiano encontros, trocas e desvios na diferença*. Sello Editorial Universidad del Atlántico.



Sello Editorial
**UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO**

Danilo Hernández Rodríguez

Rector

Miguel Antonio Caro Candezano

Vicerrector de Investigaciones, Extensión y Proyección Social

Alejandro Urieles Guerrero

Vicerrector de Docencia

Maryluz Stevenson Del Vecchio

Vicerrectoría Administrativa y Financiera

Josefa Cassiani Pérez

Secretaria General

Margarita Correa Vásquez

Jefe del Departamento de Fomento y Apoyo a la Investigación

Dalín Miranda Salcedo

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Agradecimientos especiales

Facultad de Ciencias Humanas

ABSTRACCIÓN DE LA MEMORIA¹

De tan solo decir agosto
y ya dice epifanía el oro del maíz.
Cada mes

con solo su nombre
es anuncio de prodigio
y en el río se desata
la inminente narrativa:
un viajante pierde el camino,
un hombre mata una ardilla,
llora una doncella.

¿Por qué llora la muy hermosa?
Pero si marzo fuera
entonces
un agua tempestuosa
deberá ser cruzada a contraviento,
si marzo fuera.

Perderemos las provisiones,
gritan los marineros.
Escucha.
Es voz de gente
entre latigazos de tormenta.
Escucha el relato de marzo.

¿Y qué llevan los marineros
de tanpreciado?

Una estampita sagrada, un traje de novia, una lista de nombres
poderosos.

En marzo perdieron las provisiones
y así comenzó la aventura.

Siéntate,
escucha,
disponete a entender la prosa
del verbo perder,
océano que borra memorias.

¿Y qué decir de febrero?

De febrero son
los copos de nieve más lánguidos,
historia más vaporosa no puede haber:
Él y Ella se encuentran,
ay, los destinados.

Un roce de dedos fugaz
como intención de brisa.

Inefable perturbación.
Se detiene el tiempo
sobre el desenlace amoroso
que tanto esperamos.

¿Será para siempre?

Pero es mejor no esperar nada de febrero,
tan compacto como es
sin capítulos ni pathos,
quiebra los cristales del romance
con un golpe de haiku:

Águilas pasan
Sobre el curso del río
Melancolía

Pero era febrero cuando nació mi hermano,
y desde entonces
abril
ya no fue el mes más cruel.
¿Y entonces julio?
Cuéntame julio y septiembre
cuando llegaron los niños los bosques todos los animales.
Y dame la lluvia pacífica de noviembre,
cuando todas las cosas ocurren
en un grave silencio.
Y enero.
Escucha a enero galopando
cada vez más cerca.
¿Qué noticias trae el endemoniado país
para nuestra alma solitaria?
Cuéntame lo que ocurrió el 23 de enero.
Espera
No te vayas
Cuéntame un cuento

ã Margara Russotto
Amherst, 24-3- 2023

Prefácio

Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença é uma obra que colige dezoito capítulos de autores de três continentes e diversas culturas, apresentados na “III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença”, realizada em novembro 2022, na Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colômbia. Os textos publicados configuram um notável trabalho de investigação e de escrita acadêmica.

Esta publicação remete-nos para uma análise dos contornos de construção do imaginário diversificado das identidades coletivas, locais, nacionais e transnacionais nos países africanos, iberoamericanos e caribenhos. Esse posicionamento decorre da leitura dos ensaios produzidos, cujas temáticas são, potencialmente, de natureza literária, cultural, filosófica e política. Esta magnífica obra trata, então, de agregar numa mesma escrita, pensamentos variados sobre a forma de ser e estar de mundos diferentes, reunindo investigadores laboriosamente preocupados com as matérias que didatizam os discursos produzidos pelas chamadas literaturas emergentes e pós-coloniais nos países que conviveram durante longos séculos com a educação estrangeira. A concepção das literaturas emergentes surgiu como consequência das teorias ditas pós-coloniais e desenvolveu-se por influência da academia norte-americana, tanto para a semântica das literaturas de minorias – étnicas, de gênero, de orientação sexual –, como para as literaturas formadas no contexto dos processos de colonização e descolonização, sem olhar a sua natureza e as suas peculiaridades estéticas. O seu maior combate é investido contra os cânones e contra os padrões formais de produção literária. Por isso, a ação das narrativas privilegia as personagens-tipo, que lutam pela prorrogação da humanidade (*cf.* Mbembe 2017, 75) e lutam pelas identidades revolucionárias, uma espécie de construção épica a partir das contendidas ideológicas.

Esta obra reivindica as identidades múltiplas, ofuscadas no passado pela colonização das culturas. Por outras palavras, a realização da terceira edição da conferência internacional surge como uma estratégia de diálogo, em vasos

comunicantes, num esquema que respeita os princípios chomskyanos de interação das culturas e das literaturas. Por isso, poder-se-á dizer que evocar as identidades coletivas, locais e transnacionais, é, segundo Moisés de Lemos Martins, “objeto de modo de produção de discursos, que define a realidade social” (Martins 2022, 22), no caso específico dos países cujos textos o presente livro reúne. Porém, classificar ou definir a realidade não se limita a produzir ou a reproduzir críticas aos modos de vida diferenciados. Definir a crítica, as manifestações culturais e os modos de vida pressupõe manipular opiniões sobre a existência da realidade, ou então, sobre a sua inexistência, ou seja, sobre a subversão da realidade que existe.

Escritos por investigadores de diferentes países – Cabo Verde, Portugal, EUA, Brasil, Colômbia, Argentina – os textos denotam uma forte comunicação intercultural. Mas há neste livro, um fenómeno impressionante: a presença de apenas um texto de uma autora residente em África (Cabo Verde), considerando que os manuscritos que deram origem ao livro provieram das comunicações apresentadas na *III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença*. O absentismo africano não só é preocupante, como mostra que o discurso sobre a construção do conhecimento constitui um desafio para as academias continentais.

A construção de uma identidade, local, nacional e transnacional, é sempre produto do *logos*, uma imaginação coletiva que resulta do processo de comunicação da cultura, dos saberes locais, nacionais e transnacionais.

Em *Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença*, Cabo Verde, Portugal, EUA, Brasil, Colômbia e Argentina, países donde provêm os autores dos textos publicados nesta obra, vivem, por assim dizer, uma gratidão graciosa, por saberem mobilizar políticas que permitam a construção efetiva das suas academias. Essa graciosidade não se resume a desejos idealistas, mas a fatores de planificação de políticas sustentáveis; de resistência contra as tentações de subversão e açambarcação do foco; e de possibilidades de abertura ao complexo mundo de construção do conhecimento diferenciado.

Martins JC-Mapera²

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz³

2 Professor Associado da Universidade Licungo (UniLicungo), de Moçambique.

3 CHAM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa. ORCID iD 0000-0001-5694-5781.

Índice

Introdução, <i>os organizadores</i>	13
1. O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa: oportunidades e desafios em contexto universitários lusófonos, <i>Maria de Fátima Fernandes</i>	18
2. A Maafa e seus percursos nas literaturas negras contemporâneas de língua portuguesa, <i>Aza Njeri</i>	25
3. Había que matarlos a todos, papá?": a figura do pai perpetrador na ficção do pós-ditadura latino-americano, <i>Isabela Cordeiro Lopes</i>	42
4. Um sonho no caroço de abacate: viver entre o sonho e a realização, <i>Dayse Rodrigues dos Santos</i>	56
5. A literatura africana e transgressora – esbulhando o discurso patriarcal português, <i>Edimilson Rodrigues</i>	67
6. Revisión de la crítica de <i>A hora da estrela</i> de Clarice Lispector, <i>Jorge Elieser Monsalve Miranda</i>	80
7. Relações interracialis e dinâmica sócio-organizacional brasileira em <i>O cortiço</i> , de Aluísio de Azevedo, <i>Maira Neiva Gomes & Luiz Alex Silva Saraiva</i>	94
8. Sentir a ilha em aromas de corpo-alma em <i>Chá do Príncipe</i> , de Olinda Beja, <i>Susana L. M. Antunes</i>	109
9. Construcciones del concepto de nación a través del análisis de la sintaxis de <i>Letras nacionales</i> , <i>Leslie Jiménez Serge</i>	123
10. Alda Lara, poeta em trânsito e “escrita no feminino”: literatura de língua portuguesa – Angola, <i>Maria Otília Pereira Lage</i>	134
11. Um olhar que nos humaniza: Diálogos em torno do mínimo na criação poética de Sophia de Mello Breyner Andresen e Manuel Bandeira, <i>Nuno Brito</i>	151

12. CARIBE: poéticas da paisagem - uma abordagem interdisciplinar, <i>Margara Russotto</i>	160
13. Cultura e literatura paraguaia: identidade, originalidade e natureza na perspectiva comparada, <i>Rosemary Conceição dos Santos & José Aparecido da Silva</i>	170
14. Um céu onde ninguém me chame de beicuda nem de feia: uma análise da personagem-criança feminina e negra em <i>Cartas para minha mãe</i> de Teresa Cárdenas e <i>Becos da memória</i> de Conceição Evaristo, <i>Carla Araújo Lima da Silva</i>	194
15. Alcances, limitaciones y tensiones al interior de los debates y plenarias del primer congreso de la cultura negra de las Américas, <i>Nellys Esther Montenegro de la Hoz</i>	212
16. O poder (in)visível da violência simbólica androcêntrica sobre as mulheres em <i>A Candidata</i> de Vera Duarte, <i>Maria da Conceição Oliveira Guimarães</i>	224
17. Lo que separa también reúne: El mar y la memoria en <i>Ponta Gea</i> de João Borges Coelho, <i>Eliana Milagros Díaz Muñoz</i>	240
18. Renato Cardoso: memória, testemunho e homenagem, <i>Hilarino Carlos Rodrigues da Luz</i>	253
Posfácio, <i>Hilarino Carlos Rodrigues da Luz, Eliana Díaz Muñoz & Amílcar Caballero de la Hoz</i>	268

Introdução

A presente obra, que resulta da *III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença* realizada na Universidad del Atlántico Colômbia, no formato *online*, nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 2023, visando homenagear Renato Cardoso (poeta, compositor e diplomata cabo-verdiano) e Roberto Burgos (cantor e narrador do Caribe colombiano, Prémio de Narrativa José María Arguedas da Casa das Américas e Prémio Nacional de Novela), respeita o acordo ortográfico usado por cada autor. Fundada⁴ e presidida pelo CHAM – Centro de Humanidades, NOVA FCSH/UAç, Portugal, em 2019, esta edição envolveu o Centro de Estudos Multidisciplinares Eduardo Augusto Kambwa do Instituto Superior das Ciências da Educação de Luanda (CEMEAK/ISCED-Luanda); o MOVIMENTO CULTURAL E LITERÁRIO LEV'ARTE ANGOLA (LEV'ARTE ANGOLA); a Faculdade de Artes da Universidade de Luanda (FaArte-UNILUANDA), Angola; a Faculdade de Ciências Humanas da Universidad del Atlántico (FCSH-UA), Colômbia; a Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Zambeze (FCSH-UniZambeze), Moçambique; o Centro de Estudos da Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho (CECS/UMinho), Portugal; a Universidade de Santiago (US), Cabo Verde; a Universidade de Licungo (UniLicungo), Moçambique; a Universidad Nacional Autónoma do México (UNAM), México; e o projeto CONCHA (*EU H2020-MSCA-RISE-2017 Research and Innovation Programme under Grant Agreement No.777998*)⁵, NOVA FCSH/CHAM, Portugal, este evento científico que, neste ano de 2023, vai entrar na sua quarta edição, configura um

4 Esta conferência surgiu no âmbito do projeto de Pós-Doutoramento de Hilarino da Luz realizado como bolsheiro do CHAM, Centro de Humanidades, NOVA FCSH/UAç (2015-2018), com a referência: UID/HIS/04666/2013.

5 Hilarino da Luz apresenta um agradecimento especial ao **CONCHA project (EU H2020-MSCA-RISE-2017 research and innovation programme under grant agreement N° 777998)**, já que foi graças a uma missão que realizou na Universidad del Norte, Barranquilla, Colômbia, em 2019, que conheceu o Professor Doutor Amílkar Caballero e Professora Doutora Eliana Díaz da Universidad del Atlántico, com quem estabeleceu uma parceria que originou a III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença, base desta publicação.

espaço de diálogo e construção de redes de investigação internacionais, discutindo temas contemporâneos transversais a várias áreas do conhecimento.

Neste sentido, esta publicação reúne dezoito capítulos apresentados no evento que decorreu em português e espanhol, razão que explica a inclusão de cinco textos na língua espanhola. Da autoria de investigadores de Cabo Verde, Portugal, EUA, Brasil, Colômbia e Argentina, ambos foram avaliados pelo sistema de *peer review* e asseguram a qualidade da investigação científica dos seus autores. Assim, no primeiro capítulo, “O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa: oportunidades e desafios em contexto universitários lusófonos”, Maria de Fátima Fernandes procura fazer um estudo comparativo da sua experiência de ensino das literaturas africanas de língua portuguesa em Cabo Verde, Brasil e Angola, nos níveis de licenciatura e mestrado.

No segundo capítulo, “A Maafa e seus percursos nas literaturas negras contemporâneas de língua portuguesa”, Aza Njeri parte do conceito de Maafa (Ani 1994; Njeri 2020), ou seja, da experiência de desumanização radical da população negra em África e nas afrodiásporas para refletir acerca dos seus percursos e impactos estéticos e filosóficos na construção das literaturas negras em língua portuguesa, tendo como foco principal a literatura afrobrasileira contemporânea e os seus diálogos com as literaturas africanas e (afro)portuguesa.

O terceiro capítulo, ““Había que matarlos a todos, papá?”: a figura do pai perpetrador na ficção do pós-ditadura latinoamericano”, a sua autora, Isabela Cordeiro Lopes, partindo das ficções contemporâneas latinoamericanas observa uma corrente de obras escritas por “filhos da ditadura”, que passaram as suas infâncias e adolescências sob os regimes autoritários e que escrevem a partir dessa experiência, num esforço de elaboração da memória, preenchimento de silêncios e construção de sentido.

O quarto capítulo que tem como título “*Um sonho no caroço de abacate*: viver entre o sonho e a realização”, da autoria de Dayse Rodrigues dos Santos, defende que a análise literária da obra de Moacyr Scliar, *Um sonho no caroço de abacate* (1996) se refere ao estatuto da literatura juvenil e à construção identitária do protagonista Mardoqueu Stern, um rapaz judeu que enfrenta a intolerância e amadurece ideias, sentimentos e emoções. Ela sustenta a sua abordagem em autores, como Zilberman (1986), Turchi (2002), Yunes (2002), Vilasbôas (2007), Carrijo e Paula (2016).

No capítulo seguinte, “A literatura africana sensual e transgressora: esbulhando o discurso patriarcal português”, Edimilson Rodrigues interpreta o capítulo 24 de *Nikette uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, no qual defende que a digressão da sensibilidade oscila entre o dizer e o sentir, corporalmente fecundo, no ato da criação literária.

O sexto capítulo, “Estado da crítica da *A hora da estrela de Clarice Lispector*”, de Jorge Elieser Monsalve Miranda, apresenta um estudo que estabelece uma variedade de combinações que permitem descrever as leituras mais comuns da obra, organizadas em quatro grupos: 1) modo de entender o romance, 2) papéis e interações entre Clarice Lispector, Rodrigo S. M., Macabéa e as outras personagens, 3) a paratextualidade e 4) os vínculos do livro com outros textos.

O sétimo capítulo, “Relações interraciais e dinâmicas sócio-organizacional brasileira em *O cortiço*”, de Aluísio de Azevedo, Máira Neiva Gomes e Luiz Alex Silva Saraiva analisam as relações interraciais entre as personagens do referido romance com um enfoque sócioorganizacional, visando compreender como o narrador da obra representa o imaginário social brasileiro que se assume enquanto inferior ao homem branco do Norte, considerado como superior.

No oitavo capítulo, “Sentir a ilha em aromas de corpo-alma em *Chá do Príncipe*”, de Olinda Beja”, Susana L. M. Antunes aborda a obra da autora sob três aspetos: a ilha-paisagem, a ilha-humana e a ilha-casa-concha – a trilogia, que na sua visão acompanham os vinte e dois contos que a compõem.

O nono capítulo, “Construcciones del concepto de nación a través del análisis de la sintaxis de *Letras Nacionales*”, Leslie Jiménez Serge procura analisar como as estruturas ideológicas que circundam a ideologia de Manuel Zapata Olivella configuraram um aparato crítico contra a produção literária colombiana que transformou a construção do conceito de nação através da literatura. Tratando-se de uma proposta baseada na revista *Letras Nacionales*, ela tem como principal propósito encontrar novas formas de narrar, pensar e explicar a identidade de uma nação, substituindo um aparato crítico cego à diversidade de seus criadores por um próprio, distante da posição colonizadora.

O décimo capítulo, “Alda Lara, poeta em trânsito e “escrita no feminino”: literatura de língua portuguesa (Angola)”, Maria Otília Pereira Lage, procura aproximar a “escrita no feminino” da nova geração dos estudos feministas, numa abordagem política cultural da escrita de intervenção humana, ética e cívica em exílio, de Alda Lara.

O décimo primeiro capítulo, “Um olhar que nos humaniza: diálogos em torno do mínimo na criação poética de Sophia de Mello Breyner Andresen e Manuel Bandeira” dá um destaque especial aos conceitos de atenção e percepção como formas de “desentranhar a poesia das coisas”, uma expressão importante e reflexiva na criação poética de Manuel Bandeira que permite uma aproximação do leitor às poéticas destes dois autores.

O décimo segundo, “Caribe: poéticas da paisagem - uma abordagem interdisciplinar”, da autoria de Márgara Russoto, constitui uma reflexão preliminar

sobre a paisagem caribenha, segundo diferentes imaginários. A autora descreve o termo “Caribe” pela ressonância de inúmeros estereótipos e visões, e pela superatribuição de características fabulosas ou lendárias que a própria literatura e a arte ajudam a divulgar. A descrição da diversidade de tensões e atribuições da paisagem caribenha constitui, na sua visão, um começo válido para delinear uma possível poética da paisagem que se torna memória, devaneio e discurso cultural, tanto em obras literárias quanto em discursos críticos.

O décimo terceiro capítulo, os autores, Rosemary Conceição dos Santos e José Aparecido da Silva abordam a relação que alguns autores paraguaios, como Elvio Romero, Hérib Campos Cervera, Augusto Roa Bastos e Gabriel Casaccia têm com a colonialidade e o poder instaurados na América Latina, assim como as suas possíveis repercussões na literatura surgida da pós-teoria em perspectiva comparada.

O décimo quarto capítulo, “Um céu onde ninguém me chame de beicuda nem de feia: uma análise da personagem-criança feminina e negra em *Cartas para minha mãe* de Teresa Cárdenas e *Becos da memória* de Conceição Evaristo”, de Carla Araújo Lima da Silva, entre outras reflexões, analisa a representação das vivências (violentas) da personagem-criança feminina, negra e socialmente desfavorecida e os seus processos de agenciamento, através da escrita literária, dos romances latino-americanos: *Cartas para minha mãe* (2010), de Teresa Cárdenas e *Becos da memória* (2017), de Conceição Evaristo.

No décimo quinto capítulo, “Alcances, limitaciones y tensiones al interior de los debates plenarias del primer congreso de la cultura negra de las Américas”, Nellys Esther Montenegro de la Hoz analisa o alcance, as limitações e tensões dos debates do Primeiro Congresso da Cultura Negra das Américas de 1977, recolhidos no livro de Silvia Valero *Los negros se toman la palabra*. *Primer congreso de la cultura negra de las américas: debates al interior de las comisiones y planarias*, com o propósito de demonstrar como esse congresso se transformou num instrumento crítico de resistência política para a descolonização do povo negro no continente americano.

O décimo sexto capítulo, “O poder (in)visível da violência simbólica androcêntrica sobre as mulheres em *A candidata* de Vera Duarte”, de Maria da Conceição Oliveira Guimarães, procura demonstrar a violência simbólica sofrida pela personagem Marina, no romance *A candidata* de Vera Duarte. Vista pela autora como inteligente e articulada, Marina, segundo a própria, sai do arquipélago de Cabo Verde para tirar o curso de Assistência Social em Portugal, sendo que durante o seu percurso estudantil ela se alia ao PAIGC, Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

O décimo sétimo capítulo, “Lo que separa también reúne: El mar y la memoria en *Ponta Gea* de João Borges Coelho”, estuda as possibilidades de encontro e

distanciamento entre as poéticas do índico africano e do Caribe a partir do mar como um tropo significativo desde onde se elaboram reflexões sobre a história. E, finalmente, no décimo oitavo capítulo, “Renato Cardoso: memória, testemunho e homenagem”, Hilarino da Luz rememora o multifacetado político cabo-verdiano, em apreço, que foi assassinado no dia 29 de setembro de 1989, na praia de Quebra Canela, cidade da Praia, ilha de Santiago, Cabo Verde, por razões que ainda sem encontram por esclarecer.

Os organizadores.

1. O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa: oportunidades e desafios em contexto universitários lusófonos

Maria de Fátima Fernandes⁶

Introdução

O Ensino da Literatura em contextos universitários pode ser encarado tanto na sua dinâmica interpretativa, enquanto espaço de abertura de horizontes culturais e linguísticos, no quadro de uma formação superior visando a obtenção de um grau, como nos limites das insuficiências por que aparentemente o Ensino e a Leitura passam atualmente. Procurando analisar comparativamente a experiência de ensino das literaturas africanas de língua portuguesa em países de língua portuguesa, nomeadamente em Cabo Verde, Brasil e Angola, nos níveis de Licenciatura e Mestrado, nos últimos vinte anos, somos impelidos a refletir sobre os desafios e as oportunidades inerentes a tal dinâmica, quer enquanto docente do quadro da Universidade de Cabo Verde, e mais recentemente como Coordenadora da Linha de Investigação 3 - Leitura: Literatura em língua portuguesa e espaços físicos e sociais de leitura - a instituição literária em Cabo Verde, da Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa; quer na qualidade de docente-convidada nas Universidades de Santiago (Cabo Verde), Agostinho Neto (Angola) e ainda enquanto investigadora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

O interesse por questões relacionadas com África tem sido assinalado em vários domínios e nunca se mostrou ser tão importante como nos nossos dias considerar a literatura africana e analisar as suas particularidades, embora seja uma literatura

6

Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-0003-4953-5674>.

ainda num processo emergente, em busca de maior afirmação e de tratamento a partir do seu próprio cânone. De modo particular, as literaturas africanas de língua portuguesa (adiante abreviadas LALP), revelam uma escrita peculiar no modo como os seus conteúdos evidenciam as preocupações de uma tomada de posição dos seus autores, embora ainda persistam reminiscências do passado, sobretudo do colonialismo, que ainda as caracterizam.

Inseridas numa linha de abordagem triangular – Literaturas em Língua Portuguesa, Cultura e Comunicação, as LALP e as Literaturas lusófonas, de um modo geral, dão corpo a uma expressão estética que configura umas das mais abrangentes formalizações da língua portuguesa, como reflexo identitário acolhido pela diversidade sociocultural no contexto de sala de aula. Do ponto de vista metodológico, o estudo comparado de textos, obras e autores que escrevem em português, numa dimensão que conciliam o fenómeno da expansão da língua portuguesa em África com o suporte literário, recai sobre a identificação de algumas oportunidades, particularidades e desafios com que se apresentam o *corpus*, a comunicação e a diversidade sociocultural em que se movem os universos literários escritos em português.

I. Desafios do Conhecimento Literário e do Ensino da Literatura

1.1. Ensinar Literatura de/em universos de Língua portuguesa – dos anos 80 a finais do século XX

Tendo iniciado o ensino das Literaturas Lusófonas (LL) e das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (LALP) no decurso da Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses, na Universidade NOVA de Lisboa e inicialmente num contexto europeu, para estudantes filhos de emigrantes portugueses e frequentadores da escola portuguesa em França e posteriormente na Escola de Formação de Professores do Ensino Secundário, de Cabo Verde, a nossa ação foi motivada desde logo por uma prática de análise comparatista e interdisciplinar.

Posteriormente, e de 1988 a esta data, enquanto docente do curso Línguas, Literaturas e Culturas/Estudos Cabo-verdianos e Portugueses (ECVP), temos tido o privilégio de lidar com leitores e estudantes com preferência e motivação para o estudo de literaturas lusófonas, com maior incidência sobre a Literatura portuguesa e as dos países africanos de língua portuguesa. Com um percurso e atuação nos níveis de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento, ano a ano, empreendemos o desafio e a entusiasmante tarefa de compreender um pouco mais os povos angolano, brasileiro, cabo-verdiano, guineense, moçambicano, português e santomense na sua

vertente literária, de modo a apreender a forma como os autores de tais universos exprimem a angolanidade, a brasilidade ou a cabo-verdianidade nas suas obras, em diálogo permanente com a História e a Filosofia da Identidade lusófonas. Por extensão da Teoria e Prática de Análise Textual, os Estudos Literários têm sido complementados com os Estudos Culturais.

A análise teórica proposta nos programas das Unidades curriculares tem como finalidade contribuir para o estudo da forma como ocorre nos textos a manifestação dos conceitos de Identidade, Angolanidade e Cabo-verdianidade, uma orientação temática da Saudade e dos contornos de construção e afirmação identitária das literaturas dos povos que falam e escrevem em português. Sendo um estudo comparativo, o conteúdo que lhe dá forma incide na análise das produções de autores, uns mais conhecidos, outros por conhecer, como José da Silva Maia Ferreira e Luandino Vieira (Angola); José de Alencar e Guimarães Rosa (Brasil); Eugénio Tavares e Corsino Fortes (Cabo Verde), Helder Proença e Odete Semedo (Guiné), Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane (Moçambique); Cesário Verde, Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio/António Lobo Antunes (Portugal); Alda Lara e Conceição Lima (São Tomé), só para referenciar os autores mais representativos dos programas de formação e dos estudos por nós orientados.

A uma análise de excertos de obras em sala de aula se junta a organização de atividades de divulgação (leituras partilhadas, grupos de estudo, oficinas literárias) e a preparação de monografias de final de licenciatura, dissertações e teses de mestrado com enfoque nos Estudos Comparados, Estudos Coloniais e Pós-coloniais, dos autores supramencionados.

Neste âmbito, e por exemplo, um dos campos mais interessantes que a atual literatura africana e a análise que o estudo do passado colonial africano nos possibilita é o da escrita da mulher/escrita feminina/de autoria feminina. Reconhecendo o facto de que analisar obras literárias produzidas por mulheres nos permite verificar formas diferentes pelas quais elas representam na literatura o quotidiano, a(s) sua(s) história(s) e como retratam a questão da identidade, também nos permitimos constatar a complexidade do fenómeno da escrita feminina e a sua entrada tardia no cânone literário tanto ocidental como africano.

Mais recentemente, as nossas reflexões têm-se centrado sobretudo na questão da formação e manifestação das identidades em textos destacados do conjunto das produções literárias assinadas pelos autores escolhidos e coloca como pertinente trazer informações acerca dos conceitos-chave do estudo, inseridas num quadro teórico reflexivo atual. No quadro das orientações de tese do Mestrado em Ensino do Português - Língua Segunda/Língua Estrangeira, estão concluídos os estudos sobre a Leitura/ Leitura Literária e Comunicação Literária nos primeiros ciclos do

Ensino Secundário cabo-verdiano, os quais nos oferecem contributos e orientações para a criação de um Plano Nacional de Leitura em Cabo Verde, onde a literatura escrita em Língua portuguesa e os autores cujas obras sejam representativas de uma História testemunho da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa constitui uma realidade efetiva e dignificadora.

Assim, as escolhas têm recaído tanto sobre os Clássicos (Camões, Eugénio Tavares, Pedro Cardoso – de Cabo Verde -, José de Alencar e Machado de Assis, do Brasil, Cordeiro da Mata, São Tomé), como sobre os mais modernos (Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Luandino Vieira, Pepetela, Ana Paula Tavares, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, Corsino Fortes, Arménio Vieira, Dina Salústio, entre outros.

Como principais fontes teóricas, podemos referenciar Inocência Mata (2000, 2001, 2007), Ana Mafalda Leite (1995, 2003), Rita Chaves (2005), Laura Padilha (2007), Margarida Calafate Ribeiro (2008) e Stuart Hall (2006, 2009). Com base em reflexões e análises teóricas de textos literários das autoras mencionadas, pretendemos mostrar o sucesso das mulheres em adentrar o espaço do poder no campo literário, que habitualmente era protagonizado por nomes masculinos. Verificamos que a literatura africana, não só a produzida nos territórios dominados pelos portugueses, mas igualmente a dos restantes domínios coloniais, desde a sua emergência, se posicionou como espaço de reivindicação sociopolítica, almejando a independência, constituiu assim uma literatura que urgiu para afirmar a sua identidade e conquistar a própria dignidade. Tal facto pode ser comprovado por um conjunto de obras que foram publicadas antes da independência, obras de carácter contestatário e que apelavam à afirmação da identidade africana. Como literaturas que emergiram de um processo histórico colonial, notamos pontos de contato entre essas literaturas nacionais por meio de um estudo comparado.

Com efeito, reconhecendo nos Estudos Comparados perspectivas de análise literária enriquecedoras para a compreensão do triângulo Língua, Literaturas e Culturas, recorremos a Coutinho (2006), para quem a literatura comparada é uma forma de análise literária que apresenta um alto grau de interdisciplinaridade, pois não possui um método exclusivo de trabalho, mas serve-se de diversas possibilidades que a crítica e a teoria lhe oferecem. Num estudo comparado as relações que podem ser estabelecidas passam a diferentes níveis, por exemplo, pode-se relacionar o autor e a obra, o autor e autor, pode-se evidenciar a relação entre os movimentos literários, entre movimentos histórico-filosóficos, podendo-se realizar também estudos temáticos ou de personagens em várias literaturas. Assim, entendemos que o campo de comparação literário é vasto e permite múltiplas possibilidades de abordagem e análises em diferentes domínios.

1.2. Desafios: Tempo e Diversidade sociocultural – conteúdos e defesa de um património

Pelo facto de o ensino das Literaturas de Língua Portuguesa se ter processado em diferentes países onde a língua oficial coexiste com outras línguas, o eixo triangular – Língua Portuguesa, Cultura e Comunicação tem-nos propiciado o pleno reconhecimento da diversidade sociocultural que aproxima e distingue os povos em questão. O *corpus* da Literatura de expressão portuguesa evidencia eixos temáticos que, no contexto de sala de aula, constitui uma partilha de experiência comparada do fenómeno da expansão da língua portuguesa em África, a partir do suporte literário, identificando-se algumas oportunidades, particularidades e desafios com que se apresentam o *corpus*, a comunicação e a diversidade sociocultural em que se movem os universos literários escritos em português. Repetimos a ideia porque se faz necessário articular, partilhar, variar as escolhas dos textos e contextos bem como as estratégias do papel do Professor-Mediador.

Sobre a reflexão teórica e crítica pós-colonial, os trabalhos mais recentes procuram combater e refutar as categorias do então contexto colonial, propondo novas visões e reformulações no sentido de se valorizar a coexistência entre línguas e culturas, bem como uma maior negociação relativa a essas duas dimensões a que os espaços de língua portuguesa não são indiferentes. Tal orientação, na linha de Leite (2003), regista que:

...o termo *post-colonial studies* abrange questões tão complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridização, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contacto, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc., abarcando aquilo que se pode designar como uma *poética da cultura* e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais. (13 e 14)

Neste sentido Língua Portuguesa, Cultura e Comunicação se ramifica em *corpus da Literatura de expressão portuguesa*, por um lado, e *diversidade sociocultural*, por outro.

1.3 - Das oportunidades aos Desafios

Sobre este ponto, de carácter conclusivo, podemos avançar com vários triângulos de análise:

- Investigação-Memória-Identidade;
- Memória-Inovação – Diversidade;
- História-Cultura-Literatura

Assim, importa aceitar o desafio de analisar comparativamente a experiência de ensino das literaturas africanas de língua portuguesa em países de língua portuguesa, nomeadamente em Cabo Verde, Brasil e Angola. Tal desafio não se apresenta da mesma forma nem abre as mesmas oportunidades de abordagem e aprofundamento, pois a comunidade de países de língua portuguesa (CPLP) até ainda não conseguiu assegurar a livre e efetiva circulação das obras literárias que preenchem um universo rico em quantidade, diversidade, qualidade e heterogeneidade. Neste sentido, unidades de investigação como a Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa, – na Linha de Investigação - Leitura: Literatura em língua portuguesa e espaços físicos e sociais de leitura - a instituição literária em Cabo Verde, poderá acolher projetos académicos conjuntos. Igualmente a experiência comparada do fenómeno da expansão da língua portuguesa em África, a partir do suporte literário, apresenta-se pertinente no conjunto de oportunidades, particularidades e desafios com que se apresentam o *corpus*, a comunicação e a diversidade sociocultural em que se movem os universos literários escritos em português.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Anderson, Benedict. 2009. *Comunidades imaginadas*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Anderson, Perry. 1998. *As origens da pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70.
- Bakhtin, Mikhail. 2010. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidade*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bhabha, Homi. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed.UFMG.
- Bloom, Harold. 2011. *O cânone ocidental*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2002. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brito-Semedo, Manuel. 2006. *A construção da identidade nacional: análise da imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Candau, Joël. 2011. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.
- Cândido, António. 2007. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____. 2010. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul.
- Carvalho, Alberto (coord.). 1997. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos.

- Chaves, Rita. 2005. *O romance angolano*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Derrida, Jacques. 2009. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Eagleton, Terry. 2010. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: M. Fontes.
- _____. 1997. *Ideologia*. São Paulo: Editora Unesp.
- _____. 1998. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Foucault, Michel. 2010. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2009. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- Giddens, Anthony. 1991. *As consequências da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- _____. 2002. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gomes, Simone Caputo. 1997. Poesia africana de língua portuguesa nos anos 80/90 novas tendências, novos rumos. *Fragmentos*, 116-127.
- _____. 2008. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia-Praia: Ateliê Cultura-UNEMAT-Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Halbwachs, Maurice. 2009. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. 2009. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed.UFMG.
- Hamburger, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.
- Laban, Michel. 1992. *Encontro com escritores: Cabo Verde* (2vols). Porto: Fundação Engº António Almeida.
- Lacan, Jacques. 2008. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.
- Leite, Ana Mafalda. 2003. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- _____. 1995. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Veja.
- Lima, Luiz Costa. 2003. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Mata, Inocência. 2000. *A mulher escreve em África*, Lisboa: Ed. Colibri.
- Said, Edward. 2007. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo.
- Santos, Boaventura de Sousa (org.). 2002. *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez.
- _____. 2003. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1995. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez.
- _____. 1995. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Revista Tempo Social, Sociologia*, 5, 31-52.

2. A Maafa e seus percursos nas literaturas negras contemporâneas de língua portuguesa

*Aza Njeri*⁷

1. Colocando os pingos nos “is”:

Que os ancestrais, cuja única ambição
foi ver prosperar a descendência, não sejam
abandonados através daqueles filhos roubados
(Leonora Miano 2017, 25)

A Arte, em geral, e a Literatura, em específico, tem o Poder Político-Poético (Njeri 2020) de construir semióticas, interrogar mundos e projetar futuros (im) possíveis. Quando se trata da Literatura de autoria negra, novas camadas são adicionadas e a Maafa (Ani 1994; Njeri 2020), ou seja, a experiência de desumanização radical da população negra em África e nas afro-diásporas, torna-se uma balizadora que impacta nestas subjetividades e transborda em suas Artes.

Em nosso artigo, vamos refletir acerca dos percursos e impactos estético-filosóficos da Maafa na construção das Literaturas negras em língua portuguesa tendo como foco principal a Literatura Brasileira contemporânea e seus diálogos com as Literaturas Africanas e Portuguesa de autoria afrodescendente de forma a evidenciar estratégias literárias que lançam luz sobre a desumanização radical a fim de combatê-la ou, ainda, legitimá-la.

Saliento que este artigo é fruto das minhas pesquisas como professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e das discussões fomentadas pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente

⁷ Coordenadora de Graduação e Professora do Departamento de Letras PUC-RJ e Professora do Instituto de Pesquisa Pretos Novos-RJ. Coordenadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente Africano e as Diásporas PUC-Rio, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0307-1467>.

Africano e as Afro-Diásporas - Lepecad PUC-Rio, coordenado por mim. Vale dizer que Maafa (Ani 1994) é um fenômeno colonialista de poder construído pelo sistema e supremacia ocidentais que se inicia com a invasão do continente africano para fins de dominação e passa pelo sequestro, embarque, travessia, desembarque, leilão, escravidão, pós-escravidão, favelização, guetificação, imigração e, atualmente, o genocídio da população negra contemporânea com seus múltiplos tentáculos (Njeri 2019; 2020).

Maafa é, desta maneira, o processo de sequestro e cárcere físico e mental da população negra africana, além do surgimento forçado da afrodiáspora. Este termo foi cunhado por Marimba Ani (1994), e corresponde, em Swahili, à “grande tragédia”, à ocorrência terrível, ao infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração. (Njeri 2019, 7)

Importante frisar que a Maafa existe para os corpos negros africanos e afro-diáspóricos, cada um com seus atravessamentos singulares de territórios e culturas, mas todos pautados pela necropolítica (Mbembe 2019), pelo genocídio e suas facetas que vão da morte física ao epistemicídio (Santos and Menezes 2009; Carneiro 2023). Desta forma, interessa-nos verificar quais estratégias narrativas contra-coloniais (Bispo 2015) tem se buscado para documentar as experiências e subjetividades negras face ao Estado de Maafa (Njeri and Aziza 2020), mostrando como o racismo estrutural (Almeida 2019) estica seus tentáculos nos espaços da Arte ao guetificar os corpos negros e suas produções.

O Estado de Maafa é, portanto, a experiência contínua de desumanização criadora de males psíquicos, comportamentos autodestrutivos e desorganizadores da comunidade, sendo facilitadora da execução do Monstro do Genocídio (Njeri and Aziza 2020). Ao mirar as Literaturas Afro-lusófonas, isto é, Literaturas de autoria negra africana ou afro-diaspórica em língua portuguesa, conseguimos observar o percurso da Maafa nos seus múltiplos aspectos. Obras como *Esse cabelo: A tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017) da luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida e *O sol na cabeça* (2018) do brasileiro Geovanni Martins são exemplos atuais de escritas-documentos do Estado da Maafa em diferentes localizações espaciais - Europa-África / Amérikkka⁸ do Sul - e temporais - décadas de 1990-2010 / década de 2010.

8 Percebendo que a luta anti-maafa, anti-colonialista e antirracista também passa pela língua e, seguindo os pressupostos da Afrocentricidade (Asante, 2009), utilizamos a grafia “Amérikkka” com três “k” em referência tanto aos Estados Unidos quanto ao continente americano e sua supremacia brankkka simbolizada pela Ku Klux Klan.

Em *Esse cabelo* passeamos por uma narrativa taquicárdica, cujo ritmo acompanha a pressa contemporânea de uma cidadã negra do mundo globalizado ocidental, cujas fronteiras são líquidas (Bauman 2007) para uns, mas não para todos. Por meio da centralidade desta afropeia (Miano 2020), a autoficção narra a jornada de autoamor da protagonista por sua identidade pluriversal (Ramose 2011; Njeri 2020) através da relação com os seus cabelos. É sabida a importância cultural dos cabelos para as mulheres, principalmente as negras. E quando se trata da experiência em Estado da Maafa, a relação dos negros com os próprios corpos passa a ser também colonizada, sendo o cabelo, umas das expressões mais significativas, pois são os primeiros a serem impactados com os cortes, alisamentos, entrelaces e todos os outros tipos de adequações capilares exigidos pelo mundo brankkko⁹.

E, no entanto, o meu cabelo - e não o abismo mental - é o que me liga diariamente a essa história. Acordo desde sempre com uma juba revolta, tantas vezes a antítese do meu caminho, e tão longe dos aconselhados lenços para cobrir o cabelo ao dormir. Dizer que acordo de juba por desmazelo é já dizer que acordo todos os dias com um mínimo de vergonha, ou um motivo para me rir de mim mesma ao espelho: um motivo vivido com impaciência e às vezes com raiva. Devo, porventura, ao corte de cabelo dos meus seis meses a lembrança diária do que me liga aos meus. Em tempos disseram-me que sou uma “mulata das pedras”, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço. (Almeida 2017, 13)

Talvez uma narrativa de autoria feminina sobre os cabelos pudesse soar fútil por conta do machismo que paira no campo das Literaturas e Crítica Cultural. Quando se trata de narrativas femininas negras, a área se mostra ainda mais fechada, pois ausente de conhecimento (e interesse!) acerca destas produções, por conta do colonialismo e racismo estrutural (Almeida 2019), não conseguem compreender a subjetividade presente nas obras e as diminuem mesmo quando atendem às categorias estéticas da Arte literária.

Já com uma recepção diferente pelo mercado e crítica, Geovanni Martins e os treze contos de *O sol na cabeça* (2018) estampam as angústias e estratégias de sobrevivência de pessoas negras emparedadas na Maafa do Brasil. As narrativas partem das experiências do homem jovem no Rio de Janeiro, que circula nos diversos espaços da cidade, onde nem sempre sua presença é segura.

⁹ A partir dos dos pressupostos da Afrocentricidade (Asante, 2009) ,utilizamos a grafia “brankkko” com três “k” ao nos referirmos à supremacia ocidental e ao conceito de branquitude (Bento, 2022).

Importante refletirmos, ainda, acerca do mercado interessado em consumir histórias de Maafa. Comportamento típico da branquitude interessada em narrativas (trágicas) negras. Quase um fetiche pela desgraça. Esta é outra face do campo, numa espécie de consumo afropessimista (Wilderson III 2021) presente não apenas na Literatura, mas também no Cinema, na Teledramaturgia e no Teatro. *Cidade de Deus* (2002), romance de Paulo Lins levado ao cinema por Fernando Meireles, por exemplo, abriu um filão para filmes com negros favelados violentos e violentados, vivendo o Estado da Maafa na sua faceta mais radical.

O conto “Rolezim” que abre *O sol na cabeça* descreve a saga de um jovem rapaz negro morador de uma favela no Rio de Janeiro que está pensando em ir para a praia com seus amigos. Narrativa comum se não fosse o fato da Maafa que cercia corpos negros, impedindo-os de habitar com segurança espaços brankkkos da cidade como a praia na Zona Sul. A cada verão naturalizamos as operações policiais de segurança na praia, em que a necropolítica (Mbembe 2019) e a suspensão dos direitos de ir e vir ocorrem à luz do dia. Lúcido de seu tempo, Giovanni ficcionaliza a situação apontando as subjetividades dos sujeitos que estão sendo desumanizados.

Acompanhamos, portanto, jovens negros e favelados driblarem os problemas de escassez de recursos, calor, violência e racismo — experiências da Maafa —, a partir de estratégias oriundas das próprias experiências culturais (Njeri and Montenegro 2022). Em cinco palavras, adentramos no início do texto na realidade do protagonista que, com calor, decide ir à praia — dar um rolézim —, mesmo tendo apenas dois reais disponíveis. Para tal, o personagem se vale de sua experiência como morador periférico e negocia a ida ou a volta gratuita da viagem de ônibus com o motorista, entrando pela porta de trás ou pulando a catraca.

Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não eram nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. (...) Pra tu ter uma ideia, até o vento que vinha do ventilador era quente, que nem o bafo do capeta.

Tinha dois contos em cima da mesa, que minha coroa deixou pro pão. Arrumasse mais um e oitenta, já garantia pelo menos uma passagem, só precisava meter o calote na ida, que é mais tranquilo. (Martins 2018, 9)

Tanto Djaimilia quanto Geovanni trazem novos fôlegos e centralidades para a Literatura em língua portuguesa. Na esteira de nosso tempo, são autores empoderados e conscientes da função social de seus projetos literários. Rompedores da norma, oxigenam o campo com olhares afrocentrados (Asante 2009), poucas vezes visibilizados nas Literaturas Lusófonas.

Em relação à Literatura Brasileira, a presença negra possui uma trajetória dupla dentro do discurso literário: ou aparece como personagem objeto, em

que a visão sobre si é distanciada e carregada de colonialismos, ideologias e estéticas brankkkas, figurando estereótipos de negros infantilizados, vagabundos, sexualizados, demoníacos, infiéis e resilientes; ou como personagem sujeitos e lúcidos de si e de sua condição no mundo. Desde o século XIX, mas sobretudo na contemporaneidade, essas personagens negras conscientes começam a figurar na nossa Literatura reivindicando sua própria subjetividade e agenda como as personagens dos contos de *O sol na cabeça*.

Ao focarmos a discussão na autoria negra na Literatura Brasileira, a situação torna-se mais complexa com casos que vão do embranquecimento de autores como Cruz e Souza, Machado de Assis, Lima Barreto e Mário de Andrade até a exclusão de outros tantos. Quem há de se esquecer do silenciamento que a obra de Carolina Maria de Jesus sofreu ao longo de décadas neste país? Ao ponto de, em 2017, num evento promovido pela Academia Carioca de Letras em que se homenageava a autora, um respeitado professor doutor em Literatura Brasileira - um homem brankkko - dizer que a obra da catadora não é considerada Literatura. E ao justificar, argumentou que por ter (Revista Fórum 2017; Alves 2017) formato de diário, não seria ficcional e, portanto, não carregaria Literatura. É de se surpreender que alguém dado como importante na área não tenha se atualizado e entrado em contato com discussões acadêmicas contemporâneas acerca da autoficção.

O professor Molefi Asante no artigo “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar” (2009) nos auxilia a refletir sobre este episódio quando nos apresenta os conceitos de agência, em que “um agente, em nossos termos, é um ser humano capaz de agir de forma independente em função de seus próprios interesses. Já agência é a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana” (Asante 2009, 94); e de localização que “no sentido afrocêntrico, refere-se ao lugar psicológico, cultural, histórico, ou individual ocupado por uma pessoa em dado momento da história. Assim, estar em uma localização é estar fincado, temporária ou permanentemente, em determinado espaço” (Asante 2009, 96).

Instrumentalizados por estas categorias, podemos olhar para Carolina Maria de Jesus e seus diários pelas lentes da abordagem afrocêntrica e perceber que há uma agência sendo cumprida a cada “erro da norma culta”, que, ao invés de marcar a periferia em relação ao centro canônico, na verdade nos aponta um outro centro, cujas perspectivas pArtem dos subalternos (Spivak 2010).

Quando o campo é a poesia, o abismo se aprofunda ainda mais, pois poetas negros e suas subjetividades atravessadas pela Maafa ainda hoje são considerados menores e suas obras são classificadas como militantes e de menos valia, mesmo quando há labor estético e atingem o grau zero da escritura (Barthes 1974). A subjetividade humana e o olhar agudo sobre o real é inerente à poesia e ao poeta;

portanto é esperado que poetas negros de alguma forma expressem a desumanização radical que os circundam.

Numa reação ao racismo estrutural presente no campo da Literatura Brasileira, escritores negros passaram a buscar uma “autossuficiência” (Nascimento 2019) literária de ponta a ponta. Isto é, escrita, diagramação, edição, distribuição, eventos de discussão etc. Consonante às perspectivas pan-africanistas de autodeterminação, onde o negro passa a ser centro político de sua própria agência e interesses, estes escritores criaram estratégias autossuficientes para o seu trabalho. Uma delas é a série *Cadernos Negros*, do Quilombhoje, desde 1978 publica periodicamente contos e poemas de autoria negra, tornando-se um importante veículo de difusão desta produção. Não à toa que autores premiados como Conceição Evaristo, Cuti, Livia Natália, Ele Semog, Cidinha da Silva se lançaram para o mercado através destes cadernos.

Essa prática adotada faz parte do que Abdias Nascimento (2019) chamou de quilombismo. Afastando-se da noção de quilombo como espaço de escravo fugido e improdutivo para percebê-lo como uma organização filosófico-civilizatória em que a solidariedade, liberdade e a humanidade são valores. O quilombo para além de sua organização sócio-político-cultural, é um modo de existir, uma práxis afro-brasileira, cujo verbo aquilombar – ato de reunir-se em quilombos – transborda a sua própria significância para expressar uma teia de resistência, permanência e continuidade diante da Maafa em suas várias faces.

Quilombo é “um espaço de vivência marcado pelo enfrentamento, pela audácia de contradizer, pelo risco de contraviver o sistema” (Evaristo 2015, 139). A Literatura se aquilomba ao utilizar dos três poderes as Arte – Político, Poético e Pedagógico (Njeri 2020) – para expressar as experiências daqueles que, em Estado de Maafa, contravivem o sistema. Assim podemos afirmar junto à Conceição Evaristo e à Míriam Alves (Evaristo 2010) que para a Literatura, em termos de localização, o aquilombamento é uma práxis de resistência e organização a partir da liberdade criativa e de escrita; enquanto o gueto é um espaço em que se vive por imposição daqueles que se consideram centro, os mesmos que decidem se diário autoficcional é ou não Literatura.

A guetificação é um fenômeno colonialista que impõe o lugar de periferia para produções que se afastam do ideal ocidental (brankkko, cis, hétero, masculino, anglo-europeu, cristão) de humanidade. Nesta lógica, para ser considerada Literatura, sem nenhum adjetivo particularizador acompanhando, a obra deve atender aos arquétipos, critérios e discussões ocidentais de humanidade brankkka, caso contrário, a Literatura será negra, indígena, oriental, LGBTQIAP+, feminista, asiática etc. À nenhuma dessas é dada a possibilidade de apenas SER Literatura.

É certo que estamos diante de fenômenos colonialistas que estruturam o modelo ocidental de ser e estar no mundo, onde o subalterno não pode falar (Spivak 2010) e quando fala, é para reforçar o discurso do colonizador. Essa desumanização epistemológica, a qual chamamos de epistemicídio (Carneiro 2023), utiliza da Arte para construir a sua versão do mundo. Algo que vemos muito explícito num dos romances fundadores da Literatura Brasileira, *O guarani* (2004) de José de Alencar, em que o indígena entra em comunhão com o colonizador adotando para si os ideais civilizatórios portugueses, em detrimento da sua própria agenda indígena. Alfredo Bosi (1992) aponta:

O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua Iara, “senhora”, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. No desfecho do romance, em face da catástrofe iminente, o fidalgo batiza o indígena, dando-lhe o seu próprio nome, condição que julga necessária para conceder a um selvagem a honra de salvar a filha da morte certa a que os aimorés tinham condenado os moradores do solar. (Bosi 1992, 177)

Importante ter em vista que *O guarani* é um romance que atende à visão colonizada de identidade nacional, elegendo o modelo português/europeu/ocidental como paradigma consonante aos interesses e visão de mundo de uma elite luso-brasileira escravocrata.

Quando voltamos o nosso olhar para as Literaturas Africanas lusófonas nos deparamos com o mesmo problema do racismo estrutural permeando o mercado editorial e acadêmico, elegendo autores africanos de ascendência europeia, principalmente os luso-africanos com discursos consoantes à perspectiva eurocêntrica de mundo como representativos dessas Literaturas. Sem desmerecer estes autores ou desqualificar as suas escritas, entendemos que, para além da fruição, a Literatura é um agente político com um forte papel social atuante na construção simbólica do mundo e que elegê-los como cânone é também silenciar um pluriverso de outras possibilidades.

Mais recentemente, as editoras começaram um processo de visibilidade das Literaturas Africanas, algo a ser celebrado e criticado. Há uma corrida editorial que alicerçada ao neoliberalismo progressista (Fraser 2021), em que percebendo um mercado, atende aos interesses das minorias, não para empoderá-las ou instrumentalizá-las, mas para lucrar sobre elas. A predileção por autores anglófonos é outra ponta desta discussão que ultrapassa a área das africanas para mostrar um imperialismo linguístico anglofônico. Aquela máxima popular: “quer falar pro mundo, fale em inglês”.

É necessário um olhar crítico sobre a instituição Literatura a partir das óticas afroperspectivadas (Nogueira 2011-2012) e afrocentradas (Asante 2009), cujas agendas localizam a obra/autor, período, léxico, ideias/mensagens identificando apontamentos, nuances e subjetividade inerentes a essa experiência de mundo. Desta forma, cabe o questionamento: quem define o cânone? A partir de quais perspectivas e agendas? Afinal, existem um pluriverso de possibilidades em que a eurocêntrica é uma delas.

2. Contra-colonialidade e Maafa na Literatura (Afro)Brasileira

Aos vitimados pelo colonialismo,
resta a contra-colonização. (Bispo and Nogueira 2020)

Diante da Maafa, a Literatura se torna quilombo e lança mão do ativismo¹⁰ (Carneiro, 2018) como ferramenta de leitura do mundo, colocando-se como reflexo e reflexão, questiona as verdades, reivindicando e construindo novas humanidades.

O filósofo quilombola Antônio (Nego) Bispo (2015) chama a nossa atenção para a diferença entre a decolonialidade e a contra-colonialidade, em que a primeira diz respeito à desconstrução das heranças coloniais pelos seus herdeiros; e a segunda, refere-se àqueles que nunca herdaram nada, mas sim, foram vitimados pelo colonialismo. Para o filósofo, pessoas brancas que querem se despir da herança colonial, deveriam se alinhar a ética decolonial; enquanto pessoas negras, emparedadas no Estado de Maafa, sempre lançaram mão de estratégias contra-coloniais de resistência, permanência e continuidade oriundas dos valores civilizatórios herdados de África e ressignificados para as realidades das Amérikkkas. Portanto, experiências quilombolas, ribeirinhas, capoeiras, jongueiras, candomblecistas, umbandistas, faveladas são exemplos de práxis contra-coloniais de aquilombamento.

No nosso caso, podemos estender o pensamento para a compreensão de que as Literaturas Afro-Lusófonas são também vítimas do sistema colonial que rege a instituição Literatura e seus esforços artivistas (Carneiro 2018) de escrita, estética, poética e política são, portanto, práxis contra-coloniais. A seguir, veremos alguns pilares característicos de uma Literatura contra-colonial criadora de estratégias anti-maafa:

10 Conceito da filósofa Sueli Carneiro (2018) que diz respeito à atuação política da cultura promovida pelos ativistas culturais.

a) *Negação da agenda e ethos ocidental*

Nega-se, o lugar guetificado que o ocidente impõe sobre os negros, para subvertê-lo com referenciais afroperspectivados (Nogueira 2011-12), afrocentrados (Asante 2009) ou amefricanos (Gonzalez 1988¹¹). São projetos literários que se afastam criticamente dos modelos e perspectivas ocidentais, utilizando-se da ironia, do pretuguês (Gonzalez 1988) e das cosmovisões africanas para corporificar a agenda humanizadora da negritude e de resistência diante da Maafa.

O projeto literário de Allan da Rosa expressa este compromisso. Seu conceito de “Pedagoginga” (Rosa 2013) é marcante em seu trabalho, em que a relação de ensino-aprendizagem baseia-se na horizontalidade das transmissões dos saberes populares de cosmovisões africanas. Assim não faltam em suas narrativas os pensadores orgânicos (Rosa 2017, 45), mestres e mais velhos detentores de saberes da vida que, como *griots*, transmitem conhecimento que guardamos nas gavetas da memória.

a miragem da Pedagoginga é firmar no fortalecimento de um movimento social educativo que conjugue o que é simbólico e o que é pra encher a barriga, o que é estético e político em uma proposta de formação e de autonomia, que se encoraje a pensar vigas e detalhes de nossas memórias, tradições, desejos (Rosa 2017, 15).

Um exemplo é o Tio Prabin da obra “Zumbi assombra quem?” (Rosa, 2017), que, conduz o menino Candê, protagonista dos contos, pelas sabedorias da vida. Paciente e gentil, Tio Prabin usa da oralidade nas conversas descompromissadas para ensiná-lo valores, história e comportamentos éticos da cultura afro-brasileira, como no caso da conversa sobre o Tambor:

_ Tio, os tambores são para coisas ruins?

_ Candê, atente;

Tambor vem de longe e é um grande mestre. É um nego véio colorindo o peito, é um pintor nos desenhos do corpo. É céu pra asa da rima e é terra pras hortas da dança. É médico que limpa a veia das porqueiras e das coleiras. É do reino animal, porque é de couro. É do vegetal, porque é de pau. É do mineral, se tem tarrachinha de ferro. (...)

Como um livro de poesia, tambor é árvore que na mão frutifica, que na raiz da alma gira e no chão da pele anda e floresce. Reinado que prevalece na palma e na sola. (Rosa 2017, 20)

11 Amefricanidade é um conceito de Lélia Gonzales (1988) que diz respeito aos laços de solidariedade e confluências entre os povos originários da Amérikkka e os africanos trazidos para a Maafa. Tais laços criaram teias ontológico-afetivas que permanecem até a contemporaneidade estratégicas.

O universo contra-colonial da capoeira é um espaço frutífero na obra de Allan da Rosa, cujo trabalho se estende da prosa à poesia e ao teatro. Vale dizer que sua escrita, mesmo a acadêmica, expressa uma poética singular e humanizadora.

b) Olhar lúcido sobre o Estado da Maafa

Outra característica das Literaturas contra-coloniais é o olhar lúcido sobre o Estado da Maafa, principalmente em relação ao genocídio da população negra e suas múltiplas facetas: morte física, racismo religioso, LGBTQIAP+fobia, feminicídio, violência obstétrica, nutricídio (Afrika 2022), epistemicídio (Santos and Menezes 2009; Carneiro 2023) deseducação etc.

A metáfora do genocídio, a qual sempre recorro, entende-o como um monstro com diversos tentáculos. Esse monstro mira o corpo negro a fim de matá-lo física, psicológica, epistemológica e espiritualmente. Ciente da complexidade e a heterogeneidade que é o Povo Negro, cada tentáculo é responsável por uma área do genocídio, assim, temos desde nutricídio, epistemicídio, racismo religioso, encarceramento em massa, ultraviolências homofóbicas e internação compulsória em hospitais psiquiátricos, até a efetiva morte física de toda a população negra, sem exceção ou recortes. Ou seja, não importa a especificidade deste corpo negro, o monstro do genocídio é sofisticado o suficiente para adequar-se a ela e utilizá-la como via de morte. (Njeri 2019, 7)

A premiada obra *Olhos d'água* de Conceição Evaristo (2015) expressa vários ângulos da desumanização radical a partir das perspectivas de mulheres negras das mais diferentes localizações. O conto “Ana davenga” evidencia a escrevivência (Evaristo 2015) de Ana, mulher do bandido Davenga, com suas dores e amores, além dos dilemas éticos e subjetivos que a levaram a esta situação. Afinal, qual a agenda de uma mulher de bandido? Quais seus sonhos e desejos? No que ela se difere das demais mulheres? Há espaço na Literatura para as suas experiências? A história de Ana é trágica como a Maafa e o seu fim é a execução do Monstro do Genocídio (Njeri 2020):

Ana estava feliz. Só Davenga mesmo pra fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento. Davenga estava ali na cama vestido com aquela pele negra, brilhante, lisa que Deus lhe dera. Ela também, nua. Era tão bom ficar se tocando primeiro. Depois haveria o choro do Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto. Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. (Evaristo 2015, 29-30)

Já em “Maria” acompanhamos uma empregada doméstica que está a caminho de casa pensando nos seus filhos, nas frutas e nos restos da ceia dos patrões que leva nas sacolas. No ônibus, Maria se depara com o pai de um de seus filhos, trocam breves palavras - que apontam para diversas questões como abandono parental e o lugar da mãe solo - e, logo em seguida, este homem anuncia o assalto ao coletivo.

Como a experiência da Maafa universaliza as pessoas negras, o fato dela ter trocado palavras com o assaltante autorizou os demais passageiros a acharem que eles eram cúmplices, dando início a um linchamento que leva a morte da personagem.

Os assaltantes desceram rápido. Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu a voz: *Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois*. Outra voz do fundo do ônibus acrescentou: *Calma, gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também*. Alguém argumentou que ela não tinha descido só para disfarçar. (...) A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. *Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Linha! Linha! Linha!*... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria (Evaristo 2015, 42).

Nomear e dar visibilidade aos aparatos de desumanização traz a luz ao debate. Portanto, o engajamento da Literatura na discussão acerca do Estado de Maafa contribui para o avanço da pauta. Mas volto a questionar: até que ponto a instituição Literatura e seus agentes reafirmam a Maafa ou, ainda, consomem a desumanização sem, realmente, se comoverem ou mobilizarem sobre a realidade expressada? Numa contemporaneidade em que as nossas elaborações duram o tempo de um post, é essencial adentrar nas camadas profundas da Literatura para trazer fôlego e humanidade para o nosso tempo.

c) *Busca de novas propostas de humanidade negra*

Na busca desse fôlego de humanidade, a Literatura torna-se espaço contra-colonial e busca novas propostas que deem conta de integrar a população negra, com suas mazelas e felicidades, na centralidade da (sua própria) humanidade. O livro *Redemoinho em dia quente* (2019) da escritora e cordelista Jarrid Arraes exemplifica tal busca ao deslocar as suas narrativas para a paisagem do sertão brasileiro e nos apresentar um leque de personagens negras atravessadas pela Maafa nas suas diferentes expressões de existências.

Os contos nos apresentam uma experiência nordestina de viver que respeita, acolhe e se distancia do movimento regionalista cujas obras tornaram-se ícones da Literatura Brasileira. E por ser segura das heranças literárias que carrega, Jarrid Arraes se permite atualizar o cenário mostrando um sertão contemporâneo em que as securas da vida são de outras ordens.

O uso do narrador infantil em alguns contos da obra aponta para uma estratégia cara às Literaturas Africanas lusófonas que, vendo na Literatura um espaço para expressar seus projetos de nação e humanidade, usam do olhar verdadeiro e inocente das crianças para criticar os problemas ao seu redor e para corporificar a esperança no amanhã. O conto “Telhado quebrado com gente morando dentro” utiliza da inocência infantil da narradora para mostrar os abusos da Maafa e, ainda assim, apontar para um estilo de humanidade.

Mas quando ela chegou na casa de vó, não parecia me odiar ou achar que eu era responsável por tudo que aconteceu. Não sei se ela pensava em Túlio, se a cabeça dela tinha espaço para isso. Eu olhei para os olhos da minha irmã e vi uma Juliana ainda mais velha do que aquela que eu conhecia. Não era mais a garota que tinha muita força; era uma casa com telhado quebrado, mas com gente ainda morando dentro. (Arraes 2019, 44)

Com um uso sofisticado da ironia, o conto “Sacola” nos convida a conhecer uma senhora negra, beata de igreja, cuja vida monótona muda ao encontrar uma sacola cheia de LSD e embarcar numa jornada psicodélica em busca de Padim Ciço. Insólita, a narrativa nos conecta como uma série de personagens beatas da Literatura Brasileira e do audiovisual, sendo a Perpétua do romance *Tieta do agreste* de Jorge Amado (1977) a mais importante delas.

Ficou ainda mais maravilhada pelo que viu. Papagaios voaram com panos azuis nos bicos, enquanto anjinhos desciam anunciando a chegada de alguém importante. Francisca ouviu sons de trombetas e teve certeza de que conheceria Padre Cícero naquele instante, mas o santo demorou e vieram outras distrações. Pássaros de prata e flores brotando no chão, que a essa altura já não era de azulejo estampado, mas de cristal. As paredes se tornaram cremosas, dava para sentir na palma da mão, e tudo estava tão bonito. (Arraes 2018, 15)

Em confluência com Jarrid está o escritor Jefferson Tenório e a obra *O avesso da pele* (2020) que coloca no centro da perspectiva a subjetividade de um homem negro que acaba de ter o pai vitimado pela Maafa e que precisa sobreviver. O abandono e vazio de si são os fios que conduzem o premiado romance e uma proposta de humanidade do homem negro é discutida.

d) *Compromisso com novas narrativas da história negra/indígena a partir da agência desses povos*

Outra característica da literatura contra-colonial é o compromisso com a história negra/indígena a partir da narrativa do próprio povo. Inspirado pelo conhecido provérbio bantu “enquanto o leão não aprender a contar suas histórias, quem as contará é o caçador”, a Literatura torna-se meio para outras vozes, perspectivas de narrativas e agendas não são ocidentais.

Nas Literaturas Africanas lusófonas, francófonas e anglófonas é comum o uso do romance histórico e memorialístico como ferramenta crítica e projeto de revisitação do ontem para construir um amanhã. Numa espécie de prestações de contas com o passado, principalmente os atravessados pela escravidão e pelo colonialismo, essas Literaturas nos auxiliam no entendimento do tempo ao oxigenar as verdades históricas. Obras como *O caminho de casa* (2017) da ganesa Yaa Gyasi, *A estação das sombras* (2017) da camaronesa Leonora Miano e *Kikie Matcho* (2010) do guineense Filinto de Barros exemplificam este compromisso.

Na Literatura Brasileira contemporânea os premiados *Água de barrela* (2018) de Eliana Alves Cruz e *Um defeito de cor* (2017) de Ana Maria Gonçalves são exemplos de romances comprometidos com a oxigenação das narrativas vinculadas à história e memória social negra. Em ambos seguimos a saga de famílias costuradas pelo Estado de Maafa, desde os tempos pré-escravidão.

Todos ficaram bravos quando jogaram nossas roupas no mar, e a Aja e a Jamila choraram ainda mais. A Taiwo nem reclamou de ter perdido o vestido novo. A noite foi muito fria e tivemos que passá-la ao relento, nus, todos o mais junto possível, porque tinham jogado remédio no porão e precisaríamos esperar até o dia seguinte para podermos descer. Foi uma noite bem longa, mas a melhor de todas. Além de água e comida, distribuíram cachala, e todos beberam à vontade. Os guardas não se importam quando algumas pessoas se puseram a cantar e outras vozes foram se juntando. Logo, quase todos estavam cantando e dançando, sem se lembrar da nudez, da fraqueza, do frio ou do destino como carneiros. (Gonçalves 2017, 59)

e) *Arte como criadora de mundos positivos e Afrofuturos*

A última característica que mencionaremos nesta conversa é a da Arte como criadora de mundos positivos e Afrofuturos. Consciente de que viver integralmente é o maior ato de afronta à Maafa, as narrativas propõem perspectivas positivas desatreladas à desumanização. Por conta do seu teor ficcional especulativo, são classificadas como narrativas Afrofuturistas e no Brasil temos *Sankofia* (2018) de

Lu Ain-Zaila, *O céu entre mundos* (2021) de Sandra Menezes (2021) e *O último ancestral* (2021) de Ale Santos como obras representativas.

Um dos expoentes do Afrofuturismo em língua portuguesa é o escritor Fábio Kabral, cuja novela *O caçador cibernético da rua treze* (2017) rompe paradigmas estéticos ao utilizar-se de afroreferências para construir as múltiplas camadas de seu texto. Um exemplo é a cidade onde se passa a história, a ultratecnológica Ketu3, que referencia tanto à cidade de Ketu na Nigéria, quanto à nação Ketu do candomblé no Brasil.

No campo da ficção especulativa, esta e outras obras de Fábio Kabral se comprometem em narrar um mundo sem atravessamentos coloniais, onde viver numa sociedade justa que respeita e promove a humanidade negra é possível.

Arolê havia saído do Setor 9 da Treze, cheio de prédios espelhados e em cujo chão de pedra deslizavam carros losangulares que flutuavam a milímetros do chão. O sol brilhava forte; ouvia-se blues espiritual e jazz ancestral, poetisas de soul cantando novos hits nos telões holográficos; circulavam pelas calçadas mulheres e homens - e gêneros indefinidos - com ternos coloridos, tranças e *Black Powers*, conversavam, jogavam e trabalhavam em seus dispositivos enquanto andavam - ou voavam; jovens com escarificações, pinturas corporais, saias multifacetadas, tranças enraizadas, dreads curtos e topetes crespos, cabelos pintados de roxo, rosa, azul, verde, amarelo e vermelho, todas psicodélicas, calças geométricas; senhores e senhoras grisalhas, repletos de colares de ouro, pedras e ossos, flutuavam com aparelhos antigravitacionais e levavam suas serpentes, lagartos, aranhas e outros animaizinhos para passear. (Kabral 1917, 13)

De todas as características apresentadas, acreditamos que esta seja a mais potente, pois só conseguimos criar aquilo que podemos imaginar, sendo imprescindível que a Literatura nos ajude na formulação do futuro que precisamos.

3. Conclusões inconclusivas

A Literatura musculariza a nossa inteligência (Dr. Laila O. Afrika 2022)

A Literatura é um campo frutífero para efabulações de mundo, e, pedagogicamente, nos instrumentaliza para as experiências do viver. Quanto mais pluriversais forem as possibilidades de narrativas literárias, maiores as nossas ferramentas e visões. Nesta breve conversa, fizemos um panorama acerca dos principais títulos e características das Literaturas lusófonas de autoria negra com o foco na Literatura Brasileira e suas estratégias contra-coloniais de luta anti-maafa.

Com uma cutucada no universalismo ocidental que atravessa a instituição Literatura, essas obras e autores demonstram a práxis de autodeterminação pela Arte. Numa agenda afroperspectivada, lançam olhares agudos sobre o real documentando em suas escritas os impactos de ser lúcidos diante do Estado de Maafa.

Referências bibliográficas

- Afrika, Laila O. 2022 “Cultura, açúcar, psicologia e nutricídio”. In: Alkebulan Nossa Raíz. Filmed 23 de novembro de 2022. Video. 43:36. <https://www.youtube.com/watch?v=MAGaeckpYc0> .
- Alencar, José de. 2004. *O guarani*. Rio de Janeiro: Martin Claret.
- Almeida, Djaimilia Pereira de. 2017. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya.
- Almeida, Silvio Luiz de. 2019. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.
- Alves, Cláudia. 2017. Carolina Maria de Jesus e a polêmica sobre o que é literatura. *Marca página: um blog sobre estudos literários*. Unicamp, 8 mai. <https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2017/05/08/carolina-maria-de-jesus-e-polemica-sobre-o-que-e-literatura/>
- Amado, Jorge. 1977. *Tieta do agreste*. Rio de Janeiro: Record.
- Ani, Marimba. 1994. *Yurugu: An african-centered critique of european cultural thought and behavior*. Trenton: Africa World Press.
- Ani, Marimba. 2021. “Imagens dos outros”. In *Pensamento Preto: epistemologias do renascimento africano*, vol.V, 268-306. São Paulo: Diáspora Africana.
- Arraes, Jarrid. 2019. *Redemoinho em dia quente*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Asante. Molefi. 2009. “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar”. *Afrocentricidade - uma abordagem epistemológica inovadora* edited by Elisa L. Nascimento. 93-110 . São Paulo: Selo Negro.
- Barthes, Roland. 1974. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70.
- Baumam, Zygmunt. 2007. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Barros, Filinto. 2010. *Kikia matcho*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bento. Maria Aparecida Silva. 2022. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bispo, Antônio. (Nêgo Bispo). 2015. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Ministério da Ciência e Inovação.
- Bispo, Antônio (Nêgo Bispo), and Renato Nogueira. 2020, “Conversa com Nego Bispo e

- Renato Noguera. PAte 1.” filmed 24 de junho de 2020 at Kilombo Eurocêntricas 4P. Vídeo, 59:56. <https://www.youtube.com/watch?v=sM4OiqBcJYs&t=2087s>
- Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carneiro, Sueli. 2018. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento.
- Carneiro, Sueli. 2023. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do Ser*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Cruz, Eliana Alves. 2018. *Água de barreira*. Rio de Janeiro: Malê.
- Evaristo, Conceição. 2017. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Evaristo, Conceição. 2010. “Literatura negra: uma voz quilombola na Literatura brasileira”. In *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil* edited by Edmilson de Almeida Pereira, 132-142. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Evaristo, Conceição. 2015. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Fraser, Nancy. 2021. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. São Paulo: Autonomia Literária.
- Gonzalez, Lélia. 1988. “A categoria político-cultural da amefricanidade”. *Tempo brasileiro*. n 92/93. 69-82. Rio de Janeiro.
- Gyasi, Yaa. 2017. *O caminho de casa*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Kabral, Fábio. 2017. *O caçador cibernético da rua 13*. Rio de Janeiro, Malê.
- Lins, Paulo. 2002. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Martins, Geovani. 2018. *O sol na cabeça*. São Paulo: Cia das Letras.
- Mbembe, Achille. 2019. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições.
- Menezes, Sandra. 2021. *O céu entre mundos*. Rio de Janeiro: Malê.
- Miano, Léonora. 2017. *A estação das sombras*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Miano, Léonora. 2020. *Afropea: utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris: Bernard Grasset.
- Nascimento, Abdias. 2019. *Quilombismo*. Petrópolis: Vozes.
- Njeri, Aza. 2019. “Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na maafa”. In *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, number 31, 4-17. <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28253>.
- Njeri, Aza. 2022. “O Sol da nossa humanidade e a educação Pluriversal”. In *Pretagonismos*. Edited by Rodrigo França and Jonathan Raymundo. 48-60. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

- Njeri, Aza. 2020. "Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra." In *Ítaca. Especial Filosofia Africana*. number 36, 164-226. Rio de Janeiro: UFRJ. <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>.
- Njeri, Aza and Dandara Aziza. 2020. "Entre a fumaça e as cinzas: o Estado de Maafa pela perspectiva da psicologia africana e o mulherismo africana." In *Revista Problemata*. vol 11, number 2, 57-80. João Pessoa: UFPB. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53729>.
- Njeri, Aza and Janda Montenegro. Jan-jun 2022. "Corpo-documento e Maafa no conto "Rolézim" de Geovanni Martins". In *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, vol. 35, number 1, p. 27-40.
- Nogueira, Renato. 2011-2012. "Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista". In *Revista da ABPN*. vol.3, number 6, 147-150.
- Quilombhoje. 1978. *Cardenos negros*. São Paulo, Quilombhoje.
- Ramose, Mogobe B. oct. 2011. "Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana" In *Ensaaios Filosóficos*. vol. IV, outubro/2011, 6-25. http://www.ensaaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf.
- Revista Fórum. 2017. "Professor diz que obra de Carolina Maria de Jesus não é literatura e provoca embate no RJ". *Portal Geledés*. 21 de abril. <https://www.geledes.org.br/professor-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>.
- Rosa, Allan da. 2013. *Pedagogia: autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Rosa, Allan da. 2017. *Zumbi assombra quem?* São Paulo: Editora Nós.
- Santos, Ale. 2021. *O último ancestral*. Rio de Janeiro: Harper Collins.
- Santos, Boaventura S. and Maria Paula Menezes. 2009. *Epistemologias do Sul*. Edições Almedina.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Tenório, Jeferson. 2020. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wilderson III, Frank B. 2021. *Afropessimismo*. São Paulo: Todavia.
- Zaila, Lu Ain. 2018. *Sankofia*. Rio de Janeiro: edição do escritor.

3. “Había que matarlos a todos, papá?”: a figura do pai perpetrador na ficção do pós-ditadura latinoamericano¹²

Isabela Cordeiro Lopes¹³

Introdução

A literatura que se volta para a experiência dos anos sob a ditadura, seja ficcional ou não, tem certamente relevância no cenário latinoamericano, especialmente no período pós-transição democrática. Nesse contexto, observamos uma forte corrente, muitas vezes chamada “literatura dos filhos”: são obras escritas pelos “filhos da ditadura”, que passaram suas infâncias e adolescências sob os regimes autoritários e que escrevem, hoje, a partir dessa experiência, em um esforço ficcional de elaboração da memória, preenchimento de silêncios e construção de sentido. Essa investigação literária se volta com frequência para as vítimas das ditaduras, empreendida por filhos de desaparecidos, presos, torturados e exilados, acompanhando com isso as políticas de testemunho e recuperação da memória que tiveram lugar no pós-ditadura latinoamericano.

Menos visível é a figura dos perpetradores dos crimes das ditaduras, seja em primeira pessoa, seja nas ficções da segunda geração. Existe, entretanto, um conjunto de obras que articulam a experiência de ser filha ou filho não de um militante, nem de um apoiador, mas de um repressor, responsável por crimes contra a humanidade

12 Este texto faz parte da pesquisa desenvolvida pela autora em seu Doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), onde atua como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

13 Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2135-5997>.

13 Na edição original: Brizuela, Leopoldo. 2012. Una misma noche. Madrid: Alfaguara. Neste trabalho cito a tradução brasileira (2014), referenciada ao fim.

durante os anos das ditaduras. Trata-se de romances em que a intimidade familiar, os laços sanguíneos e os anos de infância são narrados a partir de suas zonas cinzentas. No campo da ficção encontramos tanto narrativas construídas a partir de elementos autobiográficos quanto romances que exploram a perspectiva dos filhos de perpetradores por meio de um exercício radical de alteridade e imaginação. São três desses romances que interessam a este trabalho: os chilenos *Facsimil* (2015), de Alejandro Zambra, e *Cervada* (2000), de Lina Meruane, e o argentino *Una misma noche* (2012)¹⁴, de Leopoldo Brizuela. Essas obras compartilham um ponto de vista bastante ímpar e pouco frequente, que as torna particularmente interessantes para a análise aqui desenvolvida: o dos filhos de perpetradores *em primeira pessoa*. Com isso, pretende-se desenhar um panorama a partir do qual possamos colocar em discussão as formas de figuração dos perpetradores e de seus filhos, alargando com isso a leitura que fazemos da “literatura dos filhos” na contemporaneidade pós-ditaduras.

1. A literatura dos filhos e os filhos da ditadura

No contexto latinoamericano pós-ditaduras surge a concepção de “literatura dos filhos”, associada necessariamente a uma outra, a de “filhos da ditadura”. A primeira, cunhada por Alejandro Zambra em um ensaio intitulado, justamente, *La literatura de los hijos* (Zambra 2012, 37), passou a denominar um grande e múltiplo conjunto de obras escritas sobre ou a partir da condição de filho, obras majoritariamente ficcionais que se voltam para a experiência – em maior ou menor medida autobiográfica – de posicionar-se no mundo a partir de uma herança familiar complexa e silenciada. Esses filhos representam um recorte geracional e histórico específico: são os chamados *hijos de la dictadura*, “os que nasceram nos anos setenta e oitenta, que eram crianças durante a repressão, cujos pais protegiam mais com silêncios que compartilhando informações” (Querol 2015), os hoje adultos que viveram suas infâncias e adolescências durante as ditaduras implantadas em grande parte da América Latina na segunda metade do século XX.

“A diferença da literatura de filhos tem a ver com o resgate de outros afetos: essa geração não aborda o passado a partir da homenagem, mas também questionando, interpelando. Surge algo mais afiado. Uma abordagem mais incômoda que em outras narrativas” (Alia Trabucco apud Querol 2015, n.p.). Por trás dessa postura investigativa do passado encontra-se a própria tessitura social produzida pelos regimes ditatoriais: a censura e a perseguição implantadas a nível de Estado infiltram-se nas famílias, nos laços e relações pessoais de tal maneira que

14 Na edição original: Brizuela, Leopoldo. 2012. *Una misma noche*. Madrid: Alfaguara. Neste trabalho cito a tradução brasileira (2014), referenciada ao fim.

os interditos marcam de forma indelével as vidas de quem cresceu sob as ditaduras militares. A reabertura democrática trouxe consigo a circulação de novos discursos, a possibilidade de descobrir os fatos ocorridos nos anos de chumbo, de revelar histórias, identidades e posicionamentos. Esse pano de fundo é a tela sobre a qual os romances discutidos neste trabalho são escritos.

Seus autores compartilham uma mesma experiência geracional, em maior ou menor medida: nascidos, respectivamente, em 1963, 1970 e 1975, Leopoldo Brizuela, Alejandro Zambra e Lina Meruane viveram boa parte de suas infâncias e adolescências sob os regimes militares de seus países. Sua entrada na vida adulta coincide, assim, com o período transicional, e a publicação de seus romances com o pós-ditaduras. Zambra, em *La literatura de los hijos*, sintetiza de forma bastante clara o sentimento de não-pertencimento produzido nessas infâncias, ao colocar que “quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia”. (Zambra 2012, 39)

Quando esses escritores se voltam para o passado com uma perspectiva e uma dicção do presente, articula-se em suas escritas algo dessa “abordagem mais incômoda” de que Alia Trabucco fala, contra os silêncios perpetuados pelos pais, contra suas perspectivas e até, em alguns casos, contra os próprios pais, em um movimento de reivindicação de seu lugar como filhos e além da filiação. Daí a emergência, nesses romances, da noção persistente de que é preciso preencher as lacunas, ocupar os vazios da memória, desobstruir os silêncios – construir sentido para o que é, agora, percebido como uma experiência distorcida, borrada, vicária, e até mesmo, por vezes, violada.

Y las vivencias, porque son muy traumáticas, se mantienen muy escondidas. Y yo creo que estamos todos formados por eso: por el miedo, por la culpa, por el terror. [...] E imaginarse una vida en esa época, vivir, era duro, era casi imposible. Después, creo que todos nosotros nos fuimos reinventando o sucumbimos. Cuando [...] cayó la dictadura y empezó la posibilidad de pensar de otra manera, ahí entró otro aire. Pero ya estábamos formados, yo creo, por una visión particular. (Leopoldo Brizuela apud Di Meglio 2019, 278)

Lembrar e fazer falar – a si e aos outros – são dois gestos que descrevem boa parte do projeto (talvez tão particular quanto literário, e certamente tanto pessoal quanto coletivo) de que tratamos neste trabalho. As marcas deixadas pelas ditaduras militares na trama das vidas de autores e personagens deste período mostram-se incontornáveis, e apresentam-se em sua escrita ora explicitamente ora

subterraneamente. A colocação de Leopoldo Brizuela citada acima encontra eco também nas palavras de Lina Meruane, quando esta declara que:

El golpe ocurrió cuando tenía tres años. Toda mi infancia y mi juventud fueron bajo la dictadura. Mi familia no fue afectada directamente, como sí sucedió con millones de chilenos. Pero así y todo el ambiente, la coerción, el miedo, la necesidad de ser buenos hijos, de no “salir torcidos”, el miedo de los padres, la presencia militar, el apagón cultural que tuvo la dictadura por supuesto afectaron mi entorno y de alguna manera están inscritos en mi propia obra. Está presente en mis relaciones, en las relaciones de los personajes y los contextos que viven. Es inevitable que eso se haya filtrado en mi escritura y en la de mis contemporáneos. (Meruane 2018, n.p.)

Aqui, cabe pontuar um outro aspecto central dessa literatura que comentamos: a transmissão “hereditária” de um sentimento que é percebido como culpa ou, a depender da perspectiva, como responsabilidade pelo que ocorreu nos anos das ditaduras. A infância, esse terreno relativamente alheio ao que se passa no “mundo dos adultos”, ainda que profundamente impactado por ele, torna-se um campo de investigação a partir, justamente, dos traços deixados pelo período nas vidas desses “filhos da ditadura”. Lina Meruane revolta-se contra esta denominação ao considerar que a culpa pelos crimes e pelo silenciamento ocorridos durante os regimes militares pertence àqueles que tomaram parte, seja pela aceitação, pelo apoio ou pela participação – são, afinal, os crimes dos pais, e não dos filhos: “Que castigo, penso, que esse seja o nome dado a essa geração como se tivéssemos sido parte”. (Lina Meruane apud Querol 2015, n.p.)

Entretanto, como a própria autora reconhece e sua literatura atesta, essas infâncias são afetadas de tal maneira pelas ações dos pais que a elaboração do sentimento de culpa é partilhada familiar e socialmente. Como comenta Karl Jaspers, há aqui um caráter intergeracional, uma vez que “[...] sentimo-nos participantes não somente do que se faz atualmente, como corresponsáveis dos atos de nossos contemporâneos, mas também no contexto da tradição. Precisamos assumir a culpa de nossos pais”. (Jaspers 2018, 72)

Aparece nos textos e discursos dos “filhos da ditadura” a percepção de que, para situar-se no mundo pós-ditatorial, é necessário assumir esse lugar desconfortável. A cronologia de experiências limites como a de uma ditadura não se encerra com a restauração da democracia, as responsabilidades pelo terror, pelos apagamentos e pelos ocorridos extrapolam o campo jurídico – são familiares e comunitárias, antes de tudo.

2. A literatura dos filhos de perpetradores

Falamos aqui de uma literatura contemporânea que procura elaborar a experiência da filiação em um empreendimento que faz circular discursos e narrativas antes interditados, por escolha ou por proibição. Vemos emergir histórias de famílias perseguidas, de pessoas torturadas e desaparecidas, de filhos que buscam pelos pais, de sujeitos que falam, pela primeira vez depois de anos, sobre o que até então era clandestino. Revelam-se, graças às lutas por “memória, justiça e reparação”, os crimes de Estado e, nos casos da Argentina e do Chile, os perpetradores desses crimes são julgados e punidos publicamente.

Muito menos públicos, entretanto – e devido, em grande parte, à mudança do consenso coletivo sobre o que é e o que não é aceitável – são os relatos de quem cometeu esses crimes contra a humanidade, bem como de seu entorno:

En los relatos de la dictadura y postdictadura es notable la reticencia a la circulación de estas historias. El discurso sobre los 70 suele licuar a padres e hijos del mal en un mismo caldo. Y nadie parece querer hacerse cargo de los matices que hay, no ya detrás de las vidas de los represores, sino tampoco de las de sus vástagos. (Badaró; Bruzzone 2014)

As cicatrizes deixadas pelas ditaduras também marcam as histórias de vida tanto dos perpetradores quanto de seus filhos – são os *outros* filhos da ditadura, os filhos de quem fez vítimas, seja como torturador ou como assassino, ou ainda como colaborador responsável por espionar, deter, encarcerar, perseguir, ocultar corpos, ou auxiliar na perpetração desses crimes, sejam militares, agentes, policiais ou mesmo civis. Essas histórias demoram a tomar forma de discurso, uma vez que “muchos hijos de militares tienen dolor y silencio acumulado, pero no una historia colectiva que haya adquirido estado público” (Badaró; Bruzzone 2014, n.p.). Assim como qualquer outro grupo de filhos, os “filhos de perpetradores” não são homogêneos – como observa Teresa Basile (2020), há dentre estes aqueles que condenam os pais, rebelando-se contra os valores aprendidos e exigindo sua culpabilização, assim como há aqueles que os apoiam e defendem, bem como todo um rol de nuances entre uns e outros. Aproximam-se, ainda assim, pela mesma postura investigativa que encontramos na geração como um todo, e o passado e a filiação revelam-se temas tortuosos a serem interpelados pelo trabalho da narração.

Emergem aqui perguntas que conduzem, ao mesmo tempo, as interrogações pessoais e literárias desses “filhos de perpetradores”, bem como a análise elaborada neste trabalho: “¿Cómo nombrar a los hijos de los militares argentinos que cometieron violaciones a los derechos humanos durante los años 70? ¿Cómo heredan esos hijos las atrocidades que cometieron sus padres?” (Badaró; Bruzzone

2014, n.p.). São as perguntas que também encontramos nas palavras do Manuel Contreras ficcional de Alejandro Zambra: “¿Qué se siente ser el hijo de uno de los más grandes criminales de la historia de Chile? ¿Qué siente cuando piensa que su padre está condenado a más de trescientos años de cárcel? ¿Siente el odio de las familias que su padre destruyó?” (Zambra 2015, 47). Ou, ainda,

¿Cómo podemos inspeccionar la noción de “familia militar” y explorar la infancia junto a un padre represor? [...] ¿Cuál es el concepto sobre los hijos y las hijas que proyectan los militares, los roles que deben asumir, los estereotipos de género, la violencia silenciosa o el show del horror, las amistades que pueden elegir, las vacaciones, las escuelas y universidades preferidas, los secretos que circulan? (Basile 2020, 132)

Este breve apanhado de interrogações evidencia o caráter primordialmente especulativo dessa ficção. Se o identificamos como um traço de toda a literatura dos filhos, quando falamos de uma literatura que aborda os pais perpetradores de crimes nas ditaduras falamos necessariamente de uma literatura que se constrói a partir de perguntas: *por quê, e se e como* são as estruturas textuais com as quais são erigidas pontes frágeis e provisórias entre filhos e pais, entre um conjunto de filhos e seus contemporâneos, entre também histórias pessoais e familiares e a História nacional.

Voltamo-nos agora para a forma com que essas perguntas, voltadas para a figura dos pais, são formuladas e respondidas nos três romances que compõem o *corpus* desta pesquisa. Cabe observar que, ainda que se apresente como incontornável nas obras, este é um dentre seus diversos aspectos temáticos, e não deve ser lido de maneira isolada, sob o risco de perder suas especificidades. Trata-se, afinal, de romances em que se articulam múltiplas vozes, experiências e questões, e nos quais a pluralidade de perspectivas e a relativização dos estatutos discursivos são centrais.

Nas três obras encontramos, sob roupagens muito diversas, as figuras de pais perpetradores e seus filhos, estes às voltas com a herança que carregam consigo. É curioso notar que as posições adotadas pelos protagonistas variam de um romance para outro: em *Facsimil* (do qual comentamos apenas uma das partes, que se volta especificamente para esta questão), nos deparamos com um filho que defende a si e a seu pai, mesmo sofrendo com o lugar em que se encontra em decorrência disso; em *Una misma noche*, um filho que recusa o crime cometido pelo pai colaborador; e em *Cervada*, por fim, acompanhamos uma filha que começa a descobrir a verdadeira história de seu pai e que não chega a se posicionar com relação a ela, ainda que exista nessa relação uma tentativa de construir um pensamento próprio. São ilustrativos, por isso mesmo, da complexa diversidade desse grupo de filhos, embora partilhem entre si uma mesma angústia: a dor de reconhecerem no ambiente afetivo da família um interdito que extrapola as paredes da casa:

Estos hijos/as deben resolver su relación tanto con el rol del padre como con el del militar, dos vínculos que pueden colisionar o hallar puntos de sutura. [...] Deben lidiar entre el padre en el interior de la trama familiar y el militar en el terreno político, entre el universo de los afectos y el territorio de las ideas políticas, entre el cariño y la ética. (Basile 2020, 132)

Como, então, cada um desses romances estabelece a relação entre os filhos e seus pais, nesses dois terrenos? Em *Facsímil*, baseado “en la Prueba de Aptitud Verbal, en su modalidad vigente hasta 1994” (Zambra 2015, 11), encontramos, na série de questões, uma atividade baseada em um breve relato na voz de Manuel Contreras, filho de um ex-militar da ditadura e herdeiro de seu nome: “¿Qué se siente ser el hijo de uno de los más grandes criminales de la historia de Chile?” (Zambra 2015, 47), indaga. O personagem é homônimo de uma figura pública chilena – Manuel Contreras, filho do General Manuel Contreras¹⁵, a quem dedicou anos de defesa e admiração – o que também aparece em sua voz ficcional, quando diz que “cuando mi padre muera podré tener una vida”. (Zambra 2015, 47)

Nesse excerto de *Facsímil*, lemos as palavras de um filho que, sim, enfrenta com alguma raiva a história herdada e, principalmente, reconhece que sua vida foi profundamente alterada pela vida militar do pai. Mas, diferentemente do que veremos em outros exemplos, o ressentimento do filho se volta, aqui, contra “os outros”, os que “me preguntan si soy Manuel Contreras” (Zambra 2015, 46) – a história violenta de seu pai general é, para ele, a única forma conhecida de estar no mundo, e não aplica sobre este fato um julgamento pessoal no sentido do crime. A figura do pai é narrada como uma espécie de sombra que encobre a vivência do personagem e configura o que pode e o que não pode fazer e dizer, e da qual é impossível fugir enquanto o pai vive: “Debo decir que mi padre es inocente. Debo decirlo. Tengo que decirlo. Estoy obligado a decirlo. Mi padre me va a matar si no digo que es inocente. Los hijos de asesinos no podemos matar al padre”. (Zambra 2015, 47)

Essa percepção também acompanha Lucía, a protagonista de *Cercada*, filha do Comandante Camus – estes, personagens ficcionais sem relação direta com figuras reais da cena política chilena. No breve romance, encontramos outro aspecto bastante presente nas famílias militares: o encobrimento dos fatos pelo silêncio e pelos valores paternos, de maneira que a jovem só vem a conhecer a participação do pai na ditadura, bem como os crimes cometidos por ele, na vida adulta, pelos relatos de dois irmãos com quem se relaciona. A narrativa avança e recua nas memórias e na formação de Lucía, contornando com isso suas angústias e tentativas de emancipação – que, na maior parte do tempo, não tomam a forma

15 General Manuel Contreras foi um militar chileno, general do Exército do Chile e diretor da Direção de Inteligência Nacional (DINA) de 1973-1977, como braço direito de Pinochet.

de revolta ou enfrentamento, mas de busca pela construção de uma vida própria. Encontramos nas páginas do romance o pai de Lucía “reiterando conceptos que en vez de entusiasmarla le recordaban los años de racionamiento” (Meruane 2000, 34-35): são os valores de um lar militar, conceitos que balizam tanto a ideologia da ditadura quanto os ensinamentos paternos: disciplina, ordem, segurança, hierarquia, ameaça e família. (Meruane 2000, 35)

Forçada a deparar-se com a história familiar, até então praticamente oculta de seu campo de visão, Lucía conhece os crimes de seu pai a partir dos dois irmãos que, descobrimos ao longo da narrativa, são os filhos de um militante assassinado pelo próprio Comandante Camus. O posicionamento da filha perante essas descobertas é ambíguo, dividido entre interrogar o pai silenciosamente e tentar defendê-lo de alguma maneira. O diálogo mais explícito que trava com o pai, por exemplo, acontece em segundo plano, como um pensamento que não chega a tomar a forma de fala, mesmo que seja direcionado a ele: “*y usted cree que no entiendo que velaba por mí, al principio, pero y después, qué necesidad había. Pone las tazas sobre la mesa y vuelve a la cocina, ¿había que matarlos a todos, papá?*” (Meruane 2000, 80). A proteção, o sacrifício pela família, a defesa do país – estes sentimentos e motivações do pai são compreendidos e aceitos pela jovem, que questiona muito mais seus meios que seus fins.

Outro aspecto, colado a este, é o mesmo que percebemos no Manuel Contreras de Zambra: o reconhecimento de uma herança que permeia a própria existência desses filhos, da qual é impossível separar-se completamente; uma herança que é também afetiva, talvez mais que política: “*porque yo soy parte de usted papá, usted no me ha dejado ir nunca; ¿cómo era esa frase suya?, ¿el cariño con cariño se paga?, pero ¿podía rehusarme a ese amor suyo, de padre y de madre?*” (Meruane 2000, 80). A conclusão, se é que podemos chamá-la assim, é certamente inconclusa: nas últimas páginas do romance, essa impossibilidade de recusar o amor do pai apresenta-se como um interdito à própria possibilidade de considerá-lo culpado sem ponderar para ele alguma forma de inocência, de motivação guiada por valores próprios, ou mesmo de perdão. É o que lemos neste curto diálogo entre Lucía e um dos irmãos que acusam o Comandante Camus:

“No me sorprende, por eso perdonas a tu viejo”.

“¡Perdonarlo yo!”

“Era mi padre”.

“Es mi padre... Tenía miedo, tal vez creía que era su misión...”.

“Mi padre. ¡Su misión!” . (Meruane 2000, 86)

São também os valores aprendidos no lar militar que representam grande parte da tentativa do protagonista de *Una misma noche* de dar um sentido para a experiência de ter testemunhado um crime cometido pelo pai, em apoio à ditadura argentina. Formado pela ESMA, o pai nesta história não é um general ou um comandante, ainda que carregue com convicção os ensinamentos militares – é um colaborador, alguém que não só apoiou a ditadura em seu país, mas também, quando requisitado, colocou-se a seu dispor. A esse respeito, o protagonista reflete que, “seja como for, não acho que pensasse que o futuro seria de outros que não os militares, nem que ele tivesse lugar em um mundo diferente. Como todo bom soldado, lutava sem pensar no resultado final da batalha”. (Brizuela 2014, 117).

Narrador e escritor, o protagonista de *Una misma noche* retorna reiteradas vezes à fatídica noite em que, ainda um adolescente, assistiu ao pai colaborando com os militares que invadiram a casa vizinha. Realiza esse empreendimento literário a partir das quatro partes que organizam o romance e que resumem de forma quase exemplar o projeto de investigação dos filhos da ditadura: o *romance*, onde acompanhamos as investigações de um escritor que decide escrever essa ficção; a *memória*, resgate de fragmentos de suas memórias de infância; a *história*, onde as lembranças e impressões são completadas pela investigação de testemunhos e lugares de memória, como a própria ESMA; e, por fim, o *sonho*, onde essas experiências são reelaboradas oniricamente, e os fatos tomam novas formas. O conflito do filho que tenta sem sucesso perdoar e conhecer o pai já falecido encontra uma “solução” nessa última parte, sob a forma de um filicídio:

Caio, caio, caio, olhando lá em cima a casa que se afasta na ira do céu até virar um ponto.

Até que bato na água com as costas doloridas e em meu ventre um cadáver e as víboras da loucura que flutuam na água começam a me morder os tornozelos, os braços, a cabeça.

Mas eu não digo nada. Calo.

E sobre mim se fecha o mar do esquecimento. (Brizuela 2014, 228)

O não dito, o silêncio e o esquecimento, que arrematam o romance argentino, são a sombra que encobre todas essas narrativas, sob diferentes matizes. É o que move essa escrita, de alguma maneira: essa necessidade de encontrar uma dicção para o que não se formula publicamente, para o que só parece capaz de tomar forma no sonho, na ficção, na imaginação que torna possível a incursão em uma alteridade que é a dos pais e a dos ditadores. Muito ainda pode ser dito e pensado a partir desses três romances, e também de todo um conjunto de outras obras

contemporâneas que elaboram essa experiência fragmentada e conflituosa de ser filho ou filha da ditadura de uma forma tão profunda. Trata-se de uma literatura voltada para a pergunta que nos coloca o narrador de *Una misma noche*: “Por que é tão difícil lembrar dessa época? Simplesmente porque nela aconteciam coisas monstruosas? Ou porque eu tinha sido testemunha de que qualquer um pode se transformar em um monstro e isso é o intolerável?”. (Brizuela 2014, 118)

3. Considerações sobre a literatura dos filhos de “pais perpetradores”

Filhos que tentam “régurgiter son passé empoisonné” (Marianne Dautrey apud Coquio 2015, 93), que “cargan con el peso de la prueba invertida: son culpables hasta que demuestren con hechos que son inocentes” (Lipis; Lederer apud Basile 2020, 133) e que, “aunque no lo sepan, ellos también son víctimas, son las otras víctimas” (María José Ferré y Ferré apud Badaró; Bruzzone, 2014, n.p.). Essas são algumas das descrições desse recorte geracional que encontramos na crítica contemporânea. Não à toa, encontram eco nas perspectivas desenvolvidas em *Facsimil*, *Una misma noche* e *Cercada*, romances que tomam como material de elaboração esse mesmo sentimento que tentamos descrever.

Não menos por acaso é a reiteração da ambiguidade que permeia cada uma dessas obras e descrições. Abordamos escritores e personagens que se situam nas zonas cinzentas da experiência coletiva, e cujo acesso a essas vivências é apenas lateral, pelos caminhos nublados da memória e dos confrontos éticos tanto a nível familiar quanto a nível coletivo. Como explica Catherine Coquio, “l’enfant avait admiré les talents de son glorieux père; l’adulte en mesure les effets désastreux et impunis. [...] Étouffant dans cette ombre, le fils tenta de soigner le sentiment de faute qu’il éprouvait à la place de son père” (Coquio 2015, 109-110; 112). A dualidade que atravessa a construção dessas narrativas e dessas subjetividades é outro traço que, certamente presente em qualquer narrativa e subjetividade, aprofunda-se e problematiza-se particularmente nessas obras:

En estas obras y en los testimonios – y en la vida misma de los hijos/as de represores – se hace presente una doble memoria: la memoria propia de esta segunda generación que se enfoca sobre la infancia vivida en el hogar militar para volver a recorrerla ahora desde el lugar del disidente, para desandar lo aprendido, para desafiliarse de sus miembros, para distanciarse de ciertos valores y costumbres, para explorar aquellos momentos que fueron marcando las grietas en el interior de la “familia militar”. Pero también están atravesados por la memoria de los padres represores [...], y en este caso se trata de una memoria vicaria y – en parte – lacunar: sólo pueden dar testimonio de las prácticas represivas de sus

padres a través de lo que han oído escasa y ocasionalmente debido al pacto de silencio y a los secretos intrafamiliares. (Basile 2020, 130-131)

Nesse cenário, as respostas estéticas e discursivas são tateantes – o passado e o presente tornam-se construções que devem interrogadas pelo trabalho da imaginação e da montagem, em articulações experimentais entre os sujeitos e as temporalidades, aprofundadas na subjetividade e na ficcionalidade da própria narrativa. Essas obras parecem criar um espaço ficcional de exploração de lacunas que são tão inquietantes quanto constitutivas: entre memória e passado, imaginação e realidade, ficção e testemunho, entre também história e subjetividade, eu e os outros – pais e filhos, militantes e perpetradores, e as lacunas entre eles.

Por fim, a título de conclusão, é necessário contemporizar essa categoria que vimos utilizando, a de “perpetrador”. Trata-se de uma noção, assim como todas que se referem a marcos históricos, em contínua construção e reformulação; situada, portanto, no meio de um processo que não se encerra nem com a ditadura nem com as políticas restaurativas. Isso se evidencia, é claro, quando observamos a mudança radical de *status* social – e, por extensão, moral e ético – dos próprios perpetradores, que, de vozes do Estado e figuras de poder, passam, nos pós-ditaduras, a criminosos e culpados por atentados contra a humanidade. Além disso, os processos que acompanhamos nos anos seguintes às reaberturas democráticas também reconfiguram as concepções políticas e coletivas desses crimes e das subjetividades neles envolvidas ao longo dos anos, de maneira que o que podemos chamar de “perpetrador” é, hoje, o acúmulo de um conjunto de sentidos tanto quanto uma formulação ainda e sempre em aberto. Como colocam Valentina Salvi e Claudia Feld,

En tanto categoría social, la noción de perpetrador tiene su historicidad, y carga no sólo con las marcas de los procesos políticos y las luchas memoriales con las que diversos actores buscaron, en variados contextos y con resultados disímiles, denunciar y hacer visibles los crímenes, sino también con los sentidos y significaciones con los que las sociedades transicionales y pos-transicionales los imaginan y representan. (Feld; Salvi 2020, 6)

Posto isso, é interessante pensar que os romances comentados neste trabalho são articulados a partir das construções sociais dessa categoria de “perpetrador”, e também o inverso: essas ficções somam suas vozes a essa mesma formulação. Ao se apropriarem, em alguma medida, dessa interrogação largamente coletiva e geracional, articulam-se na tentativa de encontrar uma forma de pertencimento e dicção, ainda que necessariamente provisórios e sempre vicários. Que nome dar para essa herança, com a qual têm de lidar, queiram ou não?

É verdade que, em algum nível, “lo que no resuelve una generación, pasa a la generación siguiente” (Arenes; Pikielny apud Basile 2020, 133), na forma de culpa, vergonha, ressentimento ou julgamento, da geração mais jovem com relação à anterior. “Pero el parentesco, lo sabemos, puede ser muchas cosas. Ni herencia ni destino, ni verdad revelada ni condena. El parentesco también puede ser una pregunta abierta, una proyección de futuro que transforma la historia” (Badaró; Bruzzone 2014, n.p.). A ausência de um estatuto público para esses discursos, ou sua pequena circulação, bem como – e principalmente – a necessidade de tentar dar uma forma àquilo que foi vivido por esses sujeitos, tomam a forma, nos romances comentados, dessa pergunta em aberto que se projeta para adiante, uma pergunta incessante que os filhos fazem diante de sua herança e que voltam também para a história coletiva e para o próprio leitor.

[Os autores dessa geração] têm certa culpa de sobrevivência ou inclusive de privilégio quando os pais e mães estiveram a favor do regime. Por muito tempo parecia que todos os romances ou testemunhos eram escritos pelos mártires, ou pelos filhos desses heróis da esquerda, mas essa cena começa a se estilhaçar, tornou-se mais complexa e em certa medida, nem sempre, mais interessante. (Meruane apud Querol 2015)

Parte do interesse provocado pela circulação desses novos textos parece se dever à possibilidade de incursão em mundos de outras formas impenetráveis – novas peças de um quebra-cabeça complexo e infindável. Pela ficção, a literatura oferece uma dicção ao que se apresenta, em outros espaços, como indizível. Como comenta Beatriz Sarlo a respeito da literatura pós-ditatorial na América Latina, “a literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (Sarlo 2007, 119). Essa experiência de *exterioridade* que a autora coloca como central na escrita literária pode ser lida de maneira alargada nas ficções que analisamos aqui.

Por um lado, falamos então da possibilidade de distanciamento própria do ato narrativo: para escrever sobre sua experiência na adolescência, o narrador de *Una misma noche*, por exemplo, precisa recuperar suas memórias, ordená-las em forma de relato, investigar testemunhos e arquivos, elaborar formas de contar uma história que, *de dentro*, apresenta-se como borrões, fragmentos, sonhos e impressões. Apodera-se do pesadelo inclusive literalmente, ao narrá-lo nas últimas páginas do romance e transformar o flicídio sonhado em metáfora e matéria narrativa. Por outro lado, podemos falar de outro sentido desse “pensar *de fora* da experiência”: a exterioridade de si próprio e a consequente experimentação de uma subjetividade alheia a si, a entrada em um outro terreno moral e ético, que só

pode ser experimentado ficcionalmente. É a incursão que fazemos no imaginário violento e melancólico de Manuel Contreras quando alguém emula sua voz (Zambra 2015, 47), ou no universo ambíguo de Lucía quando Meruane “filma” suas cenas, ou ainda nas motivações ocultas do pai do narrador de Brizuela quando este tenta reconstituir sua história.

Nesse sentido, retomemos, por fim, as palavras de Judith Butler: “Talvez somente pela experiência do outro, sob a condição de termos suspenso o juízo, tornamo-nos finalmente capazes de uma reflexão ética sobre a humanidade do outro, mesmo quando o outro busca aniquilar a humanidade” (Butler 2021, 64). Os três romances, juntamente com um conjunto de outras obras que partilham de um projeto literário similar, parecem fornecer uma rica participação no imaginário que vamos construindo, gradual e coletivamente, em torno da compreensão do que representaram as ditaduras na formação de “seus filhos” – também os *outros filhos*, cujos pais perpetraram essas mesmas ditaduras. Fazem-no a partir de uma constelação de artifícios narrativos e de debates que atravessam uma gama de temas junto e além deste discutido aqui, no que chamamos provisoriamente de “literatura dos filhos de perpetradores”. Uma ficção que nos pode fornecer ferramentas discursivas para articular um tipo de alteridade capaz de, ao menos, alargar nossa compreensão do próprio real cujos vestígios encontramos nas páginas dos romances.

Referências bibliográficas

- Badaró, Máximo; Bruzzone, Félix. 2014. “Hijos de represores: 30 mil quilombos”. *Anfibia*, 23 Abril.
- Basile, Teresa. 2020. “Padres perpetradores: perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina”. *Kamchatka*, n. 15 (Junho), 127-57.
- Brizuela, Leopoldo. 2014. *Uma mesma noite*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Butler, Judith. 2021. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica.
- Coquio, Catherine. 2015. “‘C’est de là que je viens’: le mal de l’héritier”. *Le mal de vérité ou l’utopie de la mémoire*, 88-93. Paris: Armand Colin.
- Di Meglio, Estefanía. 2019. “‘Uno no escribe sobre lo que entiende’. Entrevista a Leopoldo Brizuela”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 8, n. 16 (Março), 276-82.
- Jaspers, Karl. 2018. *A questão da culpa: a Alemanha e o Nazismo*. Trad. Claudia Dornbusch. São Paulo: Todavia.

- Meruane, Lina. 2000. *Cervada*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Meruane, Lina. 2018. “La derecha y la izquierda ya no describen los fenómenos que estamos viendo”. Entrevista por Juliana González Ríos. *DW*, 9 Fevereiro.
- Querol, Ricardo de. 2015. “Os filhos da repressão chilena preenchem os silêncios”. *El País*, 11 Julho.
- Salvi, Valentina; Feld, Claudia. 2020. “La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales”. *Kamchatka*, n. 15 (Junho), 5-15.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhias das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Zambra, Alejandro. 2012. *No leer*. Barcelona: Alpha Decay.
- Zambra, Alejandro. 2015. *Facsimil*. Madrid: Sexto Piso.

4. Um sonho no carço de abacate: viver entre o sonho e a realização

Dayse Rodrigues dos Santos¹⁶

Penso no leitor que eu fui em minha juventude e
que procurava nos livros prazer, encanto e respostas
para os problemas da vida.
Espero que os leitores encontrem
a mesma coisa em meus livros.
Moacyr Scliar

Introdução

A Literatura para jovens foi vista por muito tempo como um instrumento moralizante ou pedagógico, aliado ao livro didático, veiculador de ideologias adultas e ditador de conteúdos em detrimento de sua essência plural, humanizadora e artística. Provavelmente, essa abordagem literária superficial e cerceadora ocorreu por estar muito próxima à escola, sendo, geralmente, o principal local de acesso à leitura da maioria dos adolescentes. Além de ser patrimônio cultural, a literatura está associada à formação do leitor, que se expande linguística, histórica e intelectualmente através do contato com diferentes produções literárias.

Zilbermann já postulava, em 1986, que a literatura infanto-juvenil era indissociavelmente misturada com o livro didático. Nesse viés, a escola prepara(va) para o mercado e, como a leitura objetiva(va) doutrinar trabalhadores, o livro da infância e adolescência tinha papel semelhante - pedagogizante. A partir de

¹⁶ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA/Santarém, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0795-0239>.

Monteiro Lobato, a criança/personagem passa a ter a voz questionadora que lhe é inerente, mas a escola, muitas vezes, impede(iu) a espontaneidade: “Por tudo isso, o livro para a infância assumiu, desde a sua origem, uma personalidade educativa. Ao invés de lúdico, adotou uma postura pedagógica, englobando valores e normas do mundo adulto para transmiti-la às crianças”. (Zilberman 1986, 100)

Estudar uma obra literária juvenil implica, sobretudo, averiguar como a dimensão humana e estética se comunicam e podem imergir no imaginário do leitor. Turchi (2002) afirma que “considerar o livro infantil e juvenil um objeto estético é reconhecer-lhe a condição de literatura e não de livro paradidático e, entendendo-o como arte, avaliar sua capacidade de constituir um espaço textual plurissignificativo do homem diante do mundo”. É um desvelar sócio histórico e psíquico proposto pela literatura que permite a reelaboração de todo um imaginário.

O livro ensina numa perspectiva emancipadora e humanizadora, não se opondo à realidade, mas a complementando. A ambivalência da leitura pode fazer ascender socialmente, abarcando dimensões sociais, intelectuais, ideológicas, linguísticas e literárias. Ao rever suas finalidades e “a partir de uma profunda interação texto-leitor, [a literatura] habilita-se a oferecer uma possibilidade quase infinita de reconstrução dos significados do próprio texto e, por que não dizer, da vida”. (Carrijo e Paula 2016, 115)

O presente artigo ousa contribuir para os estudos da Literatura Juvenil, através da obra aqui analisada, a qual contempla temas como preconceito racial e religioso, relações sociais na escola e relações afetivas de amor e amizade. As reflexões sobre *Um sonho no caroço do abacate*, de Moacyr Scliar, pretendem descrever o perfil identitário do protagonista Mardoqueu Stern e discutir a relação desse jovem com o leitor, bem como analisar as características estéticas, a fim de salientar a relevância do gênero literário em questão.

1. Este é o meu nome, Mardoqueu Stern¹⁷

Contemporaneidade, desprezo pelo preconceito e racismo, retrato fiel das personagens principais, memória, verossimilhança, materialização do amor e linguagem coloquial são algumas características pertencentes a essa novela contemporânea. Num estilo intimista, o narrador personagem busca, em memórias da família, fundamentos para narrar e compreender sua trajetória até a fase adulta. A multiplicidade temática abordada na obra transparece de forma leve, mas não banal. O leitor se apropria dessa linguagem e vê nos problemas enfrentados por Mardo, ainda que na década de 60, uma estreita relação com a atualidade:

17 Scliar 1996, 21.

Tudo isso é possível porque o texto literário enquanto seara da palavra escrita, enquanto estrutura que organiza e redimensiona a experiência amorfa do real, é dotado daquela capacidade de (trans)formação do sujeito leitor, de modo que sua experiência de vida seja enriquecida pelo contato com as potencialidades literárias. (Carrijo e Paula 2016, 127)

Yunes (2002) compartilha dessa capacidade humanizadora da literatura argumentando que “uma boa história satisfaz as necessidades mais insuspeitas de quase todo leitor, sem diferenças de idade” (Yunes 2002, 20). Além disso, a atenção dispensada pelo escritor à adequação do assunto, da linguagem, da forma e o veículo de circulação corroboram para maior interesse dos leitores. Scliar é consciente da sua escrita para jovens, pois além das preocupações citadas, ele ainda busca seduzir os leitores através de temas ligados à juventude e tendo por base sua própria formação leitora.

Scliar admitiu ser muito questionado quanto à semelhança dos seus personagens com a própria vida, ao passo que explicou na parte introdutória da obra que “todo escritor quando começa, é autobiográfico. Com o tempo ele acaba se libertando de suas lembranças pessoais e aprende a criar personagens que adquirem existência autônoma” (Scliar, 1996, 7). O escritor acreditava que se houvesse um fato relevante e que pudesse interessar a outrem, não haveria motivo para não lançar mão desse recurso. Assim como seu personagem protagonista, ele é grato aos pais por terem emigrado em busca da sobrevivência. Na página seguinte, ele revelou um desejo de contar uma história “que é feita de lembranças pessoais, e é feita também de confiança e esperança” para compartilhar experiências, sem dar lições de moral.

Nas palavras de Regina Zilberman (2018), escritas no site¹⁸ oficial do escritor, Scliar teve suas primeiras relações com a Literatura juntamente com a medicina, que foi tema de seu livro inaugural em 1962: “Sua condição de judeu e filho de imigrantes provenientes da Europa que fornece ao escritor o manancial de experiências que fecundam sua obra dos primeiros aos últimos livros”. Nesse sentido, ele leva conhecimento multifacetado aos jovens, através de diversos gêneros literários, que oportunizam uma aproximação com esse público.

A literatura infanto-juvenil consta igualmente dos gêneros literários a que Scliar se dedicou. Na maioria de seus livros, os protagonistas vivenciam situações existenciais decisivas para sua formação: as crianças almejam alcançar o afeto de pais e irmãos; os adolescentes buscam auto-afirmação e fortalecimento da identidade. Porque deseja que o leitor se identifique com a personagem, com quem aprende a entender as próprias aspirações, Moacyr Scliar cria figuras ficcionais que compartilham a faixa etária dos

destinatários. Além disso, a personalidade deles mostra-se bem definida, o que não impede de expressarem problemas, de que nem sempre estão muito conscientes, até esses se evidenciarem e serem solucionados, em parte por iniciativa do herói, em parte graças a generosidade de algum adulto solidário [representado pelo padre Otero]. (Zilberman 2018, 1).

Mardoqueu enfrenta situações muito semelhantes às vividas pelo próprio escritor. O protagonista é um rapaz de quinze anos, descendente de imigrantes judeus lituanos, que vai estudar numa cara e tradicional escola católica de São Paulo (Padre Juvêncio). Lá, sofre uma plethora de manifestações de preconceito religioso. Embora se perceba uma crítica à realidade, o engajamento para a mudança social aparece singelamente, como postula Vilasbôas “a ficção de Scliar, parte da imaginação, mas chega quase a ser engajada com pretensões de interferir no real, pois critica a realidade, apesar de o escritor ceticamente não parecer acreditar que a possa mudar”. (Vilasbôas 2001, 84)

Scliar confessa ter sofrido muito e ter rejeitado seu semitismo até os doze anos, carregando o tormento interior da condenação ao inferno, a ponto de, estudando em colégio católico, converter-se secretamente ao cristianismo. Só lhe é possível driblar melhor esse dilema existencial ao entrar em contato com a leitura de escritores também judeus, como Marx, Freud e outros. (Vilasbôas 2007, 26)

O enredo perpassa pelo esforço do personagem adolescente Mardoqueu Stern para superar o preconceito, em busca da realização de sonhos. Os enfrentamentos iniciaram já na história dos pais, judeus lituanos que vieram para o Brasil na tentativa de escapar aos horrores da Segunda Grande Guerra do século XX e “[d]a fome, [d]a pobreza, [d]a humilhação” (Scliar 1996, 09). A grande astúcia de seu pai é dizer à esposa, grávida, que aqui haveria abacate em abundância. Ela era fascinada pela ideia de consumir “o açúcar e as frutas”. (Scliar 1996, 10)

Os pais criaram os quatro filhos com dificuldades econômicas e problemas de adaptação à nova cultura como um todo. Sobre o filho mais velho, Dado, Mardo revela que era rebelde, o desgosto da família, pois andava com más companhias, foi preso e levava uma “vida de malandragem” (Scliar 1996, 38). Sua linguagem é marcada por gírias e palavras: “E você já trepou?” (Scliar 1996, 42) “Qual é a sua, mano? Você não está agindo com a cabeça. Se você quer comer a garota, coma logo e larga de mão. Periga a velha ter um treco qualquer, um enfarte, uma porra dessas – e aí você vai ter remorso pelo resto da vida” (Scliar 1996, 61), diferente da linguagem padrão utilizada por Mardo.

A representatividade do pai é tão intensa que o primeiro período da narrativa é constituído pela voz esperançosa do pai “Meus filhos não vão passar pelo que eu

passsei” (Scliar 1996, 9). É também com essa fala que se inicia o último parágrafo da narrativa, em que o protagonista, já adulto, reflete que o sonho do pai se realizou de fato e que ele também sente o mesmo. Ele compara sua trajetória contra o preconceito a uma viagem a um país desconhecido, retomando também o sonho da mãe na expressão “sonhos que se ocultam no caroço de algum inocente abacate” (Scliar 1996, 75). Ele “narra baseado no que ele acredita que tenha acontecido com o pai dele na Lituânia, até sua chegada ao Brasil, e como essa ideia de identidade social floresce em Mardoqueu Stern [o] desabrochar de sua adolescência”. (Leandro e Borges Júnior 2013, 352)

Sobre suas irmãs, há poucas informações. Ruth, a irmã de seis anos, só aparece quando o rapaz quer desabafar para alguém sobre sua paixão por Ana Lúcia. Da outra, não se conhece nem o nome, ainda que sua ausência seja percebida num único momento “àquela hora, elas sempre estavam por ali, brincando ou vendo tevê” (Scliar 1996, 53). A mãe, Ida, tem grande influência sobre o comportamento do jovem, que a respeita e a admira “mulher bem-humorada” (Scliar 1996, 14). Ele lembra que “o sonho de minha mãe, porém era abacate” (Scliar 1996, 11), quando cogitaram a ideia de emigrar para o Brasil.

Quando soube que seu marido quis colocar um de seus filhos no colégio católico, ela desaprovou veementemente, pois sempre teve convivência judaica e desejou que seus filhos também seguissem esse caminho: “Ela vinha de uma família de rabinos, e não podia suportar seu filho num colégio góí, não judaico” (Scliar 1996, 16), pois isso “era sinônimo de malignidade” (Scliar 1996, 16). Esse sentimento era tão forte, que ela ameaçou cometer suicídio, caso o menino fosse realmente estudar fora da comunidade judaica. Isso leva à reflexão da importância da religiosidade que, no caso, vale mais que a própria vida.

No colégio, Mardo conheceu seu grande amigo baiano Carlos, que “era negro e usava óculos” (Scliar 1996, 31), era “magro, franzino, cuja expressão de permanente sofrimento antecipava sempre uma tragédia” (Scliar 1996, 32-33). Foi numa armadilha na prova de História, criada por Felipe, um dos colegas, que eles se aproximaram. Na ocasião, Mardo defendeu o baiano: “Eu sabia que Carlos não estava colando. E sabia também o que tinha acontecido: o rapaz estudara até o último segundo, e quando o padre entrara, simplesmente colocara o livro sob a carteira – aberto. E foi isto que eu disse ao padre” (Scliar 1996, 34). A partir daquele momento ficaram amigos.

Ao conhecer a irmã de seu grande amigo Carlos, Ana Lúcia, ele se apaixona e arrosta uma série de empecilhos para viver esse amor. Sua mãe demonstra discordância nessa relação com uma mulher negra e não-judia (góí), evidenciada pela sua fala: “– Deus? Não falem em Deus, ouviu? Você não é digno de falar em Deus! Você renegou o nosso Deus! Oh, Senhor, uma mulata. Já não bastava ser góí, tinha

que ser mulata” (Scliar 1996, 58). Quando a mãe o coloca em posição de escolha, ameaçando “– Não digam que eu não avisei. Vocês têm de escolher: ou eu ou a mulata” (Scliar 1996, 59), o rapaz se vê no maior conflito de sua vida “De novo, tive nojo de mim próprio: você não passa de um verme, Mardoqueu” (Scliar 1996, 63), demonstrando uma estreita relação com o drama vivido pelos leitores adolescentes.

Mesmo ele informando que não era bom aluno quando estudava na comunidade judaica, é revelada sua paixão pela leitura: “Eu não gostava de estudar, não gostava de cumprir obrigações, mas gostava de ler. Aos quinze anos, já tinha devorado todo o Monteiro Lobato, todo o Jorge Amado, todo o Robert Louis Stevenson; mas ameaçado de repetir o ano” (Scliar 1996, 15). Sobre a relação entre a leitura e a busca pela superação dos problemas, Zilberman (2011) afirma que uma situação implica à outra, pois o leitor fica incomodado com o caos social e os revolucionários não se constroem sem livros. A pesquisadora afirma ainda que há grande semelhança entre heróis juvenis scliarianos, que mesmo não sendo grandes intelectuais, não temem diante da necessidade de superar o desconforto que vivem. (Zilberman, 2011)

Nesta novela prosaica, Scliar utiliza uma linguagem simples, próxima dos jovens, incluindo o uso de alguns palavrões: “ele não tinha nada de se meter na minha vida, se quisesse que me mandasse embora de casa” (Scliar 1996, 15). Períodos simples e discurso direto, no qual as falas são introduzidas por travessão e recuo do parágrafo, fazem parte da idiossincrasia da escritura scliariana, que alcançam o psiquismo juvenil de forma natural e criativa, revelando uma proximidade ao falar adolescente e condicionando dinamicidade à narrativa. Tais escolhas linguísticas revelam o escritor, que emprega predominantemente a denotação como recurso, delegando à conotação expressões que guardam maior sentimentalidade ou pragmatismo, como em “cara fúnebre” ou “silêncio tumular”. (Scliar 1996, 53)

O projeto gráfico da obra, na segunda edição, é composto por capa colorida em verde e azul, sem ilustrações, apenas com o nome do autor e título da obra escritos em letras maiúsculas, sendo este em vermelho. Na contracapa, há uma síntese em letras pretas grandes numa caixa de texto branca, seguida pelo nome da coleção e a editora. São catorze capítulos introduzidos por ilustrações de mesmo tamanho, em preto e branco, representativas de símbolos que resumem a ideia central do capítulo. Cada seção é introduzida por letras em negrito e maiúsculas que, lidas em sequência sem o texto capitular, dão uma ideia geral da obra.

Ilustrada coerentemente por César Landucci e Maurício Negro, a obra é dedicada a Edla van Steen, uma escritora amiga. Há uma nota sobre a biografia do autor, seguida por um depoimento dele a respeito de sua escritura. Ao final da narrativa, há uma relação de obras infanto-juvenis do autor e outras indicações bibliográficas da coleção *Jovens Inteligentes*. As letras são de tamanho agradável à

leitura e bem distribuídas nas páginas brancas. Turchi (2002) afirma que um projeto gráfico bem pensado pode contribuir para que o imaginário do leitor se expanda, uma vez que “o leitor se tornou mais exigente quanto à qualidade gráfica e ao apelo visual, por isto acha mais prazeroso ler um livro bem impresso, bem composto, com capa e ilustrações apropriadas, sem perder de vista, contudo, que se trata de aspectos paralelos à obra”. (Turchi 2002, 28-29)

A grande metáfora que intitula a obra é revelada pela mãe do protagonista apenas no final da narrativa: “– Quando terminei o abacate, e só Deus sabe como consegui engolir aquilo com a casca, fiquei com o caroço na mão. E aí tive uma dúvida: quem sabe o bom do abacate estava ali, no caroço? Quem sabe eu deveria comer o caroço também?” (Scliar 1996, 73). Nas palavras do filho, ela “chorava também por si mesma, pelos sonhos perdidos – pelo abacate de sua imaginação, que pendia, promissor, de alguma árvore, no longínquo território de sua infância” (Scliar 1996, 73), revelando os sonhos da juventude da mãe.

Há presença também de outras figuras de linguagem no texto. Elas brincam com os sentidos da narrativa e desafiam o intelecto do leitor, como a metonímia em “já tinha devorado todo o Monteiro Lobato” (Scliar 1996, 15), paradoxo em “Tinha planejado entrar na vida sexual ao som de sublimes melodias, e só ouvia acordes desafinados” (Scliar 1996, 40); sinestesia em “som doce” (Scliar 1996, 46); personificação em “Por algum tempo o silêncio reinou na sala” (Scliar 1996, 51); ironia em “É preciso ter inteligência especial para isso” (Scliar 1996, 56); apóstrofe em “– Oh, meu Deus, estou me sentindo mal” (Scliar 1996, 59); além de outras também utilizadas com maestria.

Monteiro (1991) afirma “que o tipifica um texto literário não é o conteúdo, mas a forma” (Monteiro 1991, 44). O texto ganha expressividade na medida em que a forma como o texto é escrito varia e exige uma leitura mais atenta. Esse constructo narrativo do final do século XX supera o simples fato de passar uma informação, levando o leitor a atribuir sentido a instantes inenarráveis que a narrativa apresenta: “A narrativa não se presta ao imediatismo, está ligada ao sentido que não pode ser controlado e só vale como tal quando esse deixa de ser dado pelo contexto imediato”. (Ferrari 2011, 2)

O foco narrativo em primeira pessoa permite conhecer o enredo através de uma sucessão de fatos, mantendo características utilizadas primordialmente em estilos literários de outrora. A linearidade do tempo, que é cronológico, dá sequência aos acontecimentos dentro do período de um ano narrado, com um salto de cinco anos, no qual se encontra o narrador em momento do relato. A voz narrativa busca em suas memórias construir a identidade e ter uma visão mais ampla de sua adolescência e dos fatos que mudaram o jeito de ser. Vilasbôas (2007) afirma que:

No tecer ficcional do autor, salta aos olhos sua linguagem, isenta de rodeios e rebuscamentos formais e pautada sempre na simplicidade, como se verifica no emprego de pronomes átonos antes das formas verbais em início de frases; ou no emprego do dialeto gaúcho, presente no uso do pronome pessoal reto “tu”. Apesar desta aparente simplicidade, as narrativas scliarianas apresentam um elevado grau de complexidade formal em sua construção, o que demanda um leitor atento e culto. (87)

Eliana Yunes (2002) também chama a atenção para a adequabilidade da estrutura e linguagem da obra para seu público juvenil. Tal gênero não pode deixar a poeticidade e a estética para assegurar a boa qualidade da obra, mas pode fazer concessões em relação à extensão do texto. A pesquisadora ressalta, ainda, que o respeito pelo leitor em formação urge num sentido de ampliar os horizontes a partir da leitura, que trata “do caráter vital, que impele o leitor a colocar-se no lugar do outro, uma empatia que o faça encontrar-se com as personagens da obra e consigo mesmo, no melhor sentido da catarse aristotélica”. (Yunes 2002, 19)

Essa dor pode ser exemplificada pela passagem “Naquela manhã foi uma gargalhada só. Os caras me olhavam e se cutucavam: Mardoqueu, isso é nome? [...] a coisa ia ser difícil” (Scliar 1996, 22), uma cena de *bullying* muito comum nas escolas brasileiras desde o século passado. O colega Felipe, mentor das violências contra o judeu na escola, é estereotipado, descrito como “um rapaz bonito, rosto de artista de cinema, cabelos ondedados e muito bem penteados. Corpo de atleta – praticava vários esportes, era campeão juvenil de esgrima” (Scliar 1996, 23). Já no primeiro dia do novato ele ameaçou “-Não queremos judeus neste colégio. Você tem uma semana para desaparecer. Senão – fez um gesto significativo – vamos te capar”. (Scliar 1996, 23)

Nesse dilema, durante um concurso de desenhos em que Jesus Cristo era o tema, Mardo viu uma possibilidade de vingança de seus inimigos, embora sentisse uma dor muito grande: “Uma culpa que insensivelmente eu ia assumindo – e ampliando: eu era o réu. Eu tinha vendido Jesus por trinta moedas, eu o tinha conduzido preso, eu o havia crucificado” (Scliar 1996, 28). Leandro e Borges Júnior (2013) pensam que esses elementos memoriais, constitutivos das identidades podem reagir nos indivíduos, refletindo num todo, ou “no dever de uma lembrança que se pendura entre a tradição de povos judaicos agregando-se através das gerações marcando-as pela identificação social que traça o perfil do indivíduo, caracterizando-o num valor social”. (Leandro e Borges Júnior 2013, 355)

Em *spoiler*, Scliar diz: “Aceitei o convite, que mudaria minha vida” (Scliar 1996, 35). Ao se deparar com a irmã de Carlos, Ana Lúcia, ele fica embasbacado: “Era linda. Oh, Deus, era linda a Ana Lúcia. Tipo *mignon*, rosto belíssimo, corpo sensacional” (Scliar 1996, 38). O êxtase do encontro o fez se apaixonar

instantaneamente, levando a fantasiar relações sexuais com a moça e dizer: “Eu queria ir para a cama, sim, mas com a mulher dos meus sonhos” (Scliar 1996, 40). Ela não tem voz. No discurso direto, há apenas sete falas dela e as outras são narradas através do discurso indireto. Só é possível conhecê-la através da embaçada visão de apaixonado de Mardo.

A temática instigante, na qual um jovem luta por seu lugar na sociedade e defende um amor e uma amizade verdadeiros tem público cativo na juventude. Por lutar contra preconceitos e ter ideais para intervir na sociedade, Mardo se aproxima da força juvenil de querer um lugar para viver plenamente. O desejo de se conhecer e se perceber dentro de um espaço figura no imaginário de muitos jovens e encontra terreno fértil na mente adolescente. Embora publicações escritas de grande extensão não sejam as mais atraentes para o lazer, conhecimento de si e aquisição de cultura, essa narrativa ganhou seu espaço entre outras do gênero. Consoante Ceccantini,

É preciso o esforço de adequar o instrumento de análise ao objeto em foco – mimetizar o caráter intersticial da adolescência, ou seja, a idéia de que se trata de um período da vida humana comprimido entre dois pólos, no caso, a infância e a idade adulta, configurando uma espécie de “limbo” que possuiria apenas parcialmente independência e identidade própria. (Ceccantini 2010, 82)

Para ele, o respeito a essa fase etária é uma das características mais importantes para que a obra seja considerada de boa qualidade. A discriminação, o preconceito e a intolerância têm figurado entre os temas mais recorrentes em boas narrativas juvenis. A natureza desses conflitos chama a atenção também para a relação de oposição de ideias, “clássica relação assimétrica que baliza a literatura juvenil” (Ceccantini 2010, 84), que o protagonista tem com as personagens adultas. Num sentimento de discordância à fala do sogro “– Acredite, isto não vai dar certo. Eu não duvido dos sentimentos de vocês; mas sou mais velho, tenho experiência de vida.” (Scliar 1996, 51), o conflito de gerações fica evidente.

2. Considerações finais

A luta contra o preconceito religioso na escola católica de elite proporcionou a Mardo amadurecimento ímpar, em que o jovem rapaz aprendeu a se defender da violência verbal e da perseguição que sofrera. Esse tema se aproxima bastante do cotidiano de muitos jovens nas escolas, espelhando a realidade de leitores adolescentes. Carlos sofre preconceito racial e até agressão física por ser o único negro no ambiente, já Ana Lúcia sofre para viver esse amor com Mardo devido à fecundidade de um ódio racista que os atinge.

O escritor abordou temas complexos e profundos numa linguagem leve e instigante, convidando o leitor a não apenas acompanhar as aventuras do protagonista, mas a criar e imaginar diversas outras possibilidades para o enredo. A expressividade prosaica desafia o adolescente, que lê a narrativa criando e recriando elementos que fomentam desenvolvimento intelectual, social e cultural. O desespero do protagonista por se adaptar numa realidade diferente e os enfrentamentos com a família, inicialmente contra o namoro, materializam-se e tendem ao desenvolvimento do imaginário juvenil.

São muitas as vozes que ecoam no discurso do protagonista. Os pais, que sonham ver os filhos ilesos a um contexto de guerra, fome, morte e perseguição; o amigo e a namorada, que tentam fazer parte de um espaço social onde o respeito às diferenças é pressuposto básico; os sogros, mesmo conscientes das dificuldades para enfrentar preconceitos são resilientes; e os colegas, que representam oportunidade para evoluir. Além dos leitores, que não só se identificam com um personagem tão denso, mas podem ver nas demais relações de verossimilhança e experienciar simbolicamente a humanidade retratada nas páginas dessa obra.

A postura crítica diante da realidade permite ao leitor vivê-la, sentir diferentes emoções e amadurecer ideias. Scliar aborda esses temas respeitando o psiquismo juvenil e adequando a linguagem não só ao público dos anos 90, mas a gerações vindouras ávidas por conhecimento de si e do outro. Sem discurso falacioso e banalizador de temas caros à adolescência, Scliar demonstra habilidade em construir uma literatura humanizadora, capaz de revelar um personagem desejoso de constituir-se como pessoa humana hábil a intervir criticamente na sociedade em que está inserido. A narrativa não economiza poeticidade e produz sentidos profícuos por surpreender o leitor na originalidade dos padrões estéticos da Literatura Juvenil.

Referências bibliográficas

- Carrijo, Silvana Augusta Barbosa; Paula, Fernanda Pires de. 2016. “Começos, meios e um fim: identidades perpassadas pela memória, pela vida e pela morte.” *Revista de literatura infantil e juvenil*. No 3: 113-129.
- Ceccantini, João Luís. 2010. “Conflito de gerações, conflito de culturas: um estudo de personagens em narrativas juvenis brasileiras e galegas.” *Letras de Hoje*. V. 45. No 3 (jul-set): 80-85.
- Ferrari, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. 2011. “Estrutura narrativa na pós-modernidade.” *XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro – Ética, Estética*, 18 a 22 de julho de 2011, UFPR.

- Leandro, Lays Caroline Ferreira; Borges Júnior, Maurício Ferreira. 2013. “Memória, resistência e identidade em um sonho no caroço de abacate, de Moacyr Scliar”. *VI Congresso Latino Americano de Compreensão Leitora* - 4, 5 e 6 de setembro de 2013 UEG.
- Monteiro, José Lemos. 1991. *A estilística*. São Paulo: Ática.
- Scliar, Moacyr. 1996. *Um sonho no caroço de abacate*. 2ª ed. São Paulo: Global.
- Turchi, Maria Zaira. 2002. “O estatuto da arte na literatura infantil e juvenil. “In *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*, organizado por Maria Zaira Turchi e Vera Maria Tietzmann Silva, 23-31. Goiânia: Ed da UFG.
- Vilasbôas, Rozângela Alves. 2007. “Aspectos do pós-modernismo e do realismo mágico em Moacyr Scliar.” Tese, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista.
- Yunes, Eliana. 2002. “A crítica da literatura infantil: coisa de leitor grande”. In *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*, organizado por Maria Zaira Turchi e Vera Maria Tietzmann Silva, 15-23. Goiânia: Ed da UFG.
- Zilberman, Regina. 1986. “Literatura infantil: livro, leitura, leitor.” In *A produção cultural para a criança*. 3.ed., organizado por Regina Zilberman, 93-115. Porto Alegre: American Health Care Association Journal.
- Zilberman, Regina. 2011. “O escritor, o leitor e o livro.” *WebMosaica* .V.3. No.1 (jan/jun): 64–70.
- Zilberman, Regina. 2018. “O escritor.” Acesso 03 agosto, 2022. <http://www.moacyrscliar.com/sobre/o-escritor/>.

5. A literatura africana e transgressora – esbulhando o discurso patriarcal português

*Edimilson Rodrigues*¹⁹

Introdução

O texto, *A literatura africana sensual transgressora – esbulhando o discurso patriarcal português*, convoca o leitor à sedução fascinante da palavra africana feminina, conduzindo o eu da escrita ao desvio, ao devaneio da secreta linguagem pessoal e emotiva, íntima e reticente. Iluminadas pelas ranhuras do conflito da linguagem, isto porque a autora opera sentidos intervalares à estranguladora linguagem do sistema patriarcal, com delicadeza e senso, corporalmente comprometidas ao concílio do prazer, posto que, concebem uma poética do dizer feminino imantada no sentir mulher.

A escrita feminina exprime reflexões ancoradas à consciência, também, do desprazer, porque escrever é uma arte da deriva: tráfego de certezas e incertezas no substrato do dizer/sentir. A auto dilaceração do sentimento de pertencimento ao mundo da linguagem corporal masculina, transparece nos textos, como fracassos patriarcais da linguagem em perplexidade criadora, essa recuperando dos porões da história os fragmentos que se recompõem em locais de memórias: a literária.

A consciência – grafo e corporal – desconfia da metáfora impositiva e cria alegorias uterinas de conciliação entre gerar e conceber: apoteose da expressividade literária feminina revestida de adereços essenciais, para articular o indizível silenciado em combustão do dizível sentenciado no íntimo do corpo e texto femininos.

Suas metáforas traduzem os desejos do corpo da mulher e da mulher no corpo da escrita, com a força e sensibilidade criativa, posto que, seus textos surgem como antítese do estado puerperal, pois não os rejeita, mas os aceita, porque ampliam o feminino transformando-a em narradora das experiências maternas e grafológicas

que desenham “fantasia presente em mulher”, com o ardo e certeza de “tantos estilhaços cravados em (seu) corpo”. (Sultuane in Saúte 2004, 606)

Isto posto, esculpe a palavra na sensibilidade do íntimo, no manto da memória de escribas silentes cuja intencionalidade articula-se ao devaneio acústico, visível e palpável, na dança do amor em acasalamento das palavras, no vetor da sensibilidade desde o título da obra – *Niketche uma história de poligamia*.

A razão primacial da sensibilidade corporal feminina (as liberdades, a dança, a voz, o molejo, o desfile que cria o feromônio da linguagem sensual) perpetua a nobreza da emoção gráfica: escrever é expor o magma do corpo na trajetória percuciente e milagrosa do desejo, e conceber é desenvolver uma poética iluminada pelas linhas da vida que hibernam nas da escrita do corpo. Ambas traduzem a mulher escrita e a escrita mulher adornadas pelo sensual sutil dos saberes e sabores da África. Assim, a performance da poética africana feminina, nos desperta à análise da presente investigação, relacionando a poesia feminina ao contexto da luta contra o colonialismo patriarcal e dominante, na performática escrita de Paulina Chiziane (2004).

Apreciaremos, ao longo da análise do capítulo 24, de *Niketche uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane, essa digressão da sensibilidade oscilando entre o dizer e o sentir, corporalmente fecundo, no ato de criação literária, como ato de concepção humana. A temática assim determinada, na lide do verbo e do gozo, investiga as nuances do desenho íntimo feminino e seu símile com o natural, na descrição do cálice da vida: a vagina.

Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar. As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. (Chiziane 2004, 160)

Os excertos usados ao longo do artigo imprimem a marca da sedução fascinante da palavra sensual conduzindo o eu da escrita, ao devaneio da secreta linguagem pessoal e emotiva, com labor da arte que esbulha o colonialismo patriarcal com a sutileza das metáforas corporais, e ainda, devassa os sentidos de sedução que induzem ao prazer da criação textual num símile de concepção.

1. Na fenda do desejo: a linguagem transgressora “da boca misteriosa”

Depois de iniciar uma incursão emocional, no capítulo 24 da obra em análise, a autora acorda do estado letárgico no qual se encontrava e começa a escandir o corpo, investigando o passado para trafegar no futuro, ciente da viagem para dentro de si mesma.

Vou à casa de banho e passo a mão por baixo de mim mesma. Nem escamas. Nem lulas. Nem tentáculos de polvo. Apenas uma concha quebrada onde o vento passa sem canto nem eco. Uma concha insípida, com sabor de água que nem mata a sede. Por aqui passaram cinco cabeças, três filhos e duas filhas com que me afirmo na história do mundo, mas para o povo do norte sou ainda uma criança, nunca fiz uma viagem para dentro de mim mesma. (Chiziane 2004, 183-184)

Logo no começo do capítulo 24, a narradora nos prepara à audição para o que ela nos narrará: uma leitura social da “Garganta mortal” (Chiziane 2004, 185), assim, finalizando o capítulo 23, a narradora Rami realiza uma descoberta que é uma revelação e, ao mesmo tempo, uma socialização de “histórias de espantar”.

Como um rito de passagem, ela se purifica na audiência, desde as histórias que irá ouvir, através da contação, pois afirma: “Quero escutar o silêncio das... falando ao meu ouvido” (Chiziane 2004, 185). Dito assim, podemos deduzir, desde o excerto, que a viagem será feita em companhia de outras transeuntes, caminhantes de emoção e sentimentos na grande travessia da linguagem corporal.

O canto ressoa, porque ela mesma declara. “Vou à rua e canto em surdina a canção do desencanto. As mulheres são um mundo de encanto e silêncio” (Chiziane 2004, 185). Desde aí, teremos o rito da contação de histórias que desbrava a memória das mulheres, libertando-as do silêncio sexual. A tipologia canto nos é presenteada como uma canção, mas surge, ao longo do texto, como inscrição poética. Ela é uma homenagem aos seres, coisas, objetos, pessoas. No caso em questão, o objeto é a vagina e seus muitos nomes, clamados “No leito nupcial. Na mata. Em baixo do cajueiro”. (Chiziane 2004, p.185)

O desencanto é a certeza de que, através da narrativa de outras, o corpo se liberta do silêncio, da clausura. E, vale destacar que é na rua, no espaço público que o corpo liberto, sensitivo, torna-se personagem dialógica e audível. Tudo começa ainda em surdina, mas vai sonoramente, ampliando-se aos ouvidos dos leitores como cúmplices da condição libertária: “Vou à rua”.

Os modos expressivos da autora Paulina Chiziane, com o diálogo da vagina, na obra *Niketche uma história de poligamia*, no capítulo 24, apresenta descobertas narratológicas, sentidos umedecidos de lembranças e afetos dela, enquanto

mulher-narradora, e da personagem, “a boca misteriosa” que canta experiências de “belos poemas de dor e saudades”. Pois, sentada no “banco da esquina” se dispõe a arrancar as vendas da ignorância sobre as vaginas, e à distância, estabelece “o diálogo mudo com cada uma que passa”. (Chiziane 2004, 186)

Na linha de continuidade libertária e sensual, os textos selecionados da autora Paulina Chiziane, nos proporcionam autoconhecimento expressivo da linguagem corporal devassando o órgão sexual consorciado aos elementos da natureza. Eles, na aparência e essência, se traduzem em imagens²⁰, formas e formatos, cores e cheiros, textura e carência. Assim, nos dizem das diferenças e particularidades anatômicas num símile entre flora e fauna.

Iguais? Não, não somos, gritam elas. Eu tenho forma de lula. E eu meia-lua. De polvo. Tábua rasa. Concha quebrada. Bico de peru. Casca de amêijoia. Canibal. Antropófaga. Garganta mortal. Túnel do diabo. Caverna silenciosa, misteriosa. Perigosa, quem em mim toca, morre. (Chiziane 2004, 187)

Essas imagens despertam a conduta das relações e das descobertas, à subjetividade do dizer e da objetividade do sentir, narrando os acontecimentos imperceptíveis a olho nu, mas vistos e revistos através da sensibilidade, quando o prazer escande as travessias da linguagem corporal.

Pois, nos diz: “Tenho destino de água porque sou do mar. De todo o corpo sou aquela que mais mergulha, ao despertar, ao deitar, ao sol do meio-dia. Tenho a humidade do limbo e das margens dos rios. Sou um pedaço de mar que não sobrevive sem um mergulho nas águas tépidas” (Chiziane 2004, 187). Há, como aduz Cândido (2006), uma transfiguração de imagens no excerto acima, pois está implícita a sua superabundância: mar, rio, águas tépidas – salgadas e doces, logo temos uma série de comparações ou símile do corpo com a natureza.

Nesse “prisma temático”, libertário e sensual, trazemos uma citação de Nunes (1995) sobre a poética de Clarice Lispector, por parecer dizer algo muito certo ao que desejamos, nesse aspecto, ao conjunto da obra - *Niketche uma história de poligamia*:

Esses motivos, que diferentes situações reconfiguram, não apenas se relacionam diretamente com os pontos de referência mais gerais da obra, mas se articulam entre si formando a totalidade significativa de uma *concepção do mundo*. Nenhum desses motivos tem pleno sentido se desligado dos outros, e cada qual, dentro do conjunto por todos formado,

20 Imagem. O nome que damos a toda figuração de sentido que faz as palavras dizerem algo diferente de seu estrito valor semântico. A imagem é uma “comparação” ou um “símile”, pois a transferência de sentido é explícita. Podemos dizer que é uma imagem propriamente dita, na qual é dado de maneira clara o elemento lógico de contaminação entre significados. (Cândido 2006, 121-122)

remete-nos à unidade do pensamento comum que os engloba, e por onde passa a linha de continuidade temática da obra. (Nunes 1995, 100)

Na sensibilidade da linguagem dos sentidos, a vagina (personagem de ficção no capítulo 24) dialoga com outras que descrevem anatomias, desejos, relações e intimidades na fenda da reticência.

E a linguagem da...? Se a... pudesse falar que mensagem nos diria? De certeza ela cantaria belos poemas de dor e de saudade. Cantaria cantigas de amor e de abandono. Da violência. De violação. Da castração. Da manipulação. Ela nos diria da dor que chora lágrimas de sangue em cada ciclo. Dir-nos-ia a história da primeira vez. No leito nupcial. Na mata. Embaixo dos cajueiros. No banco de detrás do carro. No gabinete do Senhor Director. À beira mar. Nos lugares mais incríveis do planeta. (Chiziane 2004, 185 - 186)

A leveza do descrito, está no subliminar do uso da pontuação que suspende e individualiza a parte íntima feminina, mas é, também, um compromisso sensível da autora para com o “afrodisíaco divino” (Chiziane 2004, 186), pois, com a reticência, os étimos individuais, as formas carinhosas da vagina, retomam os conhecidos pelo leitor que a nominaliza como a conhece, e, seguindo a linguagem regional e popular, que a descreve com variados nomes, escolhe aquele que melhor a representa, na individualidade dos sentidos e da memória linguística.

Como no velho rito das contadoras de histórias, a narradora descobre os pormenores da ação, para depois, “pôr em dia todo o saber sobre as... Sento-me no banco da esquina. Quero escutar o silêncio das... falando ao meu ouvido. Hoje quero ouvir segredos. À distância estabeleço o diálogo mudo com cada uma que passa” (Chiziane 2004, 186), porque todas elas, albergam no íntimo as experiências tácteis, os traumas e descobertas, as decepções e os prazeres solitários ou conjugais, pois “contam histórias de espantar, dos bacanais do canho, afrodisíaco divino, nas festas da fertilidade”. (Chiziane 2004, 186)

Umedecida de encanto e prazer de liberdade, a narradora se revela em cálice do humano, acondicionando segredos das outras, decantando-os em experiências e “histórias intermináveis de magias de amor, com *makangas*, *xithumwas*, *wasso-wasso*, saís, ervas, mezinhas, fumo de tabaco, *cannabis*, vassouras, garrafas, mentol, só para fazer um homem perder a cabeça por ela.” (Chiziane 2004, 101)

Submersa no alvor da sensibilidade, narradora e escritora doam memórias dolorosas, mas doam, também, poética em prosa remidas em expressões vulcânicas de prazer e descobertas, em leveza e suavidade, sustentando a virilidade do dizer sem barreiras, sem meio tons, audíveis porque se espalham, como raízes, (na contra

erotologia do vivido no patriarcalismo), pelo corpo inteiro, como nesta confissão da “concha quebrada”.

Comecei a pedir um fogo aqui e outro ali, para aliviar a carência. [...] Mais milagrosas que nós não existe em todo o corpo humano. Por isso nos odeiam, nos temem, nos mutilam, nos torturam, nos procuram, nos magoam. Mas é por nós que eles suspiram a vida inteira. É a nós que eles procuram, de noite, de dia, desde que nascem até que morrem. (Chiziane 2004, 190)

A linguagem do sistema colonial impõe imagens pintadas com a cor do vermelho que expele sangue como morte, aborto, estupro; a do colonizado recompõe metáforas alegóricas do vermelho que exala vida, nascimento e liberdade, desde o sangue que, no tecido feminino, ratifica vida, luz e nascimento. “Sou mais do que o sol porque ofereço ao mundo inteiro uma luminosidade romântica. Sou a mais maravilhosa estrela do firmamento. Sem mim, o mundo não tem beleza” (Chiziane 2004, 187).

A *poiesis* africana dessas mulheres traz a marca da fecundação que cria laços de relacionamento corporal, como frutos da criação e da razão; não há abortamento pós concepção, mas filiação dialógica entre a obstetrícia literária e a obstetrícia que investiga, à luz do direito, o rebento originário da violência vivida pelo ser mulher que confirma.

Esta... vive num compartimento hermético sem nascente nem poente. Não pode chorar porque falta ar. Não pode gritar porque não tem eco. Não conhece a brisa, nem azul, nem estrelas. Aprendeu a dizer sim e a nunca dizer não. Aprendeu a dizer obrigada, a dizer perdão e a viver na humilhação. Quando o carrasco diz: Maria, chega para aqui, ela responde, sim senhor. Agora deita-te. Sim senhor. Agora abre. Sim senhor. Agora come. Sim senhor. Agora chega. Obrigada, senhor. Agora levanta-te, comeste de mais hoje. Perdão senhor. (Chiziane 2004, 189)

Nesse diálogo da vagina com o seu homem, a narradora apresenta o mundo submisso no qual se encontra a mulher africana, mas também, muitas mulheres de outras partes do mundo, cujo objeto de desejo é “o pote de mel que nunca acaba”, isto porque: “Sou uma fonte inesgotável, dou de beber a todos os caminhantes. Sou a inimiga emboscada que provoca incêndios, explosões, insônias, pesadelos e enlouquece os homens”. (Chiziane 2004, 188)

O ato de criar é símile ao de engravidar, a escritora não posterga suas criações ao mundo, mas o mundo lhes é ofertado como presente no qual eles se desenvolverão como todo processo de criação – nascimento, crescimento, mobilidade e morte:

Eu passo anos de abstinência forçada, diz outra. O meu parceiro é mineiro na África do Sul. Só me dá uma ração de sessenta dias de dois em dois anos. Ele vem de férias só para me engravidar e partir. Sinto que vou envelhecer, sem viver. Eu consolo-a, não, não desespere, que esta fome aperta, mas não mata”. (Chiziane 2004, 188)

Eis uma das muitas travessias da escrita africana que faz da mulher, prisioneira do corpo e do patriarcalismo instituído, porque viver para a mulher, é também, obter prazer que não seja oferecido em longos intervalos, pois “a boca misteriosa” quer revelar segredos mais pontuais, sem o martírio do longo.

A fratura social, como no longo texto com a vagina, está na “ausência”, no subliminar da pontuação, que “oculta” o nome que as identifica, o que nos dá índices da condição social feminina, sua clausura, suas “histórias intermináveis de magias de amor”, com escarificações traduzidas em metáforas: “tu, concha quebrada, que vives escondida no meio do mundo, alguma vez viste o sol? Viste a lua? Conheces alguma estrela? Sabes que o céu é azul?”. (Chiziane 2004, 187)

O malabarismo da linguagem de Paulina nos afirma que muitas mulheres, como a personificada pela “concha quebrada”, são prisioneiras domésticas, vivem na clausura entre quarto e sala, com permanente estada na cozinha. Muitas sem identificação familiar, pejorativamente apelidadas por signos e símbolos de poder, usadas e exploradas “como uma serpente gulosa de sexo, de carne, de sangue e de prazeres proibidos”. (Chiziane 2004, 165).

Desse modo, as aventuras no *corpus* do verbo-memória e da mulher aprisionada, permitem o périplo de liberdade (pelo menos no narratológico sexual) abrindo veredas no trânsito de sentidos – utópicos, dialéticos, diaspóricos, nos quais o feminino é amparado no espectro do solidário literário, de onde emana o verbo em estado de concepção do humano e o humano que concebe o verbo, sujeito de ficção, transeunte da estrada literária e da mitologia que as equilibra.

Nunca ouviste falar do *licabo*? É verdade, sim, existe. É um canivete mágico. Quando o intruso penetra nos aposentos alheios, o canivete fecha-se por magia e, neste instante, os dois amantes permanecem colados um no outro, sem poderem mover-se e ficam assim, dias e dias, até que a morte os leva. (Chiziane 2004, 189)

Nesse processo, as metáforas coalham, como líquido revigorante, ante o leite que emana das entranhas do texto, em resposta aos sentidos que albergam leite e mel à travessia da linguagem corporal e sedutora, evocativa e anatômica, com a vivacidade das travessuras afetivas e reveladoras: “Este cantinho que tens contigo é o altar que Deus criou para manifestar todo o seu amor” (Chiziane 2004, 188).

Cantinho que confirma: os limites da terra prometida começam no corpo, *locus* donde jorra leite e vida, sangue e palavra.

A linguagem corporal, apresentada nos textos, se compõe como elemento de sentidos do feminino que seduz pelo subliminar, através do além fronteira, pelo velado, pelo não-dito, mas sutilizado de voluptuosidade expressiva: em razão emotiva e histórica – “Nunca ouviste dizer que um homem morreu em cima de uma mulher e a mulher por baixo de um homem? É o *licabo*, minha amiga, é o *licabo*”. (Chiziane 2004, 189)

O texto africano feminino, se constitui, assim, em rito de aprendizagem de quem busca redesenhar o caminho das conquistas com afetos conquistados na travessia dos sentidos. Posto que, o sentido de prisão (corporal e afetiva) é afetado pelas incursões de desvios provocados pelas descobertas, pelas digressões da mulher que não se limita à precariedade do destino a ela impresso no seio do social e do sexual, no doloroso percurso da maturação do desejo. “Sou uma enganada, desprezada, esquecida, segreda-me outra. Não sei se é do frio. Não sei se é do cheiro. Sou um campo abandonado onde as azedas crescem. Odeio esta vida. Prefiro morrer do que viver nesta miséria”. (Chiziane, 2004, 188)

No corpo e na escrita, os riscos são longevos e duradouros, no entanto, na escrita são mais digressivos porque livres, pois, podem viajar além fronteiras; já no corpo da mulher, aprisionado em dogmas e patriarcalismo enraizados, tende a destruir distâncias e geografias, quando esbarram na burocracia dos caminhos dominados pelo poder. Eventualmente, porque a escrita é desvio, segue o percurso dos incontestes, os quais almejam rotas possíveis, quase intrafegáveis aos sujeitos em processos de formação: “A mulher tem direito à felicidade e à vida”. (Chiziane 2004, 175)

A fala individual do colonizador másculo e patriarcal, silencia as africanas ao sentido único do discurso do dominante. “Eu sou obediente. Sempre fui fiel e nunca pequei nem em pensamento. Aguardo sempre as ordens do meu senhor”. (Chiziane 2004, 188-189). As falas coletivizadas da africana partilham linguagens com sentidos amplos das línguas do dominado, essas fecundam àquela com o rito da práxis que ensina aprendendo e aprende ensinando, melhor, ampliando o campo expressivo da língua portuguesa. “Não acredita? Nunca ouviste falar do *licabo*? (Chiziane 2004, 189)

A estética da linguagem africana esbulha a estética colonial porque rica em dialetos, imagens operacionalizadas num prisma de referências matriciais, com tons e nuances acolhedoras da fala que acondiciona os ritos e sentidos da geografia da linguagem, traduzindo as muitas línguas africanas.

A arte literária africana feminina se assemelha ao momento da concepção, porque as iluminuras poéticas rompem em gritos e volições como conclamas

libertários. A linguagem-discurso dominante sedimenta as paredes do sistema prisional africano, isto porque, a linguagem-percurso do dominado, destrói as paredes do sistema prisional em constructo do criativo que anseia por liberdade, emoção e carne no “santuário da vida”: “E tu, polvo implacável, onde consegues tanta caça? Sou polvo, não percebes? Aspiro tudo. Tenho um pote de mel que nunca acaba”. (Chiziane 2004, 188)

Artifício das imagens femininas, a mulher-escritora seduz pelo desenho das palavras que combinam som íntimo e cor, no corpo do texto, através do encadeamento metafórico de símbolos da ancestralidade. O que a concebe como escritora em júbilo do ser mulher se reveste na epifania da perfeição da escrita de si, na errância da vida que perquire o Outro. “*Muthiana orera, onroa vayi?* (Mulher bonita onde vais?). [...] Escuto a história desta, a história daquela. Todas dizem a mesma coisa. (Chiziane 2004, 186-187)

A alegria festiva da linguagem, também marca o ritmo da vivência no compasso entre prazer e escrever, desejar e sentir, isso porque ambos vincam o itinerário narratológico em viagens individuais, percursos, errâncias, trânsitos e mobilidades corporais, culturais e históricas. Essas redimensionam o corpo, fonte de prazer, à denúncia consciente: “Sobram poucos para alimentar as nossas bocas canibais. É por isso que os disputamos e só vence quem tem garras. Nós, as menos corajosas no combate, vivemos na renúncia e abstinência sofrendo o martírio da insônia”. (Chiziane 2004, 188)

Da análise, podemos deduzir que, a escrita feminina abre uma latência, no corpo-poema e no poema-corpo, em sincronia do devir histórico feminino grávido do contraditório social que, no “impulso ao dizer, a serviço do mesmo desejo, inverte-se pelo ambíguo poder da palavra, que liberta e escraviza”. (Nunes 1995, 133)

Na sutileza do dizer, evocam sentimentos fendidos em dois. Um que esmera a sensibilidade da fala corporal feminina, e a outra que abre lacunas na geografia da linguagem, como quem esbulha o mapa cartográfico eurocêntrico, à escrita/escuta dos sentidos margeados pela literatura que liberta e aprisiona.

Algumas palavras alegorizam a criação da escritora, surgem, no romance, como quem seduz, impressas à luz das descobertas em flagrantes imponências do feminino. A característica basilar da escritora feminina é, supostamente, sua depuração textual em símbolos alegóricos da gestação e da concepção do corpo.

A linguagem do ventre é a mais expressiva, porque se pode ler, na multiplicação da vida. A linguagem das mãos e dos braços é também visível. Segurando um recém-nascido. Segurando um bouquet de flores no dia do casamento. Segurando uma coroa de antúrios na hora do funeral do seu amor. E a linguagem do coração? Ausente muralha de diamante. Silêncio de sepultura. Ausência impenetrável. (Chiziane 2004, 185)

Nessa contiguidade dos sentidos concebem – as escritoras africanas – os textos contíguos à razão do ser mulher-mãe e produzem o filho como enigma do verbo no diapasão do ser mulher-escritora. No decurso da memória uterina, as escritoras são convocadas a transformá-los em matéria poética com reminiscências de proteção e aconchego, no líquido revigorante da história reinventada pela lembrança.

A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). (Sarlo 2007, 9)

Remidas no texto, abundante e significativamente opressor, a memória umedece os percursos da escrita e da sensibilidade exterior e interior, nessa ordem, em nacos de fragmentos significativos que afloram, lentamente, na escrita feminina com a rigidez do libertário verbo/mulher.

As escrituras fundem lembranças e percepções, cindem o signo íntimo com emoção e estranheza, ao olhar masculino, mas com abundantes sabedorias e reconhecimentos contemplativos do verbo feminino. Nesse jogo ideológico de sensações, ambas espelham a contemplação do corpo (verbo-mulher/ verbo-poesia), pois, ao exprimir os conflitos que desconfiam da história, cindem colono e língua do dominador com os traços da identidade e da cor local, na voragem do íntimo e dos segredos: “Elas sabem guardar bem no fundo delas o seu verdadeiro mundo. As mulheres são um mundo de silêncio e de segredo”. (Chiziane 2004, 185)

E, indubitavelmente, presas, agora, de curiosidade intelectual, histórica e filosófica, criam metáforas de prazer e sensações, corporalmente renováveis e concatenadas ao impetuoso aliciamento da linguagem feminina que tudo sente, em ruptura da masculina, que tudo refluem à prisão das ideias femininas.

Na conclusão destas colocações, devolvemos a voz/palavra para Paulina Chiziane, com o desejo, respeito, da conclusão, porque a obra em análise confirma-a como a infatigável cronista dos costumes femininos da África:

Mães, mulheres. Invisíveis, mas presentes. Sopro de silêncio que dá luz ao mundo. Estrelas brilhando no céu, ofuscadas por nuvens malditas. Almas sofrendo na sombra do céu. O baú lacrado, escondido neste velho coração, hoje abriu-se um pouco, para revelar o canto das gerações. Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças. (Chiziane 2004, 101)

O jogo alegórico feminino está bem marcado nesse excerto. Temos o elemento narrativo embrionário que nos convoca à reflexão: “o baú lacrado”; uma representação descritiva, mais ou menos configurada: “mulheres cantando a mesma sinfonia”; uma certa evidência de abstração visada: “mulheres invisíveis”, o que nos

direciona o outro ângulo da alegoria segundo Cândia (2006), a intenção consciente da escritora: o poder da mulher que se abre “para revelar o canto das gerações”.

Afirmamos, assim, que o artigo demonstrou, através das metáforas alegóricas dessas mulheres, o discurso desenhado no manto do literário feminino que abre frestas na floresta da linguagem –com sinfonia da esperança – com a humildade da descrição e leveza das demonstrações do ser mulher, pois oferece seu corpo como estética de leitura/criação, “Para dar maior sensação. Maior impressão. Colar. Prender. Sugar. Fazer o homem abandonar o corpo e seguir o caminho das estrelas mais longínquas” (Chiziane 2004, 187), através da literatura.

Os textos femininos, usando exemplos de outras autoras, lutam contra o colonialismo, mas lutam, também, contra o patriarcalismo instituído e castrador do dialógico. O silêncio fez das mulheres, de vários rincões da África, prisioneiras, submissas que trazem, no estágio atual, a escarificação da vida no corpo e nas obras literárias que compartilham sentidos de *Maternidade* – “Tu sabes e eu sei:/ o que ergue altivamente o meu vestido/ e o que soergue a tua capulana,/ é a mesma carga humana.”. (Sant`Ana in Saúte 2004, 134)

Elas investigam o social para, no espaço do literário, trazerem à tona a força expressiva de suas produções como instrumentos que as libertam por dois ângulos. Um que as livra do silenciar das vozes, do aliciamento das tradições que as coisificou em ouvintes, no espaço social, doméstico e domiciliar; e o outro que as liberta das dores e carências, físicas e emocionais, provocadas pelas guerras; mas que, fazem do texto, patrimônio literário e social, ente recuperador do sensível, que as ampara dando vozes, contra os ditames do mundo culturalmente masculino, na paisagem íntima, no espaço da casa, e, consequentemente, do corpo, que “cresce(s) do pulso como um arbusto de carne”. (Lobo in Saúte 2004, 369).

2. Conclusão

Desse modo, sujeito e memória, prazer e dor, conceber e escrever, à força instintiva do poder da palavra poética e em prosa, fazem delas, escritoras femininas de expressão portuguesa, diretoras e atrizes de suas próprias atuações, no espetáculo da linguagem. Numa análise mais atenta das obras poderemos, como é óbvio, constatar linhas temáticas que se articulam às nossas interpretações, isso porque em Paulina a repetida ocorrência dessas temáticas nos ajuda a perceber o frêmito da memória que se ancora na história social e literária de Moçambique. Num mundo descortinado à percepção da experiência da mulher como escritora atuante, com percepções diversas e articuladas ao discurso do sensível humanizado que transgride o discurso patriarcal com o uso de metáforas inusitadas.

Pois, no gênero literário feminino, a mulher, a família são assentes na escrita das autoras, porque os textos direcionam ao corpo que pulsa em cada mulher (com marcas do feminino, da mulher e da família) como a letra em cada palavra. Ambas fazem parte de um único imaginário, pois, completam e são completadas pelos sentidos e significados da gestação/invenção que, quase sempre, aprisiona, como o primeiro exemplo, no seio doméstico africano, enquanto, o outro liberta para o novo constructo do lar, no vigor empático da criativa na linguagem tatuada de expressões sensuais e intimamente feminina.

A escrita de Paulina Chiziane esmerada nos signos do corpo, rompe o verbo, corrói o edifício prisional do patriarcalismo africano, soldando símbolos da casa-nação, paisagem humana e urbana, como espaços literários.

Esta suntuosa festa da linguagem corporal, via metáforas alegóricas da fecundação, do íntimo, e do onírico, descreve a poética das relações e ações, como repositório de prazer. Isso porque o lirismo intenso nos permite perceber a escrita da autora, tal qual uma galeria de emblemas exóticos e sensuais, numa posição excepcional do ser mulher que perscruta o seu próprio corpo à busca de desvendá-lo ao mundo.

Numa simetria entre ter/ser, os textos marcam profundamente a rebeldia consciente da linguagem da autora, com o sentido de beleza imantada na carta náutica do corpo que induz outras mulheres, na incursão à “torrente de suave loucura” (Alexandrian, 1991, 221), textual que esbulha a linguagem em benefício da mulher.

Na escrita da escritora moçambicana, essas imagens sensíveis ampliam o dizer mulher, para que, na “escrevivência” feminina se estabeleçam avanços e conquistas concatenadas ao exame da trajetória do corpo rumorejando vida. “sem a violência invasora” (Nunes, 1995, 123) do mundo patriarcal, mas com a fascinação da energia que é expelida nos textos com a mesma vocação do expelido pelo corpo, em coitos de imagens e rebentos de prazer – de dizer e sentir o que diz.

O lirismo, como culto à liberdade, liberta, na imanência da palavra, o saber corporal que traduz a epigrafia feminina na escrita de Paulina Chiziane. Seus textos surgem como inscrições da sensibilidade da mulher, que insere sua voz como acontecimento memorável inscrito no monumento vinhático do prazer: a vagina.

No êxtase da linguagem, a escrita, inscrição do erótico velado, acentua o vínculo entre o inscrito no corpo e na memória, no vibrato dos sentidos, na agudeza da sensibilidade que transmite *o drama da linguagem* Nunes (1995) sensual e pervagante no confronto da linguagem que esbulha a memória histórico-social edificando-as em mátrias de palavras – “Era a minha alma fora das grades sociais.

Era o meu sonho de infância, de mulher. Era eu, no meu mundo interior, correndo em liberdade nos caminhos do mundo”. (Chiziane 2004, p. 225).

Referências bibliográficas

- Alexandrian. 1991. *História da literatura erótica*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Blanchot, Maurice. 1987. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Calderón, Demetrio Estébanez. 2000. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cândido, António. 2006. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação editorial Humanitas.
- Chabal, Patrick. 1994. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. 1996. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Chiziane, Paulina. 2004. *Niketche uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nunes, Benedito. 1995. *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saute, Nelson. 2004. *Nunca mais é sábado – antologias de poesia moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote.

6. Revisión de la crítica de *A hora da estrela* de Clarice Lispector

*Jorge Elieser Monsalve Miranda*²¹

Introducción

Años atrás, con el ánimo de conmemorar el centenario del natalicio de Clarice Lispector, fue publicada una recepción crítica de la novela *A hora da estrela* (Sousa, Araújo y Lopes 2020). Para indicar las contribuciones que la presente investigación hace a los temas tratados por el estudio antes mencionado, definiremos nuestro trabajo a partir de la comparación con esta pesquisa que nos antecede. Lo primero que merece ser comentado es que este artículo se centra en las interpretaciones de *A hora da estrela*, no en su autora, ni, por ejemplo, en la literatura brasileña, femenina o del siglo XX. Esto significa que las opiniones alusivas a Clarice Lispector, a su Obra – es decir, al conjunto de todas sus obras – o a cualquier otro tema, solo serán tenidas en cuenta si demuestran algún vínculo con las lecturas del libro que nos ocupa. Significa, también, que este trabajo no pretende celebrar a la escritora, describir su legado o establecer el estatus de su narrativa. En cambio, el núcleo de interés son las afirmaciones que procuran determinar el sentido y la razón de *A hora da estrela*, de su autor, de su narrador, de sus personajes, de sus paratextos, etc. La finalidad de esto es construir un panorama que pueda servir como instrumento para comprender y estudiar dicha ficción. En segundo lugar, el corpus de la presente investigación solo considera artículos de revista y secciones de libro (introducciones, prefacios, prólogos, capítulos, etc.) que hayan sido publicados en español o en portugués. No se tendrán en cuenta, por tanto, los documentos de prensa o las investigaciones escritas en inglés, en francés o en cualquier otro idioma. Se entiende, pues, que el resultado de esta delimitación no agota – ni pretende agotar – el universo de

discursos suscitados por el libro de Lispector. Por lo que es imprescindible, para cualquier interesado en estos asuntos, consultar, entre otros documentos, la revisión realizada por Sousa, Araújo y Lopes (2020). Y tercero, esta pesquisa no ordena cronológicamente su exposición ni tampoco realiza distinciones en función de la procedencia de los textos. Los criterios de clasificación aquí empleados responden únicamente a la temática de las interpretaciones.

Una vez realizadas estas aclaraciones, es preciso hablar del corpus construido para esta investigación. Está constituido por veintinueve escritos. Veintiún de ellos proceden del corpus de treinta documentos usados en el estado del arte del trabajo de grado *Lectura de la “Dedicatoria del autor” de La hora de la estrella de Clarice Lispector: Paratexto, Yo, Vacío Pleno y Meditación* (Monsalve 2021). La fuente de esos textos y de los ocho faltantes son las bases de datos y bibliotecas disponibles en el Caribe colombiano. Veintiséis son documentos de revista (89,65%) y los tres restantes son secciones de libro (10,34%). Veinte han sido publicados en portugués (68,96%) y nueve en español (31,03%). De igual manera, veinte de los textos han sido redactados por autoras (68,96%) y nueve por autores (31,03%). Diecisiete provienen de universidades brasileñas (58,62%), cinco de instituciones estadounidenses (17,24%), tres de universidades europeas (Alemania, España y Polonia) (10,34%), dos de instituciones hispanoamericanas (Costa Rica y Venezuela) (6,89%) y dos no declaran su filiación académica (6,89%). Seis vieron la luz antes del año 2000 (20,68%), seis más lo hicieron entre el 2000 y el 2009 (20,68%) y los diecisiete faltantes en el lapso del 2010 al 2019 (58,62%).

Como ya se dijo, el objetivo de esta revisión es diseñar el panorama general de las interpretaciones sobre la novela *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Para ello, ha sido necesario agrupar y comparar las lecturas contenidas en los documentos del corpus. Dicho proceso ha permitido clasificar el material analizado en función de los siguientes temas: 1) las interpretaciones de *A hora da estrela*, 2) las opiniones alusivas a Clarice Lispector, Rodrigo S. M., Macabea y los otros personajes, 3) los paratextos del libro y 4) los vínculos de esta ficción con otras obras y cosas.

1. Modos de entender *A hora da estrela*

A continuación, se enumeran y nombran las categorías en las que esta investigación agrupa las interpretaciones sobre *A hora da estrela*: 1) ficción autobiográfica de Clarice Lispector, 2) metanovela, 3) novela social, 4) novela metafísica, filosófica o psicológica, 5) novela judeocristiana, 6) novela irónica, sarcástica, paródica, tragicómica o humorística y 7) acto de habla o discurso.

Quienes leen el libro como ficción autobiográfica asumen que la autora ha insertado, escondido, velado o expuesto en la narrativa datos de su propia biografía.

Algunos de ellos referentes a la pobreza de su pasado (Ferrante 2013, 223) o a su condición de extranjera criada en el nordeste de Brasil pero residente en Río de Janeiro (Aguilar 2013, 9). En términos generales, es lícito pensar que, para esta línea de interpretación “a escritora constrói o seu próprio retrato bioficcional. Tal retrato é constituído de uma face dupla; uma, representada por Rodrigo S. M. e, a outra, o reflexo de Macabéa”. (Figueiredo 2013, 45).

Dentro de la categoría metaliteraria se incluyen las opiniones que conciben como tema central de la novela la escritura de la propia ficción (Gotlib 2014, 299). Así, la obra se entiende como “literatura autorreflexiva” (Ferrante 2013, 230), como “uma escrita voltada sobre si mesma, sobre seus processos” (Santos 2009, 84). Es un relato generalmente protagonizado por Rodrigo S. M. en el que se cuentan “las tribulaciones y reflexiones del narrador” (Oleszkiewicz-Peralba 2009, 59). A partir de esta mirada, es posible afirmar que el “foco principal” del libro es la aventura de intentar crear un personaje. (Sá 2004, 49). La crítica que desarrolla esta categoría de interpretación ve en *A hora da estrela* meditaciones o problematizaciones referentes a la narración (Nunes 1989) o al uso del lenguaje y la palabra (Pérez 2016; Namorato 2011; Llanos 2011; Iglesias 2009; Santos 2009). Tiende a señalar la correspondencia entre las características de la narración y los rasgos de Macabéa (Ferrante 2013; Oleszkiewicz-Peralba 2009), habla del silencio (Namorato 2011), de “las voces” y las identidades (Ferrante 2013; Alencar 2013; Iglesias 2009), de los límites de los seres ficcionales (Brose 1999), del problema de la “representación” o de los inconvenientes al momento de “recuperar” o “reproducir” el pasado en la escritura. (Belo 2010).

La novela social, por su parte, prefiere poner los reflectores en Macabéa y su historia. Sin dudas, el corpus utilizado confirma que esta interpretación es “A primeira tentação quando se lê *A Hora da Estrela* [...] ver aí alguma tentativa de se fazer um romance social [...] um sofisticado panfleto ideológico” (Belo 2010, 153). Es una mirada que atribuye al texto la exposición de diversos problemas sociales y, en ocasiones, un afán de denunciarlos o criticarlos (Umbach 2013; Figueiredo 2013; Alencar 2013; Chiara 2011; Llanos 2011; Oleszkiewicz-Peralba 2009; Dalcastagnè 2000; Oliveira S. 1989; Vieira 1989). Los análisis de esta cuestión en *A hora da estrela* afirman identificar en ella, entre otras cosas, representaciones, alusiones y posturas ante la pobreza (Dalcastagnè 2000; Ferrante 2013; Figueiredo 2013; Umbach 2013), “las estructuras hegemónicas” (Pérez 2016, 121-122), diversos estereotipos sociales (Oliveira 2013), ciertos preconceptos misóginos y aporofóbicos (Dalcastagnè 2000), la “cuestión de género” (Iglesias 2009, 183), “la abyección femenina” (Llanos 2011, 284), el cuerpo (Ferrante 2013), la “realidad brasilera” (Sá 2004), la inmigración interna del campo a las grandes ciudades (Llanos 2011), las clases sociales y su identidad (Oliveira 2013), la interacción “intelectual-masa” y la “cultura de masas”.

Es fácil notar que las interpretaciones explicadas hasta el momento surgen en función de Clarice Lispector, Rodrigo S. M. y Macabea, respectivamente. Cuando el foco se pone en la autora, la crítica tiende a concebir la novela como ficción autobiográfica. Cuando el centro de atención es el narrador, se priman los abordajes metaliterarios. Y cuando la mirada se torna hacia la protagonista, las problemáticas “sociales” resaltan por encima de las demás. Estos tres acercamientos pueden ser considerados la primera capa de interpretaciones sobre *A hora da estrela*. A partir de ellos, es posible establecer un segundo nivel que toma como eje, entre otras cosas, las implicaciones filosóficas de la metanarración, las alusiones religiosas contenidas en el relato social y el tono con el que la autora escribió su libro.

Una porción de la crítica asevera que *A hora da estrela* manifiesta, por así decir, preocupaciones metafísicas, filosóficas o psicológicas. Todas ellas, como acaba de expresarse, conectadas en alguna medida con los componentes autobiográficos, metaliterarios y sociales de la ficción. La inocencia, el otro, el yo, la identidad, la subjetividad, la nada, los opuestos, la conciencia, Dios, el ser y la existencia serían, entre otros muchos, temas tratados en las páginas de esta narrativa. La muerte tiene una especial relevancia en este abordaje. Tanto es así, que no sería difícil caer en la tentación de crear una nueva categoría que tuviera por nombre *La hora de la muerte*. La crítica afronta este asunto, como mínimo, de las siguientes formas. La primera se refiere a la muerte de Macabea y suele estar vinculada con los acercamientos metaliterarios y sociales del libro. Aquí, a grandes rasgos, la nordestina es concebida como víctima y personaje y, en consecuencia, su muerte sería la muerte del personaje. Tendiendo más a la mirada metaliteraria y, también, a estas mismas reflexiones metafísicas, filosóficas o psicológicas, la segunda manera se interesa por la muerte de Rodrigo S. M., quien es asumido como autor o narrador y, por ende, su muerte constituiría la muerte del autor o del narrador. Una tercera forma de afrontar esta cuestión es mirar a Rodrigo y a Macabea como creador y creatura, respectivamente. Desde esta perspectiva –claramente metafísica, filosófica o psicológica– la muerte es definida como circularidad (el fin en tanto comienzo) y se tiende a correlacionar la vida del uno a la del otro, por lo que la muerte del uno implicaría la muerte del otro.

Por otro lado, varios interpretan la novela en clave cristiana o judía. Para Canedo (2010) “La yuxtaposición entre la Virgen María y Macabea es bastante clara” (106). Pérez (2016) juzga que “Una referencia igualmente directa al pensamiento religioso [...] se halla en el grupo de compañeras de habitación de la protagonista, las cuatro mujeres llamadas María” (132). Moszczynska (2017) argumenta la existencia de alusiones a la Shoah en *A hora da estrela*. Pero las reflexiones más abundantes de esta interpretación son aquellas que establecen conexiones entre la historia de Macabea y el relato bíblico de los Macabeos (Moszczynska 2017; Umbach 2013; Figueiredo 2013; Waldman 2011; Santos 2009; Maura 1997; Vieira 1989). Más

allá de la evidente referencia que el nombre de la protagonista hace al libro de los Macabeos (Waldman 2011, 4), se señala que “Macabéa é uma forma feminina e abrasileirada” (Moszczyńska 2017, 13) relativa a ese grupo judío. Esta última opinión parece estar influenciada por Viera (1989): “Clarice Lispector adaptou um mito antigo e o transformou numa tragédia moderna brasileira” (209). Maura (1997) sigue esa misma línea cuando indica que *A hora da estrela*, en tanto novela social, “se transforma en una tragedia de resonancias bíblicas” (284).

Otros sostienen, a su vez, que *A hora da estrela* admite una lectura irónica, sarcástica, paródica, cómica, tragicómica o humorística. Para Llanos (2011), la novela es “una suerte de versión paródica de la más exitosa teleserie latinoamericana *Simplemente María* (Perú, 1969)” (272). Oleszkiewicz-Peralba (2009), en cambio, asevera que “Su estructura, tono y tratamiento de los temas la ubican en una relación paródica con las novelas rosa” (56). A partir de esta mirada es posible apreciar nuevos matices en algunos elementos de las interpretaciones anteriores. Desde el campo metaliterario, Russotto (1989) habla de “La elegancia y la ironía del texto, y sobre todo la tragicomicidad de Rodrigo S.M. al tratar de adecuarse a su objeto (no come, no se baña, se deja crecer la barba, en otras palabras, se ‘nordestiniza’)” (90). De acuerdo con Pérez (2016), las veces en las que el narrador habla de sí mismo, de su propio oficio, “la personalidad de Rodrigo en esta parte de la historia parece querer parodiarse a sí misma” (126). En el caso de la novela social, Gloria y Madame Carlota serían “una caricatura del éxito” (Oleszkiewicz-Peralba 2009, 56). Olímpico y Macabea, por su parte, “compõem juntos um retrato francamente caricaturesco – e cómico – do migrante nordestino” (Sá 2004, 56). Mientras que en el aspecto metafísico, filosófico o psicológico, la obra juxtapondría irónicamente la muerte sublime del artista –representada por la alusión en la dedicatoria al poema sinfónico de Richard Strauss llamado *Tod und Verklärung* (Muerte y transfiguración)– y la “morte trágica e dolorosa e até de alguma maneira insignificante de Macabéa”. (Moszczyńska 2017, 16)

Por último, una alternativa poco explorada, pero presente en el corpus de esta investigación, es aquella que toma a *A hora da estrela* como acto de habla, como discurso analizable a la luz de conceptos provenientes de las ciencias del lenguaje. Veiga (2008), por ejemplo, entre otras cosas, dice estudiar al lector de la dedicatoria desde la pragmática literaria. Y Alencar (2013), por su parte, asegura preocuparse por “verificar sucintamente em *HE* como se revelam intercambiados os *ethos* do locutor e da escritora com o *ethos* da tradição das culturas judaico-rabínicas” (2).

Como ha podido apreciarse en los párrafos anteriores, es frecuente la necesidad de recurrir a varias categorías para dar una explicación clara y profunda de las opiniones contenidas en el corpus. Un caso muy extendido, y por ende digno de mención, es la interpretación que declara la existencia de varias historias o tramas en

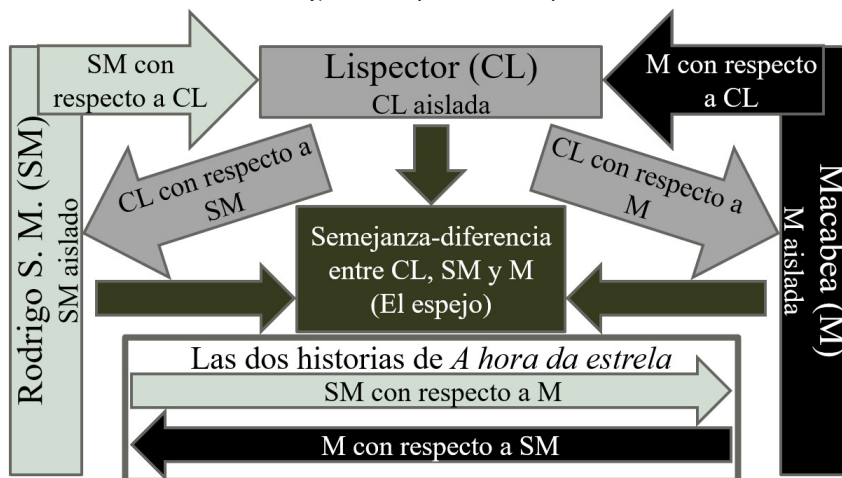
la novela. Su forma más común indica, o da a entender, que *A hora da estrela* posee dos historias—o, por lo menos, una historia que tiene dos partes—: una protagonizada por Rodrigo S. M., el narrador, y otra que cuenta la vida y muerte de Macabea, el personaje central de la ficción narrada por el primero (Pérez 2016; Gotlib 2014; Oliveira 2013; Andrade 2013; Alencar 2013; Figueiredo 2013; Namorato 2011; Llanos 2011; Oleszkiewicz-Peralba 2009; Iglesias 2009). Benedito Nunes (1989), en cambio, postula la presencia de una tercera historia: “a história da própria narrativa” (162). Brose (1999) parece ir en esta misma línea cuando manifiesta que hay tres tramas y que una de ellas es “a metanarrativa” (79). Sobre el particular, nos parece que la metanarración es un aspecto incrustado en la trama protagonizada por Rodrigo S. M., por lo que no vemos motivos para aceptar la existencia de una tercera historia. Por otra parte, Gotlib (2014) asegura haber señalado cinco historias en la novela, pero, según nuestra lectura, en realidad ofrece cinco maneras distintas de explicar una misma trama: la de Macabea. Sin importar si se asumen como historias contadas en distintos “planos” (Pérez 2016, 124), como una siendo el pretexto para escribir la otra (Santos 2009, 84), como tramas desenvueltas “em cenas que se sucedem: uma história dentro da história” (Alencar 2013, 2), o si una es descrita como principal y la otra como secundaria (Moszczyńska 2017, 13), esta opinión mayoritariamente parte de interpretaciones metaliterarias y sociales de la obra.

Otro caso interesante es la alusión al símbolo del espejo, que suele usarse para referir, en términos generales, la invitación que la novela hace al lector a contemplar en Macabea a su otro (Ferrante 2013, 231). Dicha invitación, en ocasiones, implica una confusión entre las “imágenes” del creador y la creatura, “um jogo especular” (Ferrante 2013, 221). El espejo también sirve para explicar que en la voz de Rodrigo S. M. hay “diferentes voces que el narrador modula a través de la suya, como un juego sutil de espejos” (178), para indicar que Macabea “projeta como imagem especular a figura do narrador do romance (e vice-versa)” (Namorato 2011, 51) o para señalar la distorsión de “La vida y la imagen de Macabéa y la de los otros personajes de la *novella*”. (Oleszkiewicz-Peralba 2009, 59)

2. Clarice Lispector, Rodrigo S. M., Macabea y los demás personajes

La mayoría de las interpretaciones del corpus recopilado aluden a Clarice Lispector, a Rodrigo S. M., a Macabea y, en menor medida, a los lectores y a los otros personajes de la obra (aunque del violinista nada se dice en los documentos, a pesar de ser, a nuestro entender, un autorretrato más, quizá el más fiel, que Lispector narró en esta ficción). La presente investigación ha notado que la crítica utiliza tres perspectivas para construir sus juicios sobre la tríada compuesta por la autora, el narrador y la protagonista. La primera de ellas los concibe aisladamente, esto es, con independencia de los otros elementos del trío. La segunda los explica en func demás. Y, la tercera, trata de establecer las semejanzas y diferencias entre los tres (nos parece que la imagen del espejo también puede servir como metáfora de estas semejanzas y diferencias). Cabe aclarar que por opiniones aisladas queremos decir opiniones *aparentemente* aisladas. Como se comprenderá, las tres partes de este conjunto están siempre referidas a la novela. No hay comentarios que traten a Lispector, a S. M. o a Macabea como absolutamente desligados de cualquier cosa, como si flotaran en un vacío privado ocupado únicamente por ellos. Por el contrario, siempre se sobrentiende que *A hora da estrela* es, por así decir, el “espacio” que habitan. Es gracias a esto que los críticos son capaces de situarse en un punto de vista que solo permita apreciar un elemento. Por esta razón, los comentarios aislados alusivos a S. M., por ejemplo, estarán conectados, al menos indirectamente, por motivo del papel que él desempeña en la novela, con los dedicados a Macabea. En la figura 1 se esquematiza lo dicho en este párrafo.

Figura 1. Esquema del corpus



Fuente: Elaboración propia

2.1. Las distintas maneras de explicar a Clarice Lispector, Rodrigo S. M. y Macabea en *A hora da estrela*.

Es importante no perder de vista que estas opiniones están insertas dentro de las categorías de interpretación que ya han sido expuestas. Esto quiere decir, por ejemplo, que, desde la perspectiva metaliteraria, habrá unas opiniones que traten de explicar a Rodrigo S. M. aisladamente, otras que lo comprendan con respecto a Macabea o Lispector y varias más lo harán en función de las coincidencias y discrepancias que él pudiera tener con ambas. Pero también es probable que haya opiniones sobre Rodrigo provenientes de la interpretación metafísica de la novela, de la mirada humorística o según el abordaje social. Y como es usual que una misma afirmación mezcle dos o más interpretaciones del libro, puede ocurrir, imaginemos, que la interpretación metaliteraria y aislada de S. M. sirva para darle sentido a la relación de éste con Macabea en la perspectiva social; teniendo dicha interacción, como telón de fondo, el propósito paródico de la autora al describir la situación de la nordestina a través del narrador. Vemos, pues, que en este punto el entrelazamiento de unas cosas con otras ofrece la posibilidad de elaborar ricas, originales y complejas lecturas de *A hora da estrela* —siempre y cuando se esté en la capacidad, claro está, de demostrar el debido fundamento de las afirmaciones que se propongan (es probable que, de todas las combinaciones posibles, solo algunas sean válidas).

3. Los paratextos de *A hora da estrela*

Los documentos que hacen parte del corpus también se pronuncian sobre varios paratextos de *A hora da estrela*. Concretamente, nos referimos a sus títulos, a su dedicatoria y, escasa y tangencialmente, a la firma de Clarice Lispector.

De los títulos puede decirse que encajan muy bien con el sentido de las categorías manejadas en esta investigación. Los títulos *Sáida discreta pela porta dos fundos* y la firma de la autora (nosotros consideramos que la firma de Lispector es, a su vez, un título) estarían enlazados con la visión autobiográfica de la novela. *Registro dos fatos antecedentes* y *Assovio no vento escuro* (con sus aspectos metafísicos, filosóficos o psicológicos) probablemente apuntan a las lecturas metaliterarias. Por su parte, *A culpa é minha*, *Ela que se arranje*, *Eu não posso fazer nada*, *O direito ao grito*, *Ela não sabe gritar* y el mismo *A hora da estrela* indicarán diversas dimensiones y abordajes sociales del libro. De hecho, Belo (2010) afirma que cada uno de los primeros tres títulos previos (*A culpa é minha*, *Ela que se arranje* y *Eu não posso fazer nada*) “poderia bem refletir a perspectiva do burguês de classe média – à qual parece pertencer Rodrigo S. M., o narrador dessa estória – diante da desigualdade social:

culpa, impotência, desdém” (153). Nosotros añadimos que el penúltimo (*Ela não sabe gritar*) quizá sugiera otra actitud o forma de asumir la mentada desigualdad: la conmisericación. Sobre *Ela não sabe gritar* y *O direito ao grito* Belo (2010) sostiene que “expressariam o desejo de *denúncia* também presente na classe mais esclarecida diante das injustiças sociais” (153). Nos parece que *História lacrimogênica de cordel* y *A hora da estrela* (además de sus componentes filosóficos, alusivos a la muerte, y sociales, concernientes tal vez a la llamada cultura de masas) encierran una burla mordaz, un afán sarcástico, un tono paródico. En cambio, *Uma sensação de perda*, *Quanto ao futuro* y *Lamento de um blue* seguramente insinúan alguna faceta metafísica, filosófica o psicológica del texto.

Sobre la naturaleza de los títulos, Pérez (2016) considera que *A hora da estrela* es el título principal, mientras que los demás conformarían una lista desplegada ante el lector “a manera de epígrafes o de nombre que, como piezas intercambiables, podían de uno u otro modo sustituir al título principal de la novela” (118). Lúcia Sá (2004), por su parte, parece compartir la idea del título principal, puesto que, al referirse a los otros, los llama *subtítulos*. Ferrante (2013) y Andrade (2013), en cambio, no establecen estos niveles, de modo que a todos los consideran títulos. En cualquier caso, ningún autor del corpus defiende, como nosotros, que la firma de Clarice Lispector sea un título más de *A hora da estrela*.

Si averiguamos lo que se dice puntualmente de cada título, podremos conocer, por ejemplo, que Canedo (2010) atribuye a *Quanto ao futuro* una importancia tan grande que termina concluyendo “no sólo el título, sino todo el relato es el vértigo de acercarnos al futuro” (107). Por obvias razones, *A hora da estrela* es un título que genera muchas opiniones. Para unos significa, más o menos, *La hora de la muerte* o *La muerte*, entendida como el momento “más brillante” de Macabéa (Oleszkiewicz-Peralba 2009, Santos 2009, Belo 2010). Desde la lectura irónica del libro se asegura que “El título de la *novella*, *La hora de la estrela*, dialoga irónicamente con la película norteamericana *A Star is Born*” (Oleszkiewicz-Peralba 2009, 55). Esta opinión tiene alguna cercanía con la de Ferrante (2013), para quien “Os muitos títulos propostos para a história de Macabéa revestem-se da mais pura ironia da autora sobre o que a tradição literária estabelece” (228). Por su lado, Sá (2004) piensa sobre los títulos, entre otras cosas, que *A hora da estrela* “faz referência ao sonho de Macabéa de se converter em uma estrela de cinema como Marilyn Monroe” (51), y que la muerte de la nordestina ya fue anticipada por el título *Saída discreta pela porta dos fundos* (63). Con esto se da a entender que, por lo menos en el caso anterior, los títulos *anticipam* lo que ocurrirá en la historia.

En cuando a la dedicatoria, algunas veces ha sido entendida como manual de instrucciones que manifiesta “o protocolo de leitura da obra” (Veiga 2008, 35). En este paratexto, la autora se dirigiría al lector (Oleszkiewicz-Peralba 2009, 56) y se

instauraría un “jogo polifônico e poliauditivo” (Veiga 2008, 36). Esta idea del juego también aparece en Nunes (1989): “Clarice Lispector abre o jogo da ficção – e o de sua identidade como ficcionista [...] jogo das identidades intercambiáveis em *A hora da estrela*” (165). Belo (2010) y Llanos (2011), a su vez, aseguran que en la dedicatoria hay advertencias a los lectores. Mientras que Alencar (2013) da a entender que les ofrece pistas de interpretación. Desde luego, el problema de la autoría de la dedicatoria es el más comentado por la crítica. En ocasiones, esta cuestión se asumirá como una disputa (Nunes 1989), en otras como la “primeira quebra de expectativa quanto à leitura do texto ficcional” (Veiga 2008, 35), como “embaralhamento de níveis” (Veiga 2008, 36) o como un indicativo del “espelhamento enunciativo entre Rodrigo S. M. e Lispector”. (Alencar 2013, 7)

4. Vínculos de *A hora da estrela* con otras obras y cosas

La crítica también ha pretendido enlazar la novela *A hora da estrela* con otras obras literarias de Clarice Lispector o de otros escritores, con diversas filosofías (como el existencialismo y el nihilismo) e, incluso, con la obra periodística de la autora y con obras audiovisuales de ficción –recuérdese la opinión de quienes ligán esta narrativa con una teleserie (Llanos 2011, 272) y con un filme norteamericano (Oleszkiewicz-Peralba 2009, 55)–. Así, es frecuente hallar comentarios que la comparan con la tradición literaria brasileña de la novela social y realista (Ferrante 2013; Aguilar 2013; Oleszkiewicz-Peralba 2009; Brose 1999) y, en especial, con la literatura sobre el *sertão* (Sá 2004, 60), sobre el Nordeste de Brasil. (Llanos 2011; Russotto 1989)

Quienes cotejan el libro con otras ficciones de Clarice Lispector han identificado conexiones con las novelas *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G. H.* y *Um sopro de vida*. También se ha constatado que, para algunos, *A hora da estrela* guarda relación con los cuentos de la autora *A menor mulher do mundo*, *A partida do trem* y *A bela e a fera ou a ferida grande demais*. A grandes rasgos, las líneas de opinión producidas en este campo son las siguientes. La primera afirma que *A hora da estrela* es continuista, puesto que en ella “se presentan los temas recurrentes que aparecen a lo largo de toda la obra de Lispector” (Iglesias 2009, 181). Nos referimos a temas como el lenguaje, la representación (Llanos 2011, 271-272) o la inocencia (Rufinoni 2016). La segunda, por el contrario, detecta en este libro innovaciones, una novedad temática (Iglesias 2009, 9), una estructura inédita (Llanos 2011, 272) o un cambio con respecto a la protagonista (Belo 2010, 159; Dalcastagnè 2000, 85): “Macabéa é uma personagem solitária no universo das mulheres clariceanas, no qual se destacam as donas de casa, as mães e as meninas” (Ferrante 2013, 220). Por otra parte, la tercera línea de

opinión concibe *A hora da estrela* como el cierre del “projeto literário de Lispector” (Figueiredo 2013, 44), “como el producto final de una madurez literaria gestada a lo largo de las décadas” (Pérez 2016, 123). Y la cuarta vertiente da a entender que este libro se inscribe en un periodo de la obra de Clarice Lispector. (Ferrante 2013; Russotto 1989, 92)

Por otra parte, y como ya se dijo, *A hora da estrela* también ha sido asociada a obras literarias de otros autores. Algunas de ellas son *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Joaquim Machado de Assis, *Vidas secas* de Graciliano Ramos, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, *María Nadie* de Marta Brunet, *Nachdenken über Christa T.* de Christa Wolf y *Ulysses* de James Joyce.

5. Conclusiones

Una vez establecidas las categorías de interpretación, la naturaleza de las opiniones sobre la autora, el narrador y los personajes, las apreciaciones relativas a los paratextos y los vínculos de la novela con otras obras, es adecuado invitar al lector a usar los resultados de esta investigación como herramientas que sirvan para la lectura de esta ficción. La siguiente tabla, que deja de lado los múltiples lazos y solapamientos posibles, representa las combinaciones más básicas derivadas de lo dicho.

Tabla 1. Interpretaciones de *A hora d estrela*

Interpretaciones de <i>A hora da estrela</i>	Opiniones sobre					
	A. Lispector	B. S. M.	C. Macabea	D. Lectores	E. Otros personajes	F. Paratextos
1. Ficción autobiográfica	1-A	1-B	1-C	1-D	1-E	1-F
2. Metanovela	2-A	2-B	2-C	2-D	2-E	2-F
3. Novela social	3-A	3-B	3-C	3-D	3-E	3-F
4. Novela irónica, sarcástica, etc.	4-A	4-B	4-C	4-D	4-E	4-F
5. Novela metafísica, filosófica, etc.	5-A	5-B	5-C	5-D	5-E	5-F
6. Novela judeocristiana	6-A	6-B	6-C	6-D	6-E	6-F
7. Acto de habla, el discurso	7-A	7-B	7-C	7-D	7-E	7-F

Fuente: Elaboración propia de *A hora d estrela*

Como se comentó en la introducción, esta investigación no agota el universo de documentos que se han producido a razón de *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Por lo que este trabajo se concibe como un paso para que otros investigadores puedan completar, corregir o continuar esta labor. A su vez, también cabe indicar aquí los temas que no han sido tratados en los documentos que constituyen el corpus. Figuras como el violinista, recordemos, pero también el médico o el jefe de Macabea han quedado especialmente olvidadas por la crítica. Los párrafos que analizan la dedicatoria –y los paratextos en general– suelen ser escasos o inexistentes en los textos que analizan esta novela. Es evidente, pues, que aún hay pendientes por tratar en la novela *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. 2013. “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a La hora de la estrella.” En *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, 7-13. Buenos Aires: Corregidor.
- Alencar, Katya. 2013. “O ethos do escritor-locutor e a tradição judaico-cristã na escritura em A hora da estrela: um intercâmbio de discursos e intertextos.” *Arquivo Maaravi* 7, no. 12: 1-16.
- Andrade, Maria. 2013. “Um autor para sustentar A hora da estrela de Clarice Lispector.” *Espéculo*, no. 51 (Julio/Diciembre): 142-154.
- Belo, Fábio. 2010. “O Limite da Representação em A Hora da Estrela: Biopolítica, Psicanálise e Literatura.” En *Direito e Psicanálise: interseções e interlocuções a partir de A Hora da Estrela de Clarice Lispector*, de Jacinto Coutinho, 153-169. Rio de Janeiro: Lumen Juris.
- Brose, Elizabeth. 1999. “O existencialismo em A Hora da Estrela.” *Letras de hoje* 34, no. 4 (Diciembre): 77-90.
- Canedo, Alejandra. 2010. “La herida vital o el amor en la escritura de Clarice Lispector.” *Ciencia y Cultura*, no. 25: 91-110.
- Chiara, Ana. 2011. “Gente quer luzir: figurações de “um outro-real, um ultrarreal” no enfoque da pobreza.” *Alea: Estudos Neolatinos* 13, no. 2: 227-237.
- Dalcastagnè, Regina. 2000. “Contas a prestar: o intelectual e a massa em A hora da estrela, de Clarice Lispector.” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 51: 83-98.
- Ferrante, Ivana. 2013. “Sobre restaurar fios: reflexões sobre a pobreza em A hora da estrela.” *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no. 41: 219-232.
- Figueiredo, Carlos. 2013. “A hora da estrela: uma biografia (auto) ficcional de Clarice Lispector.” *Macabéa – Revista Eletrônica do Netli* 2, no. 1: 39-49.

- Gotlib, Nádia. 2014. "Macabéa y las mil puntas de una estrella." *Literatura: teoría, historia, crítica* 16, no. 1: 295-325.
- Iglesias, Maria. 2009. "Las palabras, los gestos y lo absoluto en *La hora de la estrella* y en *Un soplo de vida* de Clarice Lispector." *Outra travessia*, no. 9: 175-189.
- Llanos, Bernardita. 2011. "Clarice Lispector/ Suzana Amaral. A estrela nordestina o la fatalidad del género en el margen carioca." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: 271-288.
- Maura, Antonio. 1997. "Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector." *Revista de Filología Románica* II, no. 14: 283-290.
- Monsalve, Jorge. 2021. "Lectura de la "Dedicatoria del autor" de *La hora de la estrella* de Clarice Lispector: Paratexto, Yo, Vacío Pleno y Meditación." Tesis de pregrado. Universidad del Atlántico.
- Moszczyńska, Joanna. 2017. "Clarice Lispector e a latente escritura do desastre." *Arquivo Maaravi* 11, no. 21: 1-20.
- Namorato, Luciana. 2011. "A tentação do silêncio em "Ela não sabe gritar" (ou "A hora da estrela"), de Clarice Lispector." *Hispania* 94, no. 1: 50-62.
- Nunes, Benedito. 1989. "8. O jogo da identidade." En *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes, 160-171. São Paulo: Ática.
- Oleszkiewicz-Peralba, Malgorzata. 2009. "'Reloj, no marques las horas': patetismo y ausencia en "La hora de la estrella" de Clarice Lispector." *Revista del CESLA*, no. 12: 53-61.
- Oliveira, Fábio. 2013. "O papel da estrela." *Espéculo*, no. 51 (Julio/Diciembre): 268-277.
- Oliveira, Solange. 1989. "Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector." *Remate de males*: 95-105.
- Pérez, Kevin. 2016. "La iluminación de Macabea: el fracaso del narrador en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector." *Catedral Tomada* 4, no. 6: 117-136.
- Rufinoni, Simone. 2016. "'O artista perfeito': Clarice Lispector e a poética da inocência." *Remate de males* 36 (Julio/Diciembre): 357-379.
- Russotto, Márgara. 1989. "La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector." *Remate de males*: 85-93.
- Sá, Lúcia. 2004. "A hora da estrela e o mal-estar das elites." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no. 23: 49-65.
- Santos, Goiamérico. 2009. "Produtos da linguagem: a hora e a vez de Macabéa." *Comunicação, mídia e consumo* 6, no. 16: 73-88.
- Sousa, Eliene, Araújo, Gilberto, y Lopes, Raquel. 2020. "Recepção crítica de *A hora da estrela*: uma celebração ao centenário de Clarice Lispector." *Confluenze* XII, no. 2: 337-377.

- Umbach, Rosani. 2013. "Incompetentes para a vida? Figurações de alteridade em Clarice Lispector e Christa Wolf." *Espéculo*, no. 51 (Julio/Diciembre): 200-211.
- Veiga, Márcia. 2008. "A ironia pragmática em A hora da estrela." *Rev. de Letras* 1/2, no. 29: 33-41.
- Vieira, Nelson. 1989. "A expressão judaica na obra de Clarice Lispector." *Remate de males*: 207-209.
- Waldman, Berta. 2011. "Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector." *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* 5, no. 8.

7. Relações interraciais e dinâmica sócio-organizacional brasileira em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo

*Maíra Neiva Gomes*²²
*Luiz Alex Silva Saraiva*²³

1. Considerações iniciais: conhecendo o cortiço

O presente trabalho pretende, como exercício de revisão, analisar a obra literária *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo (1989), publicada em 1890, que descreve, em terceira pessoa, o cotidiano de moradores/as de um cortiço fluminense, na virada do século XX. A escolha desta obra em específico se deve ao fato de ela representar as relações interraciais no Rio de Janeiro à época, perpassadas pelo trabalho, pelo desejo de liberdade e de amor e tensionadas pelas políticas estatais racistas de higienização urbana e pelo fim meramente oficioso da escravização²⁴, que culminou com a destruição dos cortiços, a Revolta da Vacina e o surgimento das favelas.

A originalidade do romance de Azevedo, segundo Antônio Cândido (1991), está na coexistência íntima do/da explorado/a e do explorador. O autor escolheu descrever um processo modesto e primário de acumulação do capital, situando-a em relação estreita com a natureza física do trabalho humano. O personagem português João Romão enriquece à custa da exploração brutal do trabalho servil

22 Universidade do Estado de Minas Gerais/Brasil – UEMG, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0268-3728>.

23 Universidade do Estado de Minas Gerais/Brasil – UEMG, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0268-3728>.

24 O romance é temporalmente situado no período escravocrata, provavelmente já no seu fim, apesar de ter sido escrito após a Lei Áurea. Podemos interpretar a falsa carta de alforria de Bertoleza, redigida por João Romão, com os próprios efeitos concretos na Lei Áurea, qual seja, uma falsa libertação.

da personagem brasileira Bertoleza, da renda imobiliária arrancada dos/das pobres moradores/as do cortiço – negros/as, mestiços/as e brancos/as que negaram a condição de raça superior – da usura e do furto.

Romão explora, sem piedade, o trabalho de uma escrava fugida que usou como amante e besta de carga, fingindo tê-la alforriado, o que representa as estruturas raciais e misóginas que atravessam as relações econômicas e afetivas sexuais no Brasil. Cândido (1991) sustenta que Aluísio Azevedo (1989) foi o primeiro romancista brasileiro a descrever, minuciosamente, o mecanismo de formação da riqueza individual no novo Estado-Nação Brasil, sendo que tal processo se torna objeto central da narrativa.²⁵

Inicialmente, pretendia-se analisar a relação entre Bertoleza e João Romão perpassada pela exploração brutal do trabalho racializado da mulher brasileira. No entanto, deparamo-nos com inúmeros textos de ótima qualidade sobre a temática, que nos redirecionaram a buscar analisar as relações interracializadas entre personagens residentes no cortiço, com o intuito de compreender como o autor representa um imaginário social brasileiro que se assume enquanto subalterno e inferior àquele que ele mesmo elege como superior: o sujeito branco do Norte.

Objetiva-se assim i) caracterizar a obra literária, inserindo-a no naturalismo que busca retratar “cientificamente” a realidade observada pelos intelectuais brancos brasileiros; ii) por meio do exame da personagem João Romão, compreender as estruturas racistas do capitalismo brasileiro e sua forma desumana de exploração do trabalho; iii) por meio da análise das personagens femininas, entender como gênero e raça formam as estruturas de exploração do trabalho, mobilizando o desejo por liberdade, reconhecimento e amor.

Astley (1985) argumenta que as observações empíricas da “realidade” são socialmente construídas, uma vez que são mediadas por conceitos teóricos pré-selecionados pelos próprios pesquisadores. Em outras palavras, a epistemologia que orienta a pesquisa, bem como o vocabulário adotado, são interpretações subjetivas do/da próprio/a pesquisador/a. Mesmo que mecanismos institucionais legitimem tais observações como verdades sociais objetivas, trata-se de construções subjetivas.

Tal como Phillips (1995), entendemos que formas de ficção narrativa fornecem abordagens complexas e profundas das experiências subjetivas experimentadas e compartilhadas. Desta forma, como proposto por De Cock (2000) e Patient (2003), buscaremos examinar nesta obra ficcional, comportamentos de indivíduos que foram alocados pelo Estado nos cortiços, visando compreender como se perpetuaram estratégias racistas e estruturais de dominação nos grandes centros urbanos, que dão continuidade a exploração racializada e gentrificada do trabalho humano.

2. O Cortiço é a estrutura do Brasil

De acordo com Michelly Lopes (2019) e Antônio Cândido (1991), Aluísio Azevedo inspirou-se na obra de Émile Zola, especificamente em *L'Assommoir*, para descrever a vida pobre de trabalhadores no recém independente Brasil que, à época, ingressava na “modernidade civilizatória” urbanizada. A obra literária encaixa-se, pelo estilo e temporalidade, no Naturalismo, para o qual:

[...] a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto. (Cândido 1991, 111)

Em *O cortiço*, trabalhadores/as pobres – brancos/as portugueses livres, mestiços/as forros²⁶ e negros/as escravizados/as – vivem amontoados em uma habitação coletiva, em um Rio de Janeiro, capital da nova República, que pretendia se urbanizar e, para tanto, copiava o higienismo francês. Enquanto no cortiço francês de Zola os trabalhadores se degradavam pelo álcool, no cortiço fluminense de Azevedo, a suposta promiscuidade que levou à miscigenação brasileira era a causa da pobreza, do caos e do sofrimento dos personagens.

O cortiço francês de Zola é segregado da natureza e sobe verticalmente na paisagem urbana espremida pela falta de terreno. O cortiço brasileiro de Azevedo é horizontal, ao modo de uma senzala, onde se criam frangos e porcos, além de hortas. É um cortiço ligado à natureza, que no Brasil ainda era presença a ser domada no fim do século XIX. *O cortiço* é tratado pelo romancista como realidade orgânica e como uma personagem.

A formação dos espaços urbanos alternativos, que se desdobraram em favelas e cortiços, como também a mistura de povos que aqui se deu, foi um dos pontos chave para o mote de livros de Aluísio Azevedo, como *Casa de Pensão* e o nosso objeto de estudo, *O cortiço*. (Lopes 2019, 113)

Uma questão que a crítica literária coloca em debate é o estilo literário de *O cortiço*. Seria o romance naturalista ou seria ele nutrido por uma espécie de realismo alegórico, uma vez que as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente outro plano de significado?

26 Forros significa que receberam a Carta de Alforria que os/as libertou da escravização. As Cartas de Alforria eram compradas pelos/as próprios/as escravos/as ou por abolicionistas. Também podiam ser concedidas pelo dono/a do/da escravo, em vida ou via testamento.

Michelly Cristina Alves Lopes (2019) define o Naturalismo como estilo que se propõe ao total abandono da opinião pessoal do autor, no qual prevalece a “verdade”, desvelada por cientistas literários. Em termos temporais, o estilo literário se desenvolve no mesmo período em que fervilhavam teorias darwinistas, teorias e práticas eugênicas, positivismo e determinismo. Mas como elucida Cândido (1991), o próprio Naturalismo é apontado por críticos como discurso repleto de alegorias em que as descrições ocultam outra intenção de comunicação.

Ora, *O cortiço* de Azevedo é uma habitação coletiva que penetrou em todas as imaginações e tirou o seu prestígio do fato de parecer uma imagem poderosa e direta da realidade brasileira. Embora nitidamente se perceba uma intenção de cientificidade, a partir da descrição detalhada dos cenários, personagens e ações, o romance é uma alegoria das misturas de raças, do choque entre elas. E esboça uma visão involuntariamente pejorativa do país, na qual Aluísio, filho de português, traduz a mistura de raças e a sua convivência como promiscuidade da habitação coletiva, que deste modo se torna mesmo um Brasil miniatura, onde brancos/as, negros/as e “mulatos/as”²⁷ eram igualmente dominados/as e explorados/as pelo português ganhador de dinheiro. O cortiço ganha significado diferente do que tinha em Zola, pois em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar, metonimicamente, aspectos que definem o país como um todo (Santos 2012), com a sua estrutura capitalista determinada pela hierarquia racial - e de gênero -, conforme pontua Cida Bento (2022).

De acordo com Cândido (1991), o cortiço descrito é regido por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva. O mecanismo de exploração do português domina a raça e supera o meio. O projeto do ganhador de dinheiro aproveita as circunstâncias, transformando-as em vantagens. Aquilo que é condição de esmagamento para o/a brasileiro/a seria condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e a privação foram as melhores e mais seguras fontes de riqueza colonial.

Há ainda um substrato comum de animalidade em todas as personagens. A visão fisiológica do Naturalismo tende a conceber a vida como soma das atividades do sexo e da nutrição, sem outras esferas significativas. A redução à animalidade decorre da redução geral à fisiologia, ou ao homem concebido como síntese das funções orgânicas.

Para Cândido (1991), a orientação “científica” do Naturalismo se apresenta como interpretação objetiva do comportamento dos personagens. No entanto, é um

27 Optamos por manter o termo “mulato/mulata”, mas ressaltamos que o mesmo é considerado no Brasil como um vocábulo extremamente racista, pejorativo para designar sujeitos/as mestiços/as - filhos/as de negros/as africanos/as e brancos/as europeus -, considerados/as híbridos/as e, portanto, inferiores.

realismo crítico, na medida em que pretende desmistificar a realidade, constituindo uma ruptura com o idealismo e um esforço para enxergar a vida na sua totalidade, abrangendo o que os padrões correntes julgavam feio, baixo ou não comunicável:

Daí as palavras que designam a anatomia ou as funções orgânicas, sobretudo o sexo, serem usadas nos contextos naturalistas não apenas como denotação, mas como gemas que se engasta para serem contempladas por si mesmas, porque assumiam um valor moral e social que se sobrepõe ao intuito científico. “Teta”, por exemplo, é um designativo técnico, e deve, portanto, substituir o vago “colo” dos clássicos ou o específico “seio” dos românticos, porque permite abranger mais espécies do que a humana e assim impor a visão do homem mergulhado na vasta comunidade orgânica dos mamíferos, rompendo a sua excepcionalidade. (Cândido 1991, 125)

Mas de onde derivou essa intenção científica do Naturalismo? Mattos (2009) sustenta que a grande tradição do saber no Ocidente tem como pedra fundamental, há mais de dois mil anos, a ideia platônica e aristotélica de que a razão humana, se corretamente operada, leva ao desvelamento da verdade. Descartes representou a confiança na razão – aplicação da lógica racional – na busca da certeza. A matemática foi a ferramenta que teria comprovado a capacidade explicativa e preditiva da racionalidade científica.

Posteriormente, Kant teria harmonizado estes pressupostos da racionalidade com o trabalho empírico de observação, tão caro às ciências naturais, e que foi adotado pelas ciências das humanidades no século XVIII. O projeto iluminista e pretensiosamente racional de Modernidade, então, poderia seguir adiante pelo bem da humanidade.

Ocorre que se consolidou no século XIX a oposição entre ciências e arte, sendo que a primeira, elaborada em termos estritamente racionais, requer o *status* único da verdade sobre o mundo. O Naturalismo teria sido uma reação das artes a essa exclusão da categoria “racionalidade”, que estava sendo imposta pelas novas ciências das humanidades.

Pondera Mattos (2011) que a generalização chegou aos estudos sociais a partir do positivismo lógico francês do século XIX e consolidou-se no Ocidente, entre os anos 1940 a 1960, a partir de centros de pesquisa estadunidenses. Fundamentada nos escritos de argumentação filosófica de Comte e Durkheim, os métodos propostos implicam a negação da dimensão política do positivismo instrumental das ciências sociais, baseando-se nos mesmos rigores protocolares das ciências naturais. No entanto, segundo Mattos (2011), Max Weber rompe com tal paradigma ao propor que as “ciências da cultura” busquem compreender o sentido das ações das pessoas,

pois é este sentido da ação humana que torna sua causa explicativa. Em oposição à explicação causal buscada pelo positivismo lógico para explicar uma cadeia de fatos, Weber concentrou-se na busca pela interpretação da intenção humana que origina ações que formam a cadeia de fatos.

Parece-nos que é possível conciliar metodologias e estratégias distintas para buscar compreender as intenções humanas por detrás de cadeias sucessivas de fatos sociais. A análise meramente causal de sucessão de eventos pode não ser capaz de auxiliar no entendimento de determinadas formas de organização social. Porém, é importante notar, como advertem Edgardo Lander (2005) e Nelson Maldonado-Torres (2008), que o processo de legitimação positivista do conhecimento – a partir de epistemes eurocêtricas coloniais – constituiu-se também enquanto ferramenta política de silenciamento, extermínio e controle de sujeitos/as subalternizados/as, tanto no países centro – a categorização da homossexualidade como doença, no século XIX, por exemplo -, quanto nos periféricos colonizados – racismo como justificativa para a exclusão socio econômica de negros/as em países escravocratas no Continente Americano.

Então como poderemos proceder na análise das relações econômicas, sociais, eróticas e afetivas das personagens de Aluísio Azevedo (1989)? Conforme elucida Andrew Chan (2000b), é possível - adotando-se metodologias pós-modernas - focar a análise nas relações fundamentadas em práticas sociais que precedem a subjetividade. Hassard (1999) explica que as epistemes pós-modernas, tais como as pós-coloniais aqui adotadas, podem ser definidas como formas de conhecimento que rejeitam as metanarrativas totalizantes. Seriam abordagens de jogos de linguagem em que o conhecimento é baseado em nada mais que uma série de discursos diversos, cada um com suas próprias regras e estruturas. Podemos, então, compreender o cortiço de Azevedo não só como personagem, mas também como estrutura.

O cortiço nasce a partir das economias e do trabalho de Bertoleza, mas ganha vida, na narrativa, através dessa intensa movimentação de seus habitantes. Ele sozinho jamais conseguiria se tornar a personagem principal da trama. Ele necessita de cada ser como elemento composicional de sua existência. O cortiço como forma existente no espaço urbano nascente só existe pelas ações humanas desempenhadas nesse meio, como a procura pela sobrevivência diária, que cada um empreende de sua forma. Por meio das ações humanas teremos a junção de todos para formar o cortiço e dessa forma dar-lhe vida. (Lopes 2019, 113)

É com base em tais epistemes e metodologias que passaremos a analisar as personagens do romance para, a partir de seus discursos, compreender as relações sociais brasileiras na virada do século XX, momento de construção da identidade nacional do país.

3. João Romão: o Capital estrangeiro

Phillips (1995) defende o incentivo ao uso de romances, contos, peças de teatro, canções, poemas e filmes como abordagens legítimas para o estudo das organizações sociais. Entende que essas formas de ficção narrativa fornecem abordagem complexa e profunda das experiências subjetivas nas associações organizacionais.

Por sua vez, De Cock (2000) e Patient (2003) examinam obras ficcionais para compreender comportamentos de indivíduos nas organizações, a partir da análise dos complexos e contraditórios sentimentos humanos. Utilizaremos desta ferramenta analítica para buscarmos entender a representação do capitalista nacional da virada do século XX, o homem branco europeu explorador do trabalho alheio.

Para Cândido (1991), o roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento padrão do capitalista “fundador” do Brasil, isto é, do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra. A presença do português é descrita por Azevedo (1989) como decisiva, enquanto alternativa ou antagonismo do brasileiro, de tal modo que um dos fatores determinantes da narrativa é o comportamento de um ou outro em face do Brasil, tomado essencialmente como natureza, como disponibilidade que condiciona a ação e, portanto, o destino de cada um, que representam, binariamente, raças opostas: branco europeu superior *versus* brasileiro mestiço inferior.

O progresso econômico de João Romão vai sendo cada vez mais dirigido, segundo uma racionalidade econômica utilitarista e desumana, à medida que se acentua a sua vontade de ganhar dinheiro. O crescimento do cortiço acompanha esse desejo econômico do português ganhador de dinheiro.

Inicialmente, o crescimento do cortiço parece regido por lei biológica, seguindo uma lógica orgânica, na qual impera o caos e a desordem. Mas, ao longo da narrativa, este crescimento passa a adquirir um ritmo mecânico, por meio da vontade racionalizada de Romão. O capitalista estrangeiro orienta o jogo natural das condições locais. Ele não se submete ao meio, ele se impõe e domina o meio por meio da subjugação das raças africanas e indígenas, que formam o substrato étnico cultural que dá origem a própria identidade nacional que naquele período histórico estava sendo construída pelas elites brancas, autodenominadas abolicionistas e republicanas, no Brasil.

Após o incêndio no cortiço, João Romão o reconstrói segundo padrões de organização urbana europeia, estabelecendo não só uma nova arquitetura, como também um novo conjunto de regras comportamentais. Isso confirma que “planejar a cidade... é como planejar o território, quando planejar a sociedade” (Menezes

2001, 10). O cortiço renovado é descrito por uma imagem de cunho mecânico, quando o antigo sempre o fora por meio de imagens orgânicas.

Para Cândido (1991), esta passagem do “espontâneo orgânico” ao “dirigido mecânico” manifesta a acumulação do capital, que disciplina à medida que se disciplina. Romão estabelece então um novo modo de vida europeu, o capitalista urbano que perpetua o sistema escravocrata de exploração do trabalho, meio para ingressar posteriormente nas classes superiores.

Cândido (1991) adverte que no romance de Azevedo (1989), o branco é, sobretudo, português. Daí, uma leitura desatenta não conseguir captar o que há por trás da oposição simplificada *branco europeu x mestiço ou negro brasileiro*. Há diversos tipos de brancura descritos no texto de Azevedo. E tais brancuras são classificadas e categorizadas hierarquicamente: o Comendador Miranda, o rico português cuja filha se casa com João Romão para selar a ascensão deste às mais altas classes sociais, representa a classe mais alta. João Romão é o capitalista explorador, que submete a natureza e as outras raças animais e traz o “progresso europeu urbanizado”.

Já Jerônimo é um português honrado e comedido que, ao se apaixonar pela mestiça Rita Bahiana e por causa dela abandonar mulher e filha, cedeu à atração da terra, dissolveu-se nela e com isso se perdeu. O abraqueiramento de Jerônimo é regido quase que ritualmente pela mestiça Bahiana e é expressivamente marcado pela perda do “espírito da economia e da ordem”, da “esperança do enriquecer”. Agir como brasileiro redundava para o imigrante em ser como brasileiro, isto é ser subalternizado, um processo natural de envolvimento e queda, em que a natureza do país, encarnada figuradamente em Rita Bahiana, funciona como um perigo. Para Cândido (1991), neste livro a natureza do Brasil é interpretada, de um ângulo curiosamente colonialista, como algo incompatível com as virtudes da civilização, o que denota a presença muito forte de um pensamento intelectual marcado por um “pacto narcísico da branquitude”, como denominado por Bento (2022), que inferioriza e subalterniza o/a negro/a, o/a preto, o/a indígena, o/a mestiço/a brasileiro/a.

Emerge pelo narrador oculto do romance, um Aluísio de Azevedo, filho de português, racista, mas antilusitano, como a maioria dos intelectuais do tempo, que possuía medo de ser brasileiro, o que o levava a falar francês, a se vestir como um inglês, a imitar o estilo acadêmico português, a admirar a disciplina alemã e lamentar que não houvesse aqui o espírito prático dos norte-americanos. Esse sentimento de “não ser” estrutura a identidade nacional brasileira e pode ser causa explicativa dos sucessivos problemas sociais locais.

Esse desejo de não ser é uma negação profunda de ser miscigenado/a, de compartilhar cultura e signos africanos e indígenas, estabelecendo uma suposta

inferioridade racial que justifica a hiper exploração por uma elite completamente esvaziada de signos positivos de si própria e do povo brasileiro. Azevedo (1989), de certa forma, vai atribuir essa “decadência” racial à natureza e à mulher brasileira, o que passaremos a analisar nos próximos tópicos.

4. Pombinha, Rita Bahiana e Bertoleza: branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar²⁸

Viviane Cunha, Carla Arruda e Karine de Assis (2021) elucidam que a obra de Azevedo busca explicar o comportamento das personagens com base na influência do meio, da raça e do momento histórico, sendo bastante afetada pelo determinismo científico da época. Neste trabalho, as autoras procuram analisar as características estéticas de duas personagens femininas. De um lado, Pombinha, branca, loura, jovem, letrada e bem quista no cortiço. De outro, Bertoleza, cafuza – negra indígena – escrava, analfabeta, “trintona”.

A análise das autoras revela a inter-relação entre língua e contexto, uma suposta ideologia expressada pelo narrador oculto do romance, que se caracteriza como um nível superior ao contexto, referindo-se a posições de poder, vieses políticos, sistemas valorativos, impressos nos diálogos entre as personagens e nas descrições efetuadas pelo narrador.

Cândido (1991) chega a comentar sobre como o texto deixa transparecer a posição ideológica das elites brancas intelectuais da época, a qual Aluísio – como filho de português que estudou na Europa e falava francês – pertencia, na qual observa-se um sentimento de inferioridade, atribuído à uma suposta incivilidade brasileira e dependência da natureza e da raça superior, branca europeia.

Cunha, Arruda e Assis (2021) verificaram que Pombinha é descrita por adjetivos positivos, como uma pessoa especial, apesar de suas limitações físicas, qualidades que lhe posicionam socialmente em estratos superiores por saber ler e escrever, o que apenas ela sabe entre as mulheres do cortiço. Sua inaptidão para o trabalho físico, mobilizador das ações de todas as outras personagens, inclusive o próprio cortiço enquanto ser biológico orgânico, é levemente criticada pelo narrador, mas incapaz de obscurecer a posição social superior de Pombinha. Sua pobreza é justificada pela falência e suicídio de seu pai, que aparentemente cedeu às tentações da terra selvagem e não preservou seu comportamento utilitarista superior, ao contrário de João Romão.

28 Expressão contida no título da tese de doutorado de Ana Cláudia Lemos Pacheco (2008), intitulada “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia.” A expressão “foder” parece ter sido cifrada, por meio de reticências, provavelmente por sugestão da banca, tendo em vista que não seria adequada a linguagem acadêmica. A utilização do termo aqui é uma homenagem à subversão proposta pela autora Pacheco (2008). Entendemos que análises acadêmicas também precisam ser expressas pela linguagem e memória dos/das subalternizados/as.

Já Bertoleza tem como campo de atuação o seu posto de trabalho. A exploração de seu trabalho é o pano de fundo para suas aparições na trama, a ponto de ser a única justificativa para sua existência no romance. Ela vive em um ciclo de trabalho compulsório, sem descanso, que é útil para João Romão enriquecer. Sua adjetivação é sempre negativa, exceto quando trata de sua relação com o trabalho, sempre descrita como positiva. Pombinha é a força intelectual superior, branca, de alto valor social. Já Bertoleza representa a força brutal de trabalho, sendo que sua função social é mais valorizada do que sua própria existência.

Rita Bahiana, por sua vez, é descrita como uma bela mulher mestiça, com características estéticas negras e brancas. Ela representa, segundo Cândido (1991), as “tentações” brasileiras – natureza e mulheres – que levam o branco europeu a se abrigar. Ela se relacionava com o capoeirista Firmô, negro e pobre, mas o troca pelo português branco Jerônimo. Novamente o autor atribui a uma racionalidade positiva a escolha feminina pelo “macho da raça superior”.

A miscigenação no Brasil não foi fruto tão somente dos estupro das mulheres negras nas senzalas. Este fato violento ocorreu. No entanto, no século XX, a miscigenação configurou-se como política eugenista que pretendia eliminar os traços africanos e indígenas – tanto estéticos quanto culturais – do povo brasileiro, um verdadeiro pacto de todos contra os ex-escravizados, nos acordados termos de Vellozo e Almeida (2019).

Foi na virada do século XIX para o século XX que tais medidas racistas foram adotadas no Brasil como política estatal, que incluía a exclusão de negros e negras do recém-criado sistema de ensino, o impedimento de que fossem proprietários de terras, e a adoção de amplas políticas de incentivo a imigração de europeus pobres – para o trabalho industrial e nas lavouras cafeeiras – especialmente vindos da Itália, Espanha e Portugal. Como relata Lélia González (1993), a miscigenação foi incentivada para o branqueamento da população nacional.

Tal manipulação de gênero e raça pelas elites econômicas gerou uma espécie de escalonamento social das mulheres brasileiras, atribuindo-lhes, de forma misógina, funções que as aviltavam a objetos, a bel prazer do masculino, uma hierarquia funcional que foi gestada por homens brancos, mas que segue até hoje reproduzida também pelos homens negros e mestiços, heterossexuais ou não. À branca cabe o papel de incubadora dos filhos destes homens – brancos e negros. À miscigenada cabe o papel de dar prazer sexual, tal como se fosse apenas uma genitália. À preta cabe o papel de burro de carga, objeto apto ao trabalho ininterrupto.

Tal realidade social foi retratada no romance *O cortiço* e em inúmeras outras obras literárias e da dramaturgia brasileira. No entanto, somente a partir dos anos 1980 mulheres negras – mestiças ou não – tiveram oportunidade de se manifestar sobre o assunto, por meio de ativismo político e de pesquisas acadêmicas.

A relevância do tema sobre a “solidão” entre mulheres negras surge em 1987, quando um grupo de pesquisadores do Núcleo de Estudos da População, da Unicamp, em destaque a pesquisadora Elza Berquó, analisou em sua pesquisa os padrões de nupcialidade entre os sexos, atentando, principalmente, para as diferenças étnico-raciais entre as populações pretas, pardas e brancas brasileiras. Esses estudos indicam dados importantes sobre a seleção de parceiros entre mulheres e homens pertencentes ao mesmo grupo ou de grupos étnicos diferenciados. A partir de fontes demográficas e dados censitários, do período de 1960 a 1980, a autora demonstra que além da idade, a cor é um fator condicionante na preferência dos tipos de união e na disputa entre os sexos no “mercado matrimonial”. (Pacheco 2008, 4)

Pesquisas atuais, como de Ana Cláudia Lemos Pacheco (2008), demonstram que atualmente a miscigenação vem sendo realizada mais pela preferência afetiva de homens negros por mulheres brancas do que de mulheres negras por homens brancos, ao contrário do período retratado por Aluísio de Azevedo.

As mulheres negras – pardas e pretas – são as menos preferidas para uma união afetiva estável pelos homens negros e brancos. Mas quais seriam as consequências disso? A derrota do/a sujeito/a pelas estruturas ou a perseverança de que é possível construir uma outra realidade? Buscaremos encerrar a análise aqui proposta a partir do final trágico de Bertoleza, a negra cafuza do trabalho incansável que enriqueceu o estrangeiro branco.

5. Considerações finais: o suicídio de Bertoleza ou do povo brasileiro?

Michelly Lopes (2019) analisa como a mulher e o negro buscam a liberdade no romance de Azevedo, a partir do entendimento de como a liberdade era alcançada e quais os meios utilizados para isso, bem como o preço social a ser pago para alcançá-la por esses dois grupos sociais oprimidos e assim identificados na obra.

Bertoleza era uma mulher cafuza, a principal responsável pela criação material e física do cortiço – já que a ela pertencia a melhor quitanda – onde todos comiam e bebiam. Escravizada, trabalhava arduamente para conquistar dinheiro para comprar sua liberdade por meio de uma carta de alforria, prática inerente ao escravismo brasileiro²⁹.

29 O sistema escravocrata brasileiro permitia a compra de cartas de alforria - liberdade - por negros e mestiços, além da libertação em testamento dos senhores. A carta de alforria poderia ser comprada por pessoas brancas - geralmente homens que mantinham relações afetivas sexuais com algumas escravas -, pelos próprios escravos/as ou por libertos - prática extremamente comum de ex-escravizados alforriados que, por alguma circunstância específica adquiriram posição econômica mais favorável e assim adotaram tal estratégia para promo-

Bertoleza carregava as chagas e o estigma da escravização e tendia a se relacionar com homens brancos portugueses, como seu primeiro companheiro afetivo que morreu de exaustão do trabalho. João Romão, que era seu vizinho e após a morte do primeiro companheiro, viu a oportunidade de hiper explorar o seu trabalho braçal e sexual, tendo em vista a ingenuidade, o analfabetismo e o sentimento de inferioridade da personagem.

Lopes (2019) vai apontar a característica eugênica do discurso do narrador que afirma que “[...] feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua”. (Azevedo 1989, 10)

João Romão toma posse de tudo que Bertoleza produzia materialmente com o seu trabalho, enganou-a com uma carta de alforria falsa, escrita por ele mesmo – o que a transforma em escrava fugitiva – e a convence a trabalhar mais e a cometer furtos para a construção de um império de riqueza que seria por ambos partilhado, em decorrência da relação sexual amorosa que viviam.

À medida que vai construindo seu Império de riqueza por meio da reconstrução do cortiço e de novas regras de funcionamento aos moldes europeus, João Romão se vê ascendendo economicamente e passa a almejar mobilidade social, espelhando-se em outro personagem masculino branco, o rico Comendador.

João Romão casa-se com sua filha. A ascensão econômica e social do homem branco europeu, João Romão, coincide com a decadência ainda mais profunda da condição econômica social da mulher brasileira negra, Bertoleza. Para se casar com a filha branca e rica do Comendador, Romão precisava se ver livre de Bertoleza e entrega sua localização à família escravocrata que lhe possuía.

O primeiro momento de liberdade experimentado no romance por Bertoleza é quando João Romão lê a falsa carta de alforria. Ela, naquele curto período, está livre da escravidão. Já o segundo momento de liberdade, o derradeiro, é o seu suicídio, o clímax do romance:

O final de sua vida é descrito de forma visceral, evidenciando a vulnerabilidade de ter nascido mulher, de ser negra e escravizada, enfim, de ter nascido pobre, encurralada pela ordem social desigual e cruel do Império do Capital, Bertoleza sucumbe... Assim, encurralada pela ameaça de perder essa alforria conquistada por seu esforço, suicida-se. Ela só consegue se ver livre no momento em que cogita o suicídio e realiza-o. Apenas nessa fração de segundos alcança a total liberdade, pois

ver a luta abolicionista. A compra de carta de alforria pelos próprios escravos era possibilitada pela prática de permitir o trabalho de vendas de alimentos e outros artigos - prática esta que deu origem a diversos pratos da culinária afro-brasileira- ou aluguel de escravos para trabalhar para outro dono, mediante pagamento ao dono e ao próprio escravo.

vai contra todos os princípios religiosos, éticos e morais impostos pela sociedade. Esse é o único momento em que ela age sem a imposição de ninguém. Ironicamente, encontra a sua liberdade definitiva na morte [...]. (Lopes 2019, 115)

A narrativa de Azevedo (1989) se encerra denunciando a hipocrisia que até hoje acompanha essas elites brancas brasileiras. João Romão, após o suicídio de Bertoleza, recebe em sua casa uma Comissão Abolicionista que lhe entrega um diploma de sócio benemérito. Essa crítica aos falsos abolicionistas é cabível até hoje nos movimentos sociais que denunciam, sistematicamente, a manutenção da relação Casa Grande e Senzala que proporciona a continuidade da hiper exploração do trabalho de mulheres racializadas no âmbito doméstico e também de outras formas de hiper exploração do trabalho de negros, como em aplicativos de entrega, na manutenção da criminalização do comércio de entorpecentes que legitima o trabalho infantil e a violência estatal com viés de extermínio racial.

O suicídio de Bertoleza representa uma prática comum de escravos negros e indígenas no Brasil, segundo Lopes (2019) e Emanuel Gonçalves (2019), uma forma de resistência ao destino implacável pré-determinado pelas estruturas sociais excludentes. É nesse sentido que *O cortiço* é considerado uma reflexão que se encaixa no determinismo.

O destino das personagens está pré-estabelecido pelas estruturas sociais vigentes e não há agência individual que seja capaz de alterá-lo. Haveria, então, outro destino para o povo brasileiro que não o suicídio?

Referências bibliográficas

- Astley, Graham. 1985. Administrative science as socially constructed truth. *Administrative Science Quarterly*, Ithaca, v. 30, n. 4, Dez., 497-513.
- Azevedo, Aluísio. *O cortiço*. 1989. Belo Horizonte: Ática.
- Bento, Cida. 2022. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cândido, Antonio. 1991. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, jul., 111-129.
- Chan, Antonio. 2000. Postmodern critique and organization studies. In: Chan, A. Critically constituting organization. Philadelphia: John Benjamins, 89-112.
- Chia, Roberto. 1997. Essai: Thirty years on: from organizational structures to the organization of thought. *Organization Studies*, London, v. 18, n. 4, 685-707.
- Cunha, Viviane Yamane da; Arruda, Carla da Silva; Assis, Karine Bianchi de. 2021. Determinismo e estética: uma análise das personagens Pombinha e Bertoleza da

- obra O Cortiço, na perspectiva da linguística sistêmico-funcional. *Síntese Estudos Linguísticos e Literários: Revista do Departamento de Letras*, Guarabira, v. 1, n. 1, 31-45.
- De Cock, Christian. 2000. Essai: reflections of fiction, representation, and organization studies: an essay with special reference to the work of Jorge Luis Borges. *Organization Studies*, London, v. 21, n. 3, 589-609.
- Gonçalves, Emanuel. Régis Gomes. 2019. Morrer de pé para não viver de joelho: o suicídio de Bertoleza em O Cortiço, de Aluísio Azevedo. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 24, n. 1, 149-159.
- González, Lélia. 1993. A categoria político-cultural da amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun., 69-82.
- Hassard, John. 1999. Postmodernism, philosophy and management: concepts and controversies. *International Journal of Management Reviews*, Oxford, v. 1, n. 2, jun. 171-195.
- Lander, Edgardo (Org). 2005. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Lopes, Michelly Cristina Alves. 2019. Bertoleza: a busca pela liberdade em O Cortiço, de Aluísio Azevedo. In Serrano, André *et al* (Org.). *Literatura, biopolítica e indústria cultural do imperialismo norte-americano*. Vitória: UFES, 108-119.
- Maldonato-Torres, Nelson. 2008. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80. 71-114.
- Mattos, Pedro Lincoln de. 2009. “Administração é ciência ou arte?” O que podemos aprender com este mal entendido? *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 49, n. 3, jul./set., 349-360.
- Mattos, Pedro Lincoln de. 2011. “Os resultados desta pesquisa (qualitativa) não podem ser generalizados”: pondo os pingos nos is de tal ressalva. *Cadernos EBAPE.BR*, Rio de Janeiro, v. 9, edição especial, jul., 450-468.
- Menezes, Ulpiano Toledo Bezerra. 2001. Prefácio: Cidade capital, hoje? In: Salgueiro, Helena Angotti. (Org.). *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: EDUSP, 9-17.
- Pacheco, Ana Cláudia Lemos. 2008. *Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Patient, David; Lawrence, Tomas; Maitlis, Sally. 2003. Understanding workplace envy through narrative fiction. *Organization Studies*, London, v. 24, n. 7, 1015-1044.
- Phillips, Nelson. 1995. Telling organizational tales: on the role of narrative fiction in the

- study of organizations. *Organization Studies*, London, v. 16, n. 4, 625-649.
- Santos, Vivaldo Andrade. 2012. Uma leitura econômica de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. *Revista IEB*, n. 54, 53-66.
- Souza, Eloisio Moulin de; Souza, Susane Petinelli; Silva, Alfredo Rodrigues Leite da. 2013. O pós-estruturalismo e os estudos críticos de gestão: da busca pela emancipação à constituição do sujeito. *Revista de Administração Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, art. 4, mar./abr., 198-217.
- Vellozo, Júlio César de Oliveira; Almeida, Sílvia Luiz de. 2019. O pacto de todos contra os escravos no Brasil Imperial. *Revista Direito e Práxis*, v. 10, n. 3, 2137-2160.

8. Sentir a ilha em aromas de corpo-alma em *Chá do Príncipe*, de Olinda Beja

Susana L. M. Antunes³⁰

Introdução

Dedicado ao “povo anónimo que engrandece a minha insularidade” e ao “Príncipe, minha irmã gémea, não só pelo chá mas pelo amor que nos une à mãe-Natureza” (Beja 2017, 8), *Chá do Príncipe*, publicado em 2017, inicia o seu percurso com uma breve descrição científica acerca do chá do príncipe³¹, o qual é descrito como uma erva originária da Índia, dispersa por todas as regiões de São Tomé e Príncipe que, depois de seca, é usada na preparação de um chá diurético, estimulante, antipirético e aromático. As suas folhas contêm um óleo essencial usado na indústria da perfumaria (Beja 2017, 9). Na união revelada entre o povo insular anónimo e a mãe-Natureza, *Chá do Príncipe* termina com um glossário no final – um importante detalhe que se destaca nos livros de Olinda Beja, acentuando a importância da presença viva da língua são-tomense, o forro. Neste contexto, acentua-se também da presença da língua, da cultura e da tradição oral africanas, um vínculo adensado pela presença dos provérbios em forro, traduzidos para português, os quais dão o mote a cada um dos contos, como afirma Regina Correia no “Prefácio”: “Cada história desenvolve-se, a partir de uma epígrafe proverbial, em forro, língua “santomé”, tomando a forma de corpo efabulado com moral ao fundo (...)”. (Beja 2017, 13)

Numa fusão entre estória e história, os 22 contos que integram *Chá do Príncipe* constituem-se como micro-ilhas acopladas às realidades insulares do arquipélago

30 University of Wisconsin-Milwaukee, EUA. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2681-2173>.

31 É curioso verificar-se que o chá do príncipe também é uma erva também características das ilhas dos Açores.

de São-Tomé e Príncipe onde o tempo líquido desliza, orientando percursos de memórias enlaçadas pela intemporalidade. Neste abraço sem tempo, o sentirmos a ilha em “aromas de corpo-alma” é coadjuvado pelo poema “Dádiva” – do qual selecionamos a expressão que integra o título deste estudo –, o qual também enfatiza a ideia de que as ofertas só se podem saborear quando nos deixamos seduzir por tempos que dão tempo ao tempo, onde natureza, aromas, sabores e memórias permeiam sentimentos insulares:

Dádiva

Trago-te aromas de água
frutos gentes pele escura
gotículas de seiva vidas capinadas
oquês barrentos emprenhados
de pau-canela e cajamanga
trago-te aromas de corpo-alma
rituais de *puita e Danço-Congo*
insónias tropicais
melodias de portos inéditos
palavras de gengibre repartido
por bocas onde escorre
abacaxi selvagem

trago-te trilhos de matos ainda
não descobertos
especiarias ondas de poemas

trago-te o que a minha ilha oferece

(Beja 2007, 23).³²

A presença da ideia de ilha como tronco comum à trilogia ilha-paisagem, ilha-humana e ilha-casa-concha congrega a importância daquele espaço físico na escrita de Olinda Beja, um espaço que se metamorfoseia na dimensão humana segregada nos sentires que da ilha-casa-concha emanam abraçados a um tempo em suspensão, como o que se apresenta no poema

³² O poema “Dádiva”, lido por Olinda Beja, está disponível em <https://www.lyrikline.org/pt/poemas/dadiva-5547>.

Ode ao Tempo
Na ilha do meio do mundo vivemos
à mercê do tempo. Os caminhos
do mato prestam homenagem às árvores
em gestos de adeus

a grotta
o cavalete
as casas
as gentes
vivificam nas horas gastas
o compasso dos corações cristalinos
marcam as manhãs longas
na sombra do palmar
nas pálpebras das aves
e a vida esvai-se nos ombros da noite
o tempo é rei da nossa existência
e tal como África
não se vive
saboreia-se

(Beja 2007, 37).

1. A ilha-paisagem: espaço e lugar

Apresentando o espaço ilhéu como uma figura que oscila entre a ideia de ilha-mundo e de mundo insular, Otmar Ette afirma que a ilha “es aquel lugar que se reconhece como uno de muchos fragmentos, desprendido, separado y sin embargo múltiplemente unido a un continente cuya etimologia remite constantemente a ‘lo coherente’” (Ette 2004, 129)³³. Neste sentido, Ette esclarece que a ideia de ilha-mundo é uma consequência da conceção da ilha como a espacialização da totalidade na sua dupla condição de conclusão e isolamento, articulando-se no seu espaço interior em diferentes espaços territoriais, climáticos ou culturais. Mostrando-se como parte de um mundo insular que representa o fragmentário, Ette afirma que o espaço ilhéu se apresenta ainda como um mosaico que se caracteriza por múltiplas uniões e constelações internas (Ette 2004, 129), que nos conduzem ao micro-cosmo-ilha.

33 “é aquele lugar que se reconhece como um de muitos fragmentos, desprendido, separado e sem dúvida múltiplemente unido a um continente cuja etimologia remete constantemente ‘ao coerente’”. Tradução da minha responsabilidade.

Por outro lado, Gaston Bachelard oferece-nos uma reflexão fenomenológica acerca da poética do espaço, debruçando-se sobre o funcionamento da imaginação poética, procurando entender como funciona a subjetividade e a transubjetividade das imagens poéticas. Neste sentido, Bachelard coloca a ênfase no que há de partilhável nas imagens criadas pela consciência individual, afirmando que “[l]’espace saisi par l’imagination ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu” (Bachelard 1961, 27).³⁴ As palavras de Bachelard ajudam-nos a intensificar a importância do espaço vivido e experienciado, seja no âmbito do imaginado ou do real. Neste sentido, se é crucial não ficarmos indiferentes ao espaço captado pela imaginação porque também vivido, o espaço perspectivado pela objetiva da experiência constrói-se “(...) a partir da experiência e dos sentidos, envolvendo sentimento e entendimento, num processo de envolvimento geográfico do corpo amalgamado com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem”, conforme se lê no Prefácio de Eduardo Marandola Jr. ao livro de Yi- Fu Tuan (1983, 6), livro que nos remete para a geografia humanista, entendida a partir da experiência geográfica do sujeito. Entendendo o espaço como sinónimo de liberdade e como um termo abstrato que comporta um conjunto de ideias complexas que permite diferentes combinações de organização e de aproximação, Tuan refere algumas características inerentes à ideia de espaço:

O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. (...) O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização (...). Não tem padrões estabelecidos que revelem algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço, uma necessidade biológica de todos os animais, é também para os seres humanos uma necessidade psicológica, um requisito social, e mesmo um atributo espiritual. (Tuan 1983, 61-66)

Por outro lado, o lugar em Tuan é entendido como o microcosmo que dá sentido à existência do sujeito, ultrapassando o lugar antropológico, social ou psicológico, o qual adquire uma dimensão que congrega estas noções, imprimindo, simultaneamente, significado geográfico à relação corpórea e simbólica do sujeito. O lugar entendido como um núcleo de valor, apresenta-se na perspectiva de Tuan como qualquer paragem ocorrida no movimento espacial, a qual terá a capacidade de transformar o espaço em lugar, transformação possível, unicamente, através dos laços de intimidade criados durante a relação estabelecida com o espaço, tornando-o mais particularizado e humanizado, afirmando:

34 “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão da geometria. É um espaço vivido.” Tradução da nossa responsabilidade.

Os lugares íntimos são tantos quanto as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato. Como são estes lugares? São transitórios e pessoais. Podem ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem imensa satisfação. Mas não são guardados como instantâneos no álbum da família nem percebidos como símbolos comuns. (Tuan 1983, 156)

Como elemento partilhado pelas categorias espaço e lugar, Tuan apresenta a perspectiva da experiência humana como um fator a reter na assimilação dos conceitos de espaço e lugar, uma vez que temos, como humanos que somos, “(...) o privilégio de acesso a estados de espírito, pensamentos e sentimentos. Temos a visão do interior dos fatos humanos, uma asserção que não podemos fazer a respeito de outros tipos de fatos” (Tuan 1983, 5). Ainda segundo o geógrafo chinês, a ausência daquela perspectiva reduz a assimilação de conceitos a simples formas básicas características do reino animal. A cultura, entendida por muitos cientistas sociais como um fator explicativo do modo como os seres humanos atribuem significado às concepções acima referidas, é ainda na perspectiva de Tuan uma abordagem que assenta nas particularidades culturais de cada povo e, embora considere uma perspectiva válida, Tuan acrescenta que aquela linha de pensamento “(...) não leva em conta o problema dos traços comuns, que transcendem as particularidades culturais e, portanto, refletem a condição humana”. (Tuan 1983, 12)

No decorrer desta apreensão transformadora do espaço pela correlação de osmose estabelecida entre a natureza das ilhas e o homem, desenvolvem-se e criam-se significações íntimas que resultam do encontro das experiências *in loco* no espaço ilha-paisagem. Desta forma, o espaço da ilha-paisagem com a sua natureza vigorosa e exuberante como que se contrai, permitindo-se diferentes possessões transformando a grande categoria espacial ilha-espaço em ilha-lugar pelo ato íntimo de posse da paisagem levado a cabo pelos que vivem nas ilhas do cacau.

Considerada como o grande espaço onde decorrem as ações dos contos do *Chá de Príncipe*, a morfologia paisagística das ilhas constitui-se na escrita de Olinda Beja como um marco fundamental da sua ligação ao espaço-ilha de São Tomé e Príncipe, um espaço que se encerra pela própria natureza composta por fronteiras imutáveis, as quais nos conduzem às palavras de Tuan onde “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (Tuan 1983, 3). Nesta particularidade espacial, a ilha-paisagem constitui-se como um elo que se entranha nas personagens dos contos de *Chá do Príncipe* onde paisagem e homem comungam da mesma derme e epiderme como acontece com a personagem Lucialima³⁵ do conto “O sonho longínquo de Lucialima”: “E assim Lucialima foi crescendo forte

35

Nome de uma erva para chá também conhecida como bela-Luísa, limoário, limonete, etc.

e sadia em seu verde de paisagem, em seu verde de brincadeiras poucas, mas de liberdade em exagero” (Beja 2017, 104). É também no conto “O mistério da casa do morro” que se observa aquela comunhão quando amigos e familiares mostram a Angelina, de “raízes ancestrais nesta terra” (Beja 2017, 117), o sul da ilha:

Aquela profusão de tons de verde, palmeiras entrançadas em coqueiros esguios e nobres que se elevam até à beirinha do mar onde com os ventos teimosos se curvam numa graciosidade que lhes dá aquele ar de oferta para as crianças treparem e apanharem os seus frutos ou beberem o seu *côco d'aná*, eritrinas que sombreiam o cacau e o café e oferecem as suas flores cor de laranja, caroceiros de um verde tão escuro como limos de rio... (Beja 2017, 117)

Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca, “[o] conceito de paisagem nos permite compreender que o interesse do ser humano por descortinar o que se estende à sua frente, no meio em que vive ou nos espaços pelos quais passa, é uma motivação inata” (Fonseca 2018, 213). A propósito desta condição inerente ao ser humano, Michel Collot ajuda-nos a entender as relações que o ser humano desenvolve com a paisagem, fundamentando-se na necessidade de religar o sensível e o inteligível. Neste contexto, Collot evoca um “pensamento-paisagem” para que se compreenda a existência de uma “(...) relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos (Collot 2013, 12)”. Para Collot, “(...) *paisagem e pensamento* entram em uma relação de aposição, aberto a várias interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem (Collot 2013, 12)”, afirmando:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. (Collot 2013, 15)

Ainda segundo Collot, o pensamento-paisagem “(...) visa ultrapassar o dualismo sujeito/objeto, antropos/cosmos” (Collot 2013, 12), considerando a paisagem como “(...) um fenômeno, que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot 2013, 18). Neste sentido, é fundamental entender a paisagem como um “espaço vivido” (Collot 2013, 15), o qual através do olhar, transforma o local em paisagem, constituindo-se o olhar como uma primeira configuração do sensível. Desta forma,

a correlação existente entre paisagem e ambiente é uma modalidade característica do ser humano que une todo o ser vivo ao seu meio. Consequentemente, “[u]m ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito. (...) Só o homem mantém, frente ao seu meio, a distância necessária a uma visão do conjunto e à abertura de um modo comum, que ultrapassa os limites do território” (Collot 2013, 19), tendo em vista a construção do mundo através da história, da língua, da percepção das emoções e da elaboração do real direcionado para o cosmos, como se constata no conto “Gratidão”: “Mas as ilhas, aí estas ilhas, têm uma magia inexplicável, um sortilégio que só aos deuses é permitido desvendar, um encantamento de que só este povo sabe o segredo (...)” (Beja 2017, 134-34). Neste encantamento do pensamento-paisagem, os corpos são atravessados pelo feitiço do amor sensual e libidinoso que se reúne à paisagem e aos sabores da ilha, como aconteceu com José Maria da Cruz Albuquerque e Brito, lisboeta, chegado a São Tomé em dezembro de 1919, deixando na capital portuguesa a esposa e um filho a caminho, como é descrito no conto “Gratidão”. Dos encontros entre José Albuquerque e Brito e Jacira, “(...) senhora de uma rara beleza (...)” (Beja 2017, 135), Olinda Beja retrata a fusão dos corpos e da ilha na intimidade do detalhe:

Estavam ali todas as noites, todos os dias... um sorriso, um roçar de ancas, um corpo de seda, ébano, um corpo com sabores a canela e a açafraão que por instantes lhe fazia olvidar a outra (...). E por amor a Jacira, bela como o pôr-do-sol em tardes quentes, tão bela que quando a viu exclamou ‘linda como uma princesa’, a quem ia enchendo de filhos e oferendas, o nosso jovem foi ficando, ficando (...). (Beja 2017, 135)

ao gosto das pitangas “(...) empoleiradas na árvore-mãe. Naquela graça de fruto arredondado e gomoso em que o vermelho, o laranja e o amarelo se entrelaçam em diálogos de brilho intenso sempre a chamar as mãos pequenitas das crianças que as devoram a qualquer hora do dia (Beja 2017, 128)”.

2. A ilha-humana: de memória(s) e oralidade(s)

O passado vale duas vezes o presente...
Uma – porque vale o que foi, exatamente
quando era; outra – porque torna a valer esse
valor quando puxamos à memória, agora
que não é precisamente senão aquilo foi.
(Nemésio 2005, 45).

A partir da epígrafe de Vitorino Nemésio, adensa-se a questão da memória através da interação entre o passado e o presente que nos contos de Olinda Beja congrega valor duplo: por um lado, a fraternidade com que Olinda Beja conduz os leitores a entrarem nas casas das personagens “(...) em seus pensamentos, com elas ri, festeja, recorda chora, pragueja, ama, dança, canta o insólito do trivial que toma de assalto os dias vagarosos e tórridos das suas ilhas do equador, alimentando o fogo da memória e da saudade” (Correia 2017, 14); por outro lado, a presença da tradição oral africana anteriormente mencionada, revelando

(...) um cenário humano e natural encantatório, poetizando, numa espécie de desconjuro redentor, a desgraça, a pobreza, agruras e descaminhos, os traumas históricos do passado longínquo e do mais próximo, porque assim se abre caminho ao sorriso de esperança nos olhos da liberdade, porque, afinal, a vida se impõe sobre a memória tenebrosa de séculos”.
(Correia 2017, 13)

A ilha-humana é extremamente diversificada uma vez que nesta abordagem a ideia de humano integra na sua dinâmica todo o escopo com ele relacionado e que compõe a ilha. Refiram-se, a título de exemplo, as epígrafes proverbiais em forro; a presença do forro vivificada pelos seus falantes; as narrativas inspiradas nos acontecimentos das ilhas e as personagens das ilhas e/ou as personagens que chegaram às ilhas, mas que das ilhas se tornam, adquirindo uma segunda pele, como é o caso de Maria Emília Matos personagem do conto “Rosas de Porcelana”. Exercendo a profissão de professora na ilha de São Tomé, Maria Emília, no momento da não renovação do seu contrato, viu-se forçada a partir das ilhas do chocolate. Nesta saída contra a sua vontade, restava-lhe o consolo de estar abraçada a um ramo de rosas de porcelana o qual lhe devolvia “(...) gentes, usos, costumes, cheiros, sons, estações do ano...(Beja 2017, 122)” numa carícia prolongada:

Fim de missão. Após dois anos de vida ininterrupta em S. Tomé estava na hora do regresso à sua terra do Alentejo. (...)

Foram muitas as lágrimas. Não só as suas, mas também as dos alunos...

“Professora quem vai dar aulas a *nóis*?!...”

“Tem mesmo que ir? *Kê Kua*!” (...)

“*Nóis* fica aqui *kum mixidadji*! Por favor, volta e traz lata di leite pá criança”

“*Mixidadji lentlá tela non*” – grita Sam Quirina a mais velha de Frita Fruta. (...)

Eram cinco da tarde quando chegou a Lisboa a professora do Alentejo terminada a sua missão em S. Tomé. Cansada, mas sobretudo triste, muito triste. Apenas um sorriso de triunfo quando os olhares se voltavam para o grande ramo de rosas que docemente apertava contra o peito. Como se apertasse a ilha. (Beja 2017, 125)

Parafraseando Byung-Chul Han, o aroma do tempo feito memória é referido no quinto conto intitulado “Memórias de Sô Pimpa” onde “Branquinho, o motorista e guia que sempre me acompanha, faz-me notar que Sô Pimpa ocupar-nos-á o tempo todo ‘até de manhã se for preciso’. Que bom! É de gente assim que eu gosto! De gente que ainda não conhece a palavra tempo. Ou se conhece não lhe dá importância nenhuma. E já é tão rara no mundo...” (Beja 2017, 46). Contador de histórias, histórias e memórias Sô Pimpa, cabo-verdiano natural da ilha de Santiago, representando o emigrante de outrora com a esperança no cacau e no café, “[d]esfia histórias do tempo em que era contratado. Das roças por onde andou, Paciência, Infante Dom Henrique, Água Izé..., do sofrimento, das humilhações. Hoje é melhor, diz, mas... coça a cabeça. Vejo que não quer falar”. (Beja 2017, 45). As palavras de Sô Pimpa retratam as memórias do contexto colonial e pós-colonial africano de língua oficial portuguesa onde

(...) sobem ao palco da obra cenas de ‘criaturas aculturadas’, da vida sacrificada e desenganada dos emigrantes, mas sobretudo do dia-a-dia das roças, bebidas dos lábios atormentados dos ‘contratados’ ou dos seus descendentes, avivando a lembrança torpe da escravatura e de seus homens, que só o sangue poderá lavar, na senda de um perdão (praticamente) impossível. (Correia 2017, 15)

Conforme afirma Tedesco, “[o] campo da memória envolve noções de temporalidades, lembrança, oralidades, subjetividades, factuaisidades, espacialidades, (...)” (Tedesco 2014, 28), sublinhando-se no contexto de *Chá do Príncipe* a questão da(s) oralidade(s) que se conectam com a(s) memória(s) através dos elementos acima mencionados. Neste contexto,

atravessando gerações e entrecruzando tempo – percebido como uma condição dos seres humanos, a qual nos permite viver, deslocar e existir – e temporalidades – entendidas como construções sociais que nos configuram e que podem ser herdadas, questionadas, desconstruídas, reconstruídas, ajustadas e, enquanto transportadoras de cosmovisões, guiam as nossas atuações e inter-relações a partir das quais se constroem mundos e subjetividades – na pluralidade orgânica do ser, do estar e dos lugares que acompanha o fluxo dos contos de *Chá do Príncipe*:

Anos oitenta! Quase a meio, quase a dez anos de distância da independência e o meu regresso em cheio ao berço de Batepá, às raízes abençoadas de uma placenta que ficara enterrada no quintal à espera que eu abrisse de novo a porta materna. E abri. Com alegrias inesperadas, que o tempo da reinfância volta sempre ao útero das nossas memórias. Como berlinde em mão de criança, joga-se longe, mas quer-se de volta. (...)

Por isso eu quis percorrer todo o tempo de ausência e de distância naquele ano (...) (Beja 2017, 95) ao país insular escondido no umbigo do mundo (...). (Beja 2017, 99)

e que Olinda Beja descreve como um “(...) mundo e cores, profusão de línguas, cheiros, aromas que se iam soltando dos ares envoltos em pratos deliciosos, em saquinhos donde se pressupunha estarem guardadas todas as iguarias exóticas das ilhas do cacau (Beja 2017, 97)”. O mesmo país onde a voz da narradora-poeta se junta à voz do povo anónimo para abraçarem em harmonia a

Rosa de Porcelana

Uma flor dorme na memória inclinada à luz
que se derrama na manhã. Uma haste
desabrocha
num gesto de candura. Como se a flor fosse
melancolia silenciada em tons de pureza
em cada corola o nome que te deram
fica no *ôbô* entre sabores sanguíneos
beijos de mármore
sulcos de barcos afundados. Como se a flor fosse
lua irresistível com pétalas nacaradas abertas

às margens íntimas das ribeiras

(Beja 2007, 43).

3. A ilha-casa-concha: intimidade e comunhão

A minha casa é concha. Como os bichos
Segreguei-a de mim com paciência:
Fachada de marés, a sonho e lixos,
O horto e os muros só areia e ausência.
(...)

(Nemésio 1938, 11).

A ilha, independentemente da sua existência real ou subjacente – no caso do ilhéu, está implícita essa existência real que perdura na sua memória –, constitui também no inconsciente colectivo um símbolo complexo que congega, adicionalmente, a representação do refúgio contra o assalto ameaçador do mar do inconsciente, isto é a síntese de consciência e de vontade rodeadas por água. Neste contexto, Mircea Eliade observa que:

[a]s águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades da existência; precedem toda a forma e suportam toda a Criação. Uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se ‘manifesta’ no meio das vagas. Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da pré-existência. A emersão repete o gesto cosmogónico da manifestação formal; e a imersão equivale a uma dissolução das formas. (Eliade 1992, 65)

A epígrafe de Vitorino Nemésio conduz-nos através da metáfora – na qual o sujeito poético se identifica com um bicho marinho que segrega a sua concha, permanecendo no seu interior – à ideia de casa como uma concha, um lugar habitado por dentro, símbolo do mundo interior e, simultaneamente, da ligação ao mar, à água. Ao sentir a ilha como casa-concha, o valor da protecção subjacente a quem vive rodeado de mar revela-se na relação estabelecida entre a casa e a concha, uma relação que se prolonga desde a intimidade da habitação (concha) de um animal marinho até à habitação (casa) em comunhão do ser humano com a ilha. Ambas as representações físicas do espaço habitado desaguardam em espaços fechados oferecidos pela casa e pela concha, cuja circularidade evoca o útero, o ovo, a infância, o aconchego. Este percurso, oferecido pelo poema de Nemésio, ainda que em linhas breves, ilumina a concepção dos contos de *Chá do Príncipe*, onde a ilha-casa-concha se oferece como palco de intimidade e de comunhão física e espiritual. Assim como o animal simboliza a *vida interior* da concha, também a memória enforma a *vida interior* das personagens sentadas na ilha de reminiscências feitas – a ilha, às vezes uma lembrança, outras vezes uma palavra que se imaterializa na perdição dos meandros que a sua interioridade, território habitado pela memória, oferece.

Simbolicamente a casa situa-se no centro do mundo e representa o ser interior, o refúgio, o feminino; por outro lado, a concha, entre outras concepções, evoca o sentido erótico, sendo um símbolo também ele feminino. A ilha congrega a simbologia da casa e da concha, constituindo-se como a imagem de um universo fechado, protetor e feminino. Desta forma, a equação ilha-casa-concha assume, simultaneamente, o valor de intimidade e comunhão nos contos de *Chá do Príncipe* pela apreensão intrínseca que Olinda Beja corporiza da ilha nas suas diferentes formas físicas e espirituais, induzindo as personagens para hemisférios que transcendem o tangível da realidade. Nesta osmose em permanência e em transformação perene, encontramos o que Regina Correia identifica como sendo “um ato de amor. De dádiva plena, em jeito de devoção sagrada, na transmissão de tradições, cultos, linguagem, sentimentos (...)” (Correia 2017, 12), onde se conjugam em harmonioso encontro a ilha, a casa e a concha.

4. Breves considerações finais

Deixa-me ficar de bruços sobre a ilha
(Beja 2018, 155).

Sentir a ilha em aromas de corpo-alma materializa-se na trilogia que abraça a ilha-paisagem e a ilha-humana encetando itinerários rumo ao interior do eu-ilha, a ilha-casa-concha lugar de intimidade e de comunhão onde o tempo espera, legitimando o pedido expresso na epígrafe escolhida e que se prolonga na ilha-paisagem, ilha-humana, ilha-casa-concha mergulhada em espaços e lugares prenhos de memórias, oralidades e aromas de corpo-alma que Olinda Beja transporta consigo e descreve no poema

Ilha
Tenho uma ilha por dentro de mim
cheia de corais e praias sem fim
que chora e repete na longa distância
os dias e as horas que me deu na infância

tenho as canoas correndo na alma
e bebo em orgias vinho de palma

na roça à noite varrendo o terreiro
eu falo e discuto com *piadô* feiteiro

santo é o seu nome e santa é a gente
que as ilhas povoam bendito o seu ventre
bonita demais para ser verdade
deixou no meu ser um mar de saudade

tenho uma ilha por dentro de mim
cheia de floresta de mato capim
que chora e repete no porto de abrigo
os dias e as horas que eu trouxe comigo
(Beja 2009, 82)³⁶

Lugar de intimidade e de comunhão, a ilha é onde os aromas esperam por nós na pluralidade orgânica da língua, do ser, do estar e dos lugares em osmose com a ancestralidade e as tradições de um povo insular em união com a profusão de uma natureza ímpar que desenvolve e envolve os sentidos em dimensões de liberdades outras. Imbuídas pela presença de memórias e oralidades, fazendo uso da alquimia da palavra e da “partilha do sensível” – parafraseando Rancière – *Chá do Príncipe* irradia o aroma do tempo, do corpo e da alma – aromas íntimos que não se alcançam sem a suspensão temporal. Na abundância de sensações que ultrapassam os cinco sentidos, os contos de *Chá do Príncipe* desafiam a sensibilidade do leitor a alcançar a dimensão cósmica que emerge de um estado natural provocado pela ilha-paisagem, pela ilha-humana e pela ilha sentida como casa-concha.

Referências bibliográficas

- Bachelard, Gaston. [1957] 1961. *La poétique de l'espace*. 3^{ème} édition. Paris : Les Presses Universitaires de France.
- Beja, Olinda. 2007. *Água Crioula*. Coimbra: Pé-de-Página.
- _____. 2009. *Aromas de Cajamanga - Antologia poética*. São Paulo: Escrituras.
- _____. 2017. *Chá do Príncipe*. Lisboa: Rosa de Porcelana.
- _____. 2018. “Deixa-me ficar de braços sobre a ilha”. *Pensardiverso: Revista de Estudos Lusófonos*. Funchal: Universidade da Madeira; CIERL. N° 6, 155-59.
- Coreia, Regina. 2017. “Prefácio”. *Chá do Príncipe*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 11-8.
- Eliade, Mircea. 1992. *O Sagrado e o Profano*. Rogério Fernandes (trad.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Ette, Otmar. 2004. “De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal

36 O poema “Ilha”, lido por Olinda Beja, está disponível em <https://www.lyrikline.org/en/poems/ilha-5555>.

- del Caribe”. Traducción del alemán Álvaro Eljack. *Iberoamericana*, IV, 16 (2004), 129-43.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares. 2018. “Paisagens literárias na literatura de São Tomé e Príncipe”. In Mata, Inocência, Silva, Agnaldo Rodrigues da (orgs). *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do equador - estudos sobre São Tomé e Príncipe*. Campinas: Pontes Editores. 213-30.
- Han, Byung-Chul. 2016. *O Aroma do Tempo. Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*. Miguel Serras Pereira (trad.). Lisboa: Relógio D’ Água Editores.
- Nemésio, Vitorino. 1938. *O Bicho Harmonioso*. Coimbra: Revista de Portugal.
- _____. 2005. *O Corsário das Ilhas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Tedesco, João Carlos. 2014. *Nas cercanias da memória; temporalidade, experiência e narração*. 2ªed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo.
- Tuan, Yi-Fu. 1983. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel.

9. Construcciones del concepto de nación a través del análisis de la sintaxis de *Letras nacionales*

Leslie Jiménez Serge³⁷

Letras Nacionales es una publicación periódica que se formó alrededor de un colectivo de intelectuales cuyo proyecto ideológico desbordaba las páginas de la revista y se extendía a los márgenes de las regiones más recónditas del país y fuera de sus límites. Al igual que otras publicaciones constituyó un esfuerzo impulsado principalmente por Zapata Olivella que llegó a ser, en palabras de (Beigel 2003, 16): “un documento histórico de peculiar interés para una historia de la cultura, especialmente porque estos *textos colectivos* fueron un vehículo importante para la formación de instancias culturales que favorecieron la profesionalización de la literatura”.

Para entender esta situación, es importante establecer que *Letras Nacionales*, nació en 1965 y alcanzó 42 números en el año de 1985; en sus páginas pretende establecer lo diverso y a la vez unificado de la literatura nacional, demostrando que proviene del pueblo y que constituye un esfuerzo por mostrar aquella literatura que para los editores se encontraba oculta por los exclusivos círculos literarios de la época.

La trayectoria de la revista, describe una línea editorial con un fuerte compromiso social y una confección interna que evolucionó a medida que corrían los tiempos. Para tener una visión general, se podría mencionar, que por ejemplo, en el primer número, encontramos a modo de manifiesto, los puntos de partida hacia dónde se dirige ideológicamente la publicación, invitaciones a empresas a apoyar el proyecto bajo el concepto de la responsabilidad social, expresando que el “iletrismo es una actitud pasiva que impide ampliar los conocimientos generales y que priva al ciudadano de participar activamente en el desarrollo cultural del país” (Zapata Olivella 1965, 102).

Al ser un *Banco de prueba* (Sarlo 1992,11) la evolución en la sintaxis de la revista permitió a la mesa editorial estructurar un sistema que distaba de una serie miscelánea para convertirse en una estructura complementaria entre creación y conceptualización, que si bien perseguía el fin claro de divulgar nóveles autores anteriormente invisibilizados, también emprendió el camino de diseñar un fuerte aparato crítico que cuestionara las formas de la literatura colombiana hasta el momento y estructurara mecanismos para pensar la literatura como un instrumento que dibujara desde sus páginas una nueva idea para observarnos como nación y como ciudadanos. Para Sarlo (1992) “la sintaxis de una revista es casi siempre juicios de valor tanto como la elección de los textos que se ordenaran según esa sintaxis” (p.12), y en ese sentido, podríamos afirmar que las formas dentro de la publicación no estaban supeditadas a la casualidad y la circunstancia, sino que seguían planes claros que se estructuraban desde el colectivo y hacían parte de las grandes ambiciones de Zapata Olivella y en general de toda la mesa editorial.

El 21 de mayo de 1965 uno de los diarios de mayor circulación en Colombia, *El Colombiano*, afirmaba en primera página: “Colombia en estado de sitio”, titular que nos remite a una de las más fuertes manifestaciones del movimiento estudiantil a lo largo del siglo XX. Estas movilizaciones estaban motivadas por el sentimiento antiimperialista que se empezaba a gestar dentro de amplios sectores universitarios que se vincularon a lo largo de los años sesenta y que alzaban sus banderas a favor de la desmilitarización de República Dominicana, ocupada por tropas estadounidenses. Las acciones universitarias iniciaron en el campus de la Universidad Nacional y se extendieron a otras como la Universidad Libre y la Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, sin embargo:

Los hechos de mayor significación se produjeron en Medellín (Antioquia), donde la fuerza pública invadió el claustro de la Universidad de Antioquia para reprimir una manifestación pacífica organizada por la comunidad universitaria. Esta violación al campus, aunado al rechazo a la invasión imperialista a Santo Domingo, desencadenó una de las jornadas estudiantiles más importantes en los años sesenta en Colombia, en cuyo marco fue asesinado Jorge Enrique Useche, estudiante de economía de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. (Villegas 2020, 61-62)

En este momento coyuntural para el movimiento estudiantil colombiano, en el reconocimiento de la soberanía de las naciones latinoamericanas y la construcción del concepto de nación, aunado a los sentimientos de exclusión política y cultural sembrados desde 1958, con la instalación del Frente Nacional, surge la publicación de la revista *Letras Nacionales*.

Letras Nacionales nació en 1965 a partir de la voluntad de un grupo de intelectuales universitarios cuyas ambiciones, lideradas por el escritor natal de Lórica (Córdoba), Manuel Zapata Olivella, estaban orientadas a la difusión y redescubrimiento del concepto de *Literatura nacional* en Colombia. La publicación, que llegó a 42 números, tuvo como bandera la visibilización de las manifestaciones estético-literarias. Sobre todo de aquellos autores, que en su quehacer artístico, estuvieron marginados de los cánones de lo considerado válido y aceptado dentro de los márgenes críticos de la época, dicho en palabras de la editorial del número 0 de la revista, titulada “Esto somos”: “Hay una literatura colombiana (...) *Letras nacionales* será una revista para mostrarla, juzgarla y exaltarla” (Zapata Olivella 1965, 3)

El producto final se imprimía en los talleres de la reconocida revista colombiana *Cromos* (Díaz-Granados, 2003 p.7) y cobraba vida en una oficina ubicada en el corazón de Bogotá, que además de funcionar como lugar administrativo, era una sala de formación donde autores jóvenes presentaban sus trabajos y se gestaban proyectos como el Curso sobre literatura colombiana y el Club de lectura y crítica. Estos gestos develaron una de las mayores ambiciones de Zapata Olivella, la formación de público y la configuración de redes intelectuales que contribuyeron a una visión distinta de la construcción tradicional del concepto de nación y a mayor escala de lo Latinoamericano.

La revista enmarca un claro sentimiento de reivindicación frente al sistema literario y cultural en general de la nación colombiana propio de muchas publicaciones del período que responden a la apelación de los nuevos paradigmas culturales que se producían en medio de la agitación coyuntural:

La mayor parte de las revistas del período 1940 – 1970 (como sus antecesoras de los años veinte) tienen un programa para cambiar el canon: el pasado es el fantasma paterno que se agita en las batallas presentes. Por las traducciones y las versiones, las revistas proyectan cambiar el índice cultural estabilizado en la academia a los suplementos de los grandes diarios; articulan un sistema de “autoridades”; ofrecen modelos textuales; redimen y descubren. (Sarlo 1992, 13)

1. Editorialismo programático

Resulta fundamental observar la revista como un proyecto colectivo que si bien respondía a la voluntad inicial de Zapata Olivella, merece estudiarse más como documento colectivo, aportante a la historia de las ideas en Colombia que como un mero antecedente del intelectual loriquero. El recorrido en torno a *Letras Nacionales* se desarrollará teniendo como base la sintaxis de la revista como universo de sentido y no como trasfondo de las ideas de Zapata Olivella. Es importante destacar este aspecto teniendo en cuenta que a partir de las posturas del escritor, se formó lo que para Beigel (2003) es considerado el “editorialismo programático”: “Las publicaciones y los vínculos intelectuales que promovía este tipo de editorialismo militante actuaban muchas veces como terreno exploratorio y en otras oportunidades, como actividad preparatoria de una acción política concertada o para la creación de un partido político. (Beigel 2003, 108) En *Letras Nacionales*, a pesar de los intentos de desligarse de posturas ideológicas y políticas de su momento, se configura una fuerte postura política al declararse como una publicación cuyo interés fuese la de rescatar una “literatura nacional existente y excluida” (Zapata Olivella 1965, 3) siendo importante desarrollar un análisis a la inversa, contraponer el contexto de edición, de publicación, de producción y de lectura (Louis, 2014) al conjunto de editoriales que funcionaban como tribuna política de Zapata Olivella para observar en detalle el concepto de nación en la revista, objetivo central de esta investigación.

En *Letras Nacionales* se parte de la idea de mostrar, juzgar y exaltar una literatura colombiana que existe y que ha sido ignorada (Zapata Olivella 1965, 3) estableciendo desde el número 0 una voluntad por romper el canon y buscar nuevas formas de entender la literatura, concibiéndola desde un enfoque histórico, social y cultural (Zapata Olivella 1965, 3) que parta de una experiencia nacional y que tenga como centro la exhibición de lo considerado como “nuestro y culturalmente nacional” sin embargo, esta pretensión, se combina con la necesidad de visibilizar el desarrollo literario de pueblos oprimidos, abandonar la actitud paternalista considerando el hecho literario desde la cotidianidad: “nace en la conversación con el boga, en la letra deforme del niño, la copla del tiplero, la prédica del cura” (Zapata Olivella 1965, 4) que se analizará en la revista desde la selección y disposición de los materiales, su ordenación y en general todas las decisiones que parten desde el colectivo, entendiendo la dimensión colectiva de la revista, que para *Letras Nacionales* fue variable a lo largo de su historia.

Esta visión de colectivo encaja más con el desarrollo de la revista que la visión individual, permite observar el abanico de posibilidades que permitieron la

subsistencia de la revista, al entender la pluralidad de las concepciones se comprende el crecimiento y adaptación de las ideas y por supuesto, su perdurabilidad en el tiempo. Atendiendo el planteamiento de (Beigel 2003, 107) si en las revistas “ese programa se desarrollaba y resultaba convocante, las revistas subsistían, tendían a crecer y adaptarse a las nuevas realidades”; lo que ciertamente sucedía en *Letras Nacionales*, cuyo programa cambiante de acuerdo a su proyecto como colectivo, subsistió durante casi 20 años.

2. Hacia una construcción diversificada en *Letras Nacionales*

En este sentido, siendo la cultura el sustento de la realización literaria y artística, la revista se erigía como el resultado de esta construcción, de allí que se constituye como diversa y abierta y que años después, fuese considerada por sus críticos como puerta abierta a las manifestaciones regionales y nacionales de todas los rincones donde se desarrollara literatura sin desconocer su conexión con el resto del mundo “la revista se ocupaba de la aldea, pero también del mundo” (Periódico cultural la palabra, 2022, 12m37s) esta cita se conecta con la estructura doble de la revista que se proyecta en un movimiento de expansión - contracción, si bien sus pretensiones están orientadas a la configuración de un discurso que articule una idea de nación desde lo literario y extenderlo a lo artístico, también es posible ver cómo esta idea se abre a la acogida a autores internacionales que conectan con los debates que se plantean en la revista y que están a tono con los grandes debates artísticos que se dan a nivel internacional.

Letras Nacionales pretende establecer desde sus páginas lo diverso y a la vez unificado de la cultura nacional, demostrando que proviene del pueblo y la creatividad de sus gentes. Este proceso puede analizarse desde dos tópicos: en primer lugar, la publicación de expresiones literarias populares que prefiguraban la construcción de una lengua literaria artificial que diera voz al pueblo y, en segundo lugar, la forma ideológica de la revista en diálogo con su estructura interna, permeada por sus objetivos principales.

Ahora bien, para poder entender la visión de la revista, es importante preguntarnos desde donde entendemos lo popular y mayormente, desde dónde pensamos el concepto de nación. Este es quizás de los más discutidos dentro del campo de la filosofía política, porque resulta especialmente complicado delimitar el punto exacto de su origen y posterior desarrollo. Entender la complejidad y poca certeza que se tiene de él es fundamental para explicarlo en *Letras Nacionales*, por ello nos serviremos de fuentes que han sido capitales para definirlo y que nos permitirán establecer puntos de partida que nos lleven a encontrarlo dentro de la revista.

Es importante destacar que han sido muchas y muy variadas las entradas que han alimentado el concepto y las vertientes que se han formado a partir del deseo de esclarecerla. Partimos de la nación como construcción social y como voluntad y realización de los pueblos desde la concepción moderna del término.

De los primeros teóricos que formularon una definición al concepto fue Ernest Renan dentro de su conferencia en la Sorbona, diciendo que es como “una gran solidaridad, constituida por el sentimiento de los sacrificios que se ha hecho y de aquellos que todavía se está dispuesto a hacer. Supone un pasado (...) el deseo claramente expresado de continuar la vida común” (Renan 2001, 12). Posición que lleva a entender la nación como una sucesión dinástica avivada por un poder horizontal que define los caminos que recorrerá una masa hacia al futuro y que tenían como centro la *voluntad* de pertenecer a ella. Es capital señalar que para Renan la nación es un producto de la historia y rechaza de plano que para que la nación exista, deben existir convergencias de raza o lengua; sin duda los aportes del autor a la comprensión de la nación para estudios posteriores son fundamentales porque si bien, fue tergiversado y llevado a la contradicción, su resignación a la caída del absolutismo monárquico lo llevaron a repensar ampliamente la pregunta acerca de qué significaba verdaderamente la nación.

Por otra parte, se consideran fundamentales los estudios de Benedict Anderson para la comprensión moderna del nacimiento y evolución histórica del término; para Anderson la nación es una “Comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 1983, 23). Para el autor, entender la nación desde el concepto de comunidad imaginada permite destacar el hecho de atacar el adjetivo de *imaginada* cubriéndolo como un sinónimo de falsedad, lo que las juxtapone a comunidades verdaderas. En ese sentido, ponemos de relieve el planteamiento de que lo importante no es la falsedad ni la veracidad de la comunidad, sino el estilo en que es imaginada (24) pensamiento que es capital en el análisis que nos ocupa. Esta noción nos sirve para entender el concepto de nación porque se concibe como una entidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia; Este sentimiento surgido por los lazos compartidos, permite, según Anderson, florecer un amor absoluto que se refleja en los frutos culturales de la misma derribando tres obstáculos insondables: el primero de ellos la afirmación de que una lengua particular ofrecía un acceso exclusivo a una verdad ontológica, el segundo, que la sociedad estaba organizada bajo centros elevados y el tercero, el hecho de la redención de las fatalidades por el tiempo en una reafirmación de un tiempo simultáneo y compartido realizado tanto en los político como en las artes.

Para Wasserman, las naciones americanas escarbaban un pasado nacional que combinado con la voluntad, otorgase un carácter nacional, concepto que resultaba difuso pero que “expresaba una progresiva tendencia a aunar una identidad colectiva

de carácter político y cultural cifrada en el concepto de nación” (Wasserman 2008, 219) lo que resulta especialmente curioso porque si observamos el panorama, el concepto de nación no termina de definirse en el momento en que se pretende equiparar un cierto pasado, costumbres o situaciones a un *carácter nacional*.

En ese sentido, podríamos plantear distintos flancos desde donde analizarla: El primer tópico para entender la estructura de *Letras Nacionales* involucra la dimensión lingüística que se pretende abarcar desde sus páginas. La heterogeneidad del corpus de textos y los criterios de selección de cada número responden a la ambición de representar en su diversidad las selecciones y combinaciones de la nación. Una de las banderas principales de la revista consiste en revisitar los lugares desde donde se enuncia el arte en el territorio y el reconocimiento concreto de las voces que lo enuncian, donde radica realmente la heterogeneidad, poder otorgar desde el punto de vista artístico y por ende, político, forma a las distintas realidades que componen la nación, ya que desde el discurso oficial e incluso desde los pasillos del arte y la creación, la revista denuncia una intención homogeneizadora que responda a un solo tipo de discurso, el que mira hacia Europa y desconoce la diversidad que habita en su seno.

La dimensión del lenguaje representa la cuestión ideológica de la revista: “entendiendo que hablar es existir absolutamente para el otro” (Fanon 2009, 49). los escritores nacionales han construido una forma de expresión diferenciada a partir de una serie de “pérdidas, selecciones y redescubrimientos” (Rama 1983, 25). Las formas del lenguaje en *Letras Nacionales* responden al proceso del cuestionamiento por la situación de la expresividad nacional y en extensión lo latinoamericano, he allí la razón de la diversificación de su sintaxis y la negación a constituirse en una publicación monográfica (carácter adquirido posteriormente). Inicialmente la revista desea ser tan diversa y miscelánea como la nación, situación que opera en la construcción de la identidad nacional: Estas son algunas de las vías por las cuales se propone la unificación lingüística del texto literario, respondiendo a un concepto orgánico del arte, evidentemente más moderno, gracias a una muy nueva e impetuosa confianza en la lengua americana propia, la que el escritor maneja todos los días. (Rama 1983, 26)

Más claro resulta este asunto cuando observamos las afirmaciones programáticas de la mesa editorial con respecto a sus objetivos: “Cuando afirmamos que poseemos una literatura nacional, no solo aludimos a los creadores que le han dado lustre con su sensibilidad, sino a la exigencia de un pueblo que tiene y enriquece todos los días una lengua nacional” (Zapata Olivella 1967, 6) esta lengua nacional en construcción es el sentido de la revista.

El segundo tópico tiene que ver con la búsqueda ideológica de la revista en relación directa con su conformación interna: aquí se plantea que la revista está orientada a criticar enérgicamente un sistema que consideraba obsoleto y restrictivo,

que desde su momento histórico prefiguraba los conceptos de transculturación (y no descolonización) que se vendrían desarrollando unos pocos años después. Para entender esto debemos tener en cuenta las palabras de Beatriz Sarlo quien enuncia que:

Las revistas no se plantean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista (ellos bien pueden encerrar y alcanzar el futuro), sino a la forma revista como práctica de producción y circulación. (Sarlo 1992, 9)

Sarlo apunta al carácter estático de las publicaciones periódicas, siendo casi una fotografía de su tiempo que revela rasgos históricos de su momento preciso. Para el caso de *Letras Nacionales*, se retrata un medio en conflicto que enfrenta la encrucijada de considerar como válido el carácter de nacional dentro del ámbito literario. La pregunta por lo nacional rodea cada uno de los números y la defensa férrea y casi agresiva del cuestionado adjetivo se convierte en la punta de lanza de la revista. Unos pocos años más tarde, Rama reafirmará algunos de estos postulados en su concepto de la transculturación, entendiendo que lejos de ser una copia o imitación de lo extranjero, lo nacional estaría en la reelaboración de los materiales culturales y la diversificación de lo nuevo en lo literario. El autor se sitúa frente a su realidad y conjuga lo que ha heredado con su presente y a su vez con aquello que observa allá afuera y que resulta válido para su propia exploración, así se desestima que debe cerrarse al mundo en su estilo literario para dejar de considerarse una copia y a su vez, se empiezan a barajar conceptos como influencia literaria y construcciones identitarias. Para Rama este proceso operado en la Literatura Latinoamericana puede describirse de la siguiente forma:

Una literatura que nacida del rechazo de sus fuentes metropolitanas, había progresado gracias al internacionalismo que la había lentamente integrado al marco occidental y al mismo tiempo seguía procurando una autonomía cuya piedra fundacional no podía buscar en otro lado que en la singularidad cultural de la región. (Rama 1983, 11)

En ese sentido entendemos que para la mesa editorial de *Letras nacionales* era importante establecer una identidad nacional que involucre voces de todo el territorio, más aún si no estaban vinculadas a los circuitos académicos o letrados de la época, y pertenecían a los sectores populares de las ciudades y el campo. El discurso de la revista pretendía modificar los cánones de lo considerado literario hasta el momento e incorporar en ello nuevas formas que jugaban con el concepto de influencia literaria, en ciernes aún dentro del territorio; he ahí que el eje principal de la revista estaba en el ensayo crítico como molde receptáculo de las expresiones literarias que se mostraban dentro de la revista.

Esto se observa en la ordenación que propone la revista: el texto base de la revista es siempre un espacio conocido como “La esquina del editor” que en sus inicios fue solo “Editorial” o muchas veces no tuvo este apelativo sino solo el título con respecto a la temática abordada. Allí, el editor usaba un plural que pretendía comunicar a su audiencia que su voz era un colectivo que llamaba a la acción, no hay solo una opinión y una postura, sino un llamado a actuar. Muchas veces este llamado partía de una defensa con respecto a críticas que recibía la revista o simplemente un diálogo directo con el lector.

La publicación puede considerarse en un laboratorio de ideas y posturas diferentes que convergen coyunturalmente en su edición, la mesa cambiaba de personas constantemente y hacían parte a su vez de otros proyectos y colectivos ajenos a la revista. Podría decirse también que si bien en su momento no existió una difusión enteramente masiva de la publicación en el territorio o incluso internacionalmente (donde había muchos adeptos) sí constituyó la metáfora perfecta para hablar de la construcción de nación y abrió el debate en torno a los procesos de colonización y región en el territorio. Para Zapata Olivella y el resto del equipo, la nación estaba vista como un encuentro de lazos imaginados, pero unidos, con una visión universalizante e inclusiva, reacia a mover sus fronteras, pero observadora del espacio circundante, deseosa de cambiar la historia dicha sobre sí misma.

3. ¿Dónde empieza la nación y acaba el territorio en *letras nacionales*?

Mucho se ha tejido en torno al carácter de exclusión en el concepto de nacionalismo en *Letras nacionales*: en cuanto a lo artístico, lo político, pero de forma más puntual, en cuanto a lo literario en general. Al contrario de estas posturas, que podrían apuntar a una mirada sesgada del ecosistema completo de la revista, podría decirse que el autor deseaba construir en la diferencia, la resistencia a una apertura cultural que anulara las manifestaciones que se producían en el territorio y que, por extensión, no era solo colombiano, sino que también hacía parte de lo latinoamericano.

¿Es la construcción o el encuentro de ese *carácter nacional* lo que mueve la configuración de *Letras nacionales*? ¿Hay una incompreensión de Zapata Olivella frente al concepto de nación y algo de un chovinismo escondido bajo el tapete lo que lo lleva a erigir la revista en plena mitad del siglo XX? A partir de las muy diversas teorías que rodean el concepto, es posible definir la nación como la comunidad imaginada de Anderson que requiere una construcción de sus propias narrativas a partir de la ruptura con un pasado que, en el caso de las literaturas

latinoamericanas, se encuentra plagado de violencia, opresión y olvido, pero que lejos de olvidar, está ahí en la urdimbre de su historia. Hobsbawm (1990) afirma que nación y nacionalismo no caben ya dentro de sus propios límites, pero sin duda son determinantes para entender muchos de los fenómenos artísticos y literarios que suceden en los siglos XIX Y XX.

Referencias bibliograficas

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Beigel, Fernanda. 2003. "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, no. 8 (20), 105-115. <https://www.redalyc.org/pdf/279/27902007.pdf>
- Fanon, Franz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hobsbawm, Eric. 1990. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Traducido por Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica.
- Louis, Annick. 2014. "Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica". *Hanno Ehrlicher*, 12 de marzo de 2014. [https://Hanno Ehrlicher/ Nanette Riessler-Pipka \(eds.\): Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica | Revistas culturales 2.0 \(revistas-culturales.de\)](https://HannoEhrlicher/NanetteRiessler-Pipka(eds.):Almacenesdeuntiempoenfuga:Revistasculturalesenlamodernidadhispánica|Revistasculturales2.0(revistas-culturales.de))
- [Periódico cultural la palabra] (9 de marzo de 2022). Revista letras nacionales [Video]. Youtube. <https://n9.cl/e5h7n>
- Rama, Angel. 1983. "Literatura y cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. no. 18. 1983. <https://www.jstor.org/stable/4530109?origin=crossref>
- Renan, Ernest. 2001. "¿Qué es una nación?". En *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, editado por Álvaro Fernández Bravo, 53. Ediciones Manantial.
- Sarlo, Beatriz. 1992. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América. Cahiers du CRICCAL*. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047
- Villegas, Miguel Ángel. 2020. "Las jornadas estudiantiles antimperialistas de mayo de 1965 en Colombia y el asesinato del universitario Jorge Enrique Useche". *Cuadernos de Marte*, Enero, 2020 <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuadernosdemarte/article/view/5658>
- Wasserman, Fabio. 2008. "El concepto de nación y las transformaciones del orden

político en Iberoamérica, 1750–1850”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 2008.
<https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.7767/jbla.2008.45.1.197>

Zapata Olivella, Manuel. 1965. Esto somos, *Letras Nacionales* (0), 3-6. <http://zapataolivella.univalle.edu.co/letras-nacionales/edicion-no-0/>

10. Alda Lara, poeta em trânsito e “escrita no feminino”: literatura de língua portuguesa – Angola

Maria Otília Pereira Lage³⁸

Introdução

Este texto aproxima a “escrita no feminino” da nova geração dos estudos feministas, numa abordagem político-cultural da escrita de Alda Lara de intervenção humana, ética e cívica em exílio. Na obra resistente de Alda Lara “figura fundadora na poesia das mulheres angolanas” (Passos 2013, 82), analisam-se, na perspectiva da “escrita feminina”/ “escrita no feminino” e da “poética em trânsito”, sete poemas emblemáticos.

Na poesia de Alda Lara o ser mulher está diferencialmente inscrito (Lage 2015) e sua voz poética constrói-se, em trânsito, na vivência entre Portugal, onde estudou, e Angola, sua terra natal, onde sempre desejou regressar (Silva 2019) e em cujo processo de independência se empenhou.

Faz-se uma abordagem prévia a essa análise no contexto da vida-obra de Alda Lara e caracterização genérica de sua escrita a partir de fontes e referências impressas e eletrônicas de estudiosos da literatura africana.

Visa-se uma compreensão da personalidade poética e impacto da poeta Alda Lara na literatura e poesia angolana de expressão portuguesa, resgatando-a do esquecimento e menor relevância, em certos meios intelectuais.

1. Vida-obra de Alda Lara, escritora da resistência e afirmação angolana

Alda Ferreira Pires Barreto de **Lara** Albuquerque (Angola-Benguela, 1930 – Cambambe, 1962), nome literário Alda Lara, teve uma educação cristã, num “espírito de liberalismo”, no meio crioulo e colonial dos anos 1930, ainda marcados pela velha escola republicana portuguesa.

38

CITCEM, FLUP, Portugal. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2776-4353>.

Médica, escritora, conferencista, mensageira de uma sociedade civil humana e justa, através da sua poesia, militante pela independência e igualdade no seu país, Angola, fundadora, renovadora e divulgadora da poesia angolana. (Cf. Antifascistas da Resistência (2015) e Orlando (2014))

Viveu parte da infância em Benguela com o irmão, o escritor Ernesto Lara (Filho) e, após concluir o 6º ano num colégio religioso em Sá da Bandeira (hoje Lubango), veio para Lisboa, onde concluiu o ensino liceal e ingressou em 1948 na Faculdade de Medicina, transitando depois para Coimbra onde se licenciou como médica. Aí conviveu com jovens estudantes angolanos, primos e amigos, como os irmãos Dáskalos, e o moçambicano Orlando Albuquerque, seu futuro marido desde 1953.

...Uma só vontade me animava, um desejo único – fazer um curso que me pudesse tornar útil em Angola (...) Desejava apenas realizar uma vasta ação social em Angola, queria organizar postos de assistência gratuitos, cursos de puericultura e informação sanitária para as mulheres indígenas e quantas coisas mais. (Lara apud Ervedosa 1974, 68)

Assim, declinou o convite recebido com sua tese de licenciatura em Psiquiatria Infantil para especializar-se em Paris, regressando a Angola, onde emergia o conflito armado pela independência. Aí trabalhou como médica, tendo proferido conferências de repercussão, sobre trabalhos missionários em África e planeamento da assistência médica, algumas das quais publicadas em periódicos médicos.

Durante a juventude, esteve ligada à Casa dos Estudantes do Império (CEI) – Lisboa, Coimbra, espaço “de formação de uma identidade cultural e política entre as jovens gerações de estudantes africanos” (Mata 2015, 5) onde colaborou e conviveu com uma elite intelectual politizada e futuros líderes políticos de movimentos nacionais africanos como Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade. Continuou a publicar e a difundir poesia africana em recitais poéticos em Lisboa e Coimbra, como notável declamadora e divulgadora da poesia e poetas africanos, então pouco conhecidos. Colaborou em jornais e revistas relevantes, como a *Revista Mensagem*³⁹, *Jornal de Benguela* (cf. Topa 2020, 15-31), *Jornal de Angola*, *ABC e Ciência*, para além de várias antologias, publicações onde apareceram seus primeiros escritos poéticos. Em 1962, publica o seu primeiro livro de contos, *Contos portugueses do ultramar*. Exerceu influência na renovação da poesia angolana, com sua poesia percursora e obra não muito extensa, mas empenhada na independência e futuro de seu país. Indo além de concepções nacionalistas para acolher as “vozes

39 O boletim da Casa dos Estudantes do Império (CEI), iniciado em 1948, e a revista de Luanda, voz do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, chamavam-se *Mensagem*, coincidência que tem provocado confusão. Ambas as ‘Mensagens’ publicaram textos de Alda Lara.

silenciadas” além da África de expressão portuguesa, em especial nos anos 1950-1960 em que surgia mais intenso o projecto de libertação e construção da nação angolana idealizada como espaço sonhado.

Não obstante o seu impacto nos anos 1940/1950, quando era reconhecida pela elite intelectual marcante nas lutas de libertação das colónias portuguesas em África, a sua figura tem andado esquecida entre certa intelectualidade programática e assertiva.

A poesia de Alda Lara, poeta da “Geração Mensagem”, é atravessada pelo sentimento do exílio, a saudade obsessiva da terra mãe e suas gentes, cujo sofrimento perpeçiona, os lugares da infância e os amigos e as expectativas do futuro em que pretendia participar. A sua poesia, onde a política, do foro dos sentimentos, está implícita, é uma forma elevada de profunda implicação social e cultural. Integrou a “Geração de 50” da literatura angolana, com Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e Luandino Vieira, sendo considerada, o único nome feminino com um estatuto reconhecido, e uma obra importante na história literária de Angola, até para diversificar a visão que hoje se tem da literatura produzida em meados do século XX. (Cf. Passos 2013).

A sua obra, precursora de uma pré-poesia angolana que despontava, é interventiva e comprometida com a Terra-mãe, afirmando o lugar de vanguarda que lhe cabe na história da literatura de Angola, como a voz feminina de maior sensibilidade, aliada ao acervo poético que nos legou, uma oficina de escrita que já na década de 1960 podia ser classificada de modernidade.

A Câmara Municipal de Sá da Bandeira, atual Lubango, instituiu em sua homenagem, o Prémio Alda Lara de Poesia, tinha então 9 anos, a poeta angolana de Lubango, Ana Paula Tavares, aí residente, cruzando-se assim as biografias destas maiores vozes da poesia de autoria feminina de Angola (Pereira 2010). Segundo Paula Tavares, poeta, cronista e historiadora, uma das suas sucessoras na genealogia feminina das poetisas angolanas, Alda Lara tinha um projecto poético que ficou por cumprir. (Tavares 2008)

Tendo publicado muitos dos seus textos em prosa e poesia, numa diversidade de periódicos e antologias de literatura africana (cf. Nobre (1957); Cosme (1963); Neves (1963); Nekássova (196); César (1969); Santos 1975), a obra póstuma de Alda Lara, organizada e editada pelo marido, o médico e escritor Orlando Albuberque integra estas publicações: *Poemas*, 1966 (Sá de Bandeira, Publicações Imbondeiro); *Poesia*, 1979 (Luanda, União dos Escritores Angolanos); *Poemas*, 1984 (poemas completos), (Porto, Vertente Ltda; o livro de contos *Tempo de chuva*, 1966; 1973 (Lobito: Colecção Capricórnio). e, em 1979, uma selecção de doze poemas com o título *Poemas de Alda Lara*, pela União de Escritores Angolanos, na “Colecção Lavra & Oficinas”. (Cf. <https://www.escritas.org/pt/bio/alda-lara>).

Vários trabalhos académicos (Hifindaka 2021) e novas pesquisas (Topa 2020) continuam a produzir-se sobre Alda Lara, seu espólio, produção poética e obra completa com divulgação de outras fontes e materiais (Silva 2019), designadamente, na imprensa portuguesa, angolana, brasileira e lusófona, em “intercâmbio-contacto” necessário e desejável como advogava Alda Lara ainda jovem poeta e aluna de Medicina, em entrevista ao *Jornal de Benguela* (1952) (Topa 2020).

2. Escrita feminina e voz poética em trânsito em Alda Lara

Alda Lara, prematuramente falecida, “acusa os efeitos próprios de quem se viu ausente de seu país. Não obstante “grande parte do seu discurso não reter as características temáticas da poesia angolana, alguns poemas veiculam um sentimento africano que terá sido o que prevaleceu nas suas preocupações.” (Ferreira 1977, 22-23)

São dimensões a relevar na sua poesia - a presença de uma voz poética feminina que respira humanismo, ideais e valores universais, um sentimento especial de exílio e de angolanidade, a ênfase na libertação da opressão da terra-mãe e dos marginalizados, a denúncia do sofrimento das mulheres, bem como alguns dos seguintes aspectos sublinhados em contexto de crítica literária de autores lusófonos:

Na sua poesia, a mulher é sempre sujeito ou figura poética e na tematização do homem oprimido, Alda Lara concentra na mulher as direcções do sonho de libertação nos anos 50-60. E o sonho é portador de extrema esperança, mas e aí reside a diferença com a maior parte da poesia dos seus contemporâneos, nutrindo-se de ideais intemporais e universais como justiça, fraternidade/ solidariedade, amor e paz, vão além da construção da nação... A força desse sonho percorre a sua poesia, em cuja enunciação discursiva não há espaço para as contradições e as aspirações de sentir individual. (Mata 2001, 109-110)

Já para Nazareth Fonseca: “fazer poesia significou um comprometimento com a luta pela libertação”. (...) seus versos cantam as belezas do continente ou denunciam as atrocidades impostas pela colonização. (...) é possível “degustar” nos versos de Alda Lara “os encantos de terra e a pujança de suas cores”. (Fonseca 2000, 173-185)

Na poesia de Alda Lara o ser mulher e o exílio “estão diferencialmente inscritos” (Lage 2015) numa “escrita feminina” ou “escrita no feminino” (Lage 2015, 86), que se define, em linguagem clara e realista, nos encantos da terra-mãe, nas atrocidades que lhe são infligidas, revelando-se numa escrita límpida e densa de mulher de sensibilidade elevada e humana personalidade.

Vivendo num entre-dois, entre Portugal, país de exílio e Angola, sua terra de origem, é obrigada “a habitar duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (*ibidem*). É a partir desse entre-lugar, dessa “existência em trânsito” que produz uma escrita de carácter eminentemente político e transformador, fazendo de sua poesia uma voz militante de intervenção social e cultural em direcção à sua Terra-Mãe, Angola, metonímia de África.

É exatamente por se sentir “exilada”, que essa sua existência em “trânsito” contribuiu para a produção temática e poética de Alda Lara. Ou seja, apesar de fronteiriça, a lírica de Alda Lara tende mais para o apreço a Angola e aos espaços africanos em detrimento do europeu, o que ofereceu muitos contributos à sua formação intelectual. (Silva 2019, 20).

Por sua vez, Carlos Ervedosa considera Alda Lara a “melhor expressão” da responsabilidade histórica dos jovens estudantes exilados da terra natal. (Ervedosa 1979)

3. Análise de um *corpus* poético de Alda Lara - “escrita feminina” “em trânsito”.

Escutar e estudar esta escrita poética - linguagem imagética de intensidades criativas, emoções e sentimentos telúricos, denúncia de diferenças e opressões sociais, marcas da história e da oralidade – significa resgatá-la de um tempo passado de colonização, exploração e dominação, e trazê-la de volta das memórias para o presente da história! Possamos reler estes poemas para resistir ao que tente domar-nos!

PRELÚDIO

Para a Lydia - minha velha ama negra
Pela estrada desce a noite
Mãe-Negra desce com ela.
Nem buganvílias vermelhas,
nem vestidinhos de folhos,
nem brincadeiras de guisos
nas suas mãos apertadas...
Só duas lágrimas grossas,
em duas faces cansadas.
Mãe Negra tem voz de vento,
voz de silêncio batendo
nas folhas de cajueiro...

tem voz de noite descendo
de mansinho pela estrada.
..Que é feito desses meninos
que gostava de embalar?
Que é feito desses meninos
que ela ajudou a criar?
Quem ouve agora as histórias
que costumava contar?...

Mãe-Negra não sabe nada.
Mas aí de quem sabe tudo,
como eu sei tudo,
Mãe-Negra...
É que os meninos cresceram,
e esqueceram
as histórias
que costumavas contar...
Muitos partiram pra longe,
quem sabe se hão-de voltar!...
Só tu ficaste esperando,
mãos cruzadas no regaço,
bem quieta, bem calada...
É tua a voz deste vento,
desta saudade descendo
de mansinho pela estrada...

Alda Lara Lisboa, 1951 (Poemas, 1966).
(UCCLA 1959, 191-192).

Estes versos de *Prelúdio*, dedicados com saudade pela poeta a outra mulher, Lúcia, sua velha ama que criou sucessivas gerações e é figura central do poema, onde emerge sozinha, tornaram-se bem conhecidos, enquanto letra da conhecida canção “Prelúdio - Mãe Negra” de Paulo de Carvalho, num disco de sucesso no Portugal dos anos 1980. Na divulgação pública deste memorável poema de Alda Lara, enaltece-se a vida de trabalho de Angola, neste caso, a partir da importante figura social das amas de criação dos filhos dos outros, votadas à solidão e marginalidade sócio-cultural.

Intui-se a forte mensagem político-social da “escrita no feminino” de Alda Lara, na denúncia implícita do ocultamento marginal das amas de criação, através do olhar feminino militante pela dignificação da mulher trabalhadora na sociedade africana.

REGRESSO

Quando eu voltar
que se alongue, sobre o mar,
o meu canto ao Criador...
porque me deu vida, e amor,
para voltar...
... Voltar...
Ver de novo baloiçar
a fronde majestosa das palmeiras,
que as derradeiras horas do dia
circundam de magia...
... Regressar...
Poder de novo respirar,
(ó minha terra!)
aquele odor escaldante
que o húmus vivificante do teu solo, encerra...
Embriagar uma vez mais
o olhar,
numa alegria selvagem,
que o sol,
a dardejar calor,
transforma num inferno de cor!
...
Não mais o pregão das varinas,
nem o ar monótono, igual,
do casario plano...
Hei-de ver outra vez as casuarinas
a debruçar o oceano...
Não mais o agitar fremente
de uma cidade em convulsão,
não mais esta visão,
nem o crepitar mordente destes ruídos...
Os meus sentidos,
anseiam pela paz das noites tropicais,
em que o ar parece mudo
e o silêncio envolve tudo...
Tenho sede ...
sede dos crepúsculos africanos

todos os dias iguais,
e sempre belos,
de tons quase irreais...
Saudade... Tenho saudade
do horizonte sem barreiras
das calemas traiçoeiras,
das cheias alucinadas...
Saudade das batucadas que eu nunca via,
mas pressentia em cada hora,
soando pelos longes,
noite fora...
Sim! Eu hei-de voltar,
tenho de voltar! não há nada
que me impeça...
Com que prazer hei-de esquecer
toda esta luta insana,
que em frente,
está a terra angolana,
a prometer o mundo a quem regressa!...
Ah! quando eu voltar...
Hão-de as acácias rubras,
a sangrar, numa verbena sem fim,
florir só para mim...
E o sol esplendoroso e quente,
o sol ardente,
há-de gritar
na apoteose do poente
o meu prazer sem lei...
a minha alegria enorme de poder
enfim dizer,
«Voltei»!...

Alda Lara, 1948.
(UCCLA 1959, 193-194).

O feminino pode aqui ser apreendido na paisagem angolana, nas cores das casuarinas e das acácias rubras, pelo odor “escaldante” do “húmus vivificante” que embriaga, pela pujança das ondas do mar, das calemas traiçoeiras, das cheias alucinadas. Os sentidos sugerem na descrição da terra africana o lugar paradisíaco onde se pode viver o “prazer sem lei” e “a alegria ...de poder/enfim dizer”,

“Voltei”!.../. A Mãe-África expõe-se em seus trajes típicos (exuberância de cor, calor e magia de sons) e o corpo feminino é o da terra exuberante nos versos do poema, terra africana cujos “horizontes sem fronteiras” e “batucadas” pressentidas, ecoam em saudade na alma da poeta.

Para além da assumida identidade africana, visão explícita na ‘voz poética’ que anseia por “Regresso” ao lugar de origem (Angola) pintado em contraponto com o lugar de destino, espaço citadino de Portugal “Não mais o pregão das varinas /nem o ar monótono, igual / do casario plano! (...) Os meus sentidos/ anseiam pela paz das noites tropicais”. Observe-se a “existência em trânsito” da voz poética de Alda Lara, entre espaços vivenciados e separados, perante a responsabilidade de assumir um papel no processo de transição histórica de Angola, responsabilidade interventiva de impacto.

PRESENÇA

E apesar de tudo
ainda sou a mesma!
Livre e esguia,
filha eterna de quanta rebeldia
me sagrou.
Mãe-África!
Mãe forte da floresta e do deserto,
ainda sou
a irmã-mulher
de tudo o que em ti vibra,
puro e incerto!
– A dos coqueiros,
de cabeleiras verdes
e corpos arrojados
sobre o azul...
A do dendém
nascendo dos abraços
das palmeiras...
A do Sol bom,
mordendo
o chão das Ingombotas...
A das acácias rubras,
salpicando de sangue as avenidas
longas e floridas...

Sim! ainda sou a mesma...
– A do amor transbordando
pelos carregadores do cais
suados e confusos,
pelos bairros imundos e dormentes
(Rua 11... Rua 11...)
pelos negros meninos
de barriga inchada
e olhos fundos...
Sem dores nem alegrias,
de tronco nu e corpo musculoso
a raça escreve a prumo,
a força destes dias ...
E eu, revendo ainda
e sempre, nela,
aquela
longa história inconsequente...
Terra!
Minha, eternamente!
Terra das acácias,
dos dongos,
dos cólios, baloiçando
mansamente... mansamente!...
Terra!
Ainda sou a mesma!
Ainda sou
a que num canto novo,
pura e livre,
me levanto,
ao aceno do teu Povo!...

Alda Lara, poema manuscrito, 1952/53.
(UCCLA 1959, 195-196).

“Presença Africana”, um dos poemas mais emblemáticos de Alda Lara, parece apresentar três versões diferentes, incluindo títulos referenciados nas designações de “África”, “Presença Africana” ou simplesmente, “Presença”, versão no *Diário de Angola*, em “Alda Lara no segundo aniversário de sua morte”, de Alfredo Margarido, em 31 de janeiro de 1964, com página que reproduz o manuscrito “Presença” de 1952/1953.¹⁰

Neste poema, um dos mais conhecidos de Alda Lara, a “escrita feminina” expressiva do eu lírico constrói-se num enleio vibrante de corpo de mulher, mãe, irmã, desejos, com Angola e a terra-mãe África, floresta e deserto, a que regressa a poeta em trânsito, em comunhão com seu povo.

Rumo

É tempo, companheiro!
Caminhemos...
Longe, a Terra chama por nós,
e ninguém resiste à voz
Da Terra...
Nela,
O mesmo sol ardente nos queimou
a mesma lua triste nos acariciou,
e se tu és negro e eu sou branco,
a mesma Terra nos gerou!
Vamos, companheiro...
É tempo!
Que o meu coração
se abra à mágoa das tuas mágoas
e ao prazer dos teus prazeres
Irmão
Que as minhas mãos brancas se estendam
para estreitar com amor
as tuas longas mãos negras...
e o meu suor se junte ao teu
suor, quando rasgarmos os trilhos
de um mundo melhor!
Vamos!
que outro oceano nos inflama...
Ouves?
É a Terra que nos chama...
É tempo, companheiro!
Caminhemos...

(Alda Lara - Poema em memória do amigo João Dias, 1951).
(UCCLA 1959, 197).

Já no poema “Rumo”, dedicado à J.B. Dias (1949) em memória (1951), Alda Lara tenta despertar no “companheiro” a consciência do regresso à terra de origem, do sol ardente que aí queima, num forte apelo ao retorno, “Irmão”/“Caminheiros”, pela travessia do oceano que inflama a união de negros e brancos.

Subjaz-lhe o incitamento expresso à procura de “um mundo melhor” na terra mãe, pertença de negros e brancos unidos no apoio e sentir colectivo de construção de uma Angola renovada pelos “novos”.

Trata-se assim de um poema considerado muito importante porque diz as palavras necessárias para essa elite de intelectuais politizados da geração de 50 se encontrar e assumir uma luta política com a dimensão histórica hoje conhecida.

“Rumo” como “Regresso”, poemas onde Alda Lara advoga e anseia pelo regresso a Angola, são na sua obra, dois dos mais evocados e reconhecidos poemas pelos intelectuais angolanos face à sua reclamada mensagem política alusiva ao processo de libertação colonial, construção da independência nacional e criação de uma nova sociedade, pós-colonialista.

ANÚNCIO

Trago os olhos naufragados
em poentes cor de sangue...
Trago os braços embrulhados
numa palma bela e dura,
e nos lábios a secura
dos anseios retalhados...
Enrolados nos quadris
cobras mansas que não mordem
tecem serenos abraços...
E nas mãos, presas com fitas
azagaias de brinquedo
vão-se fazendo em pedaços...
Só nos olhos naufragados
estes poentes de sangue...
Só na carne rija e quente,
este desejo de vida!...
Donde venho, ninguém sabe
e nem eu sei...
Para onde vou
diz a lei
tatuada no meu corpo...

E quando os pés abram sendas
e os braços se risquem cruces,
quando nos olhos parados
que trazemos naufragados
se entornarem novas luzes,
Ah! quem souber,
há-de ver
que eu trago a lei
no meu corpo...
(UCCLA 1959, 198-199).

Aqui a poesia é cinzelada no corpo. A “escrita no feminino” de Alda Lara constrói-se em sentimentos e emoções de especial significação dos órgãos do corpo humano num registo lírico e realista que decompõe a anatomia humana: “olhos naufragados em poentes de sangue”; “lábios secos de anseios retalhados”, “quadris cobras mansas”; “pés abrindo sendas”; “braços riscando cruces, embrulhados”; “mãos de fitas e azagaia de brinquedo”... Estes versos expressivos de profundidade intimista e reflexiva da poeta, formada em Medicina, simbolizam a decifração do corpo que não sabe, nem ninguém, donde vem. Anúncio de uma esperança luminosa arte inscrita na epiderme da vida para lá do desalento dos olhares parados, naufragados! “trago a lei / no meu corpo”.

Testamento

À prostituta mais nova
Do bairro mais velho e escuro,
Deixo os meus brincos, lavrados
Em cristal, límpido e puro...

E àquela virgem esquecida
Rapariga sem ternura,
Sonhando algures uma lenda,
Deixo o meu vestido branco,
O meu vestido de noiva,
Todo tecido de renda...
Este meu rosário antigo
Ofereço-o àquele amigo
Que não acredita em Deus...

E os livros, rosários meus
Das contas de outro sofrer,
São para os homens humildes,
Que nunca souberam ler.

Quanto aos meus poemas loucos,
Esses, que são de dor
Sincera e desordenada...
Esses, que são de esperança,
Desesperada mas firme,
Deixo-os a ti, meu amor...

Para que, na paz da hora,
Em que a minha alma venha
Beijar de longe os teus olhos,

Vás por essa noite fora...
Com passos feitos de lua,
Oferecê-los às crianças
Que encontrares em cada rua...
UCCLA 1959, 200).

“Testamento” é um dos poemas mais belos e intensos da literatura de expressão portuguesa do período anterior ao processo de descolonização. Nele se plasma uma concepção de educação pública (“vás por essa noite fora.../ com passos feitos de lua/oferece-los às crianças/ que encontrares em cada rua”) imbuída de valores humanos e afectos de grande elevação como por exemplo: solidariedade, fraternidade, generosidade, entrega ao “outro”, podendo ainda falar-se de amor à terra-mãe, à pátria.

As Belas Meninas Pardas

As belas meninas pardas
são belas como as demais.
Iguais por serem meninas,
pardas por serem iguais.

Olham com olhos no chão.
Falam com falas macias.
Não são alegres nem tristes.

São apenas como são
todos dos dias.

E as belas meninas pardas,
estudam muito, muitos anos.
Só estudam muito. Mais nada.
Que o resto, trás desenganos.

Sabem muito escolarmente.
Sabem pouco humanamente.

Nos passeios de domingo,
andam sempre bem trabajadas.
Direitinhas. Aprumadas.
Não conhecem o sabor que tem uma gargalhada
(Parece mal rir na rua!...)

E nunca viram a lua,
debruçada sobre o rio,
às duas da madrugada.

Sabem muito escolarmente
Sabem pouco humanamente.

E desejam, sobretudo, um casamento decente...
O mais, são histórias perdidas...
Pois que importam outras vidas?...
outras raças?... , outros mundos?...
que importam outras meninas,
felizes, ou desgraçadas?!...

As belas meninas pardas,
dão boas mães de família,
e merecem ser estimadas...
(Alda Lara, Poemas, 1959)

Já neste poema irónico, relewa-se outra vertente crítica da escrita poética de Alda Lara, focada no tema das expectativas sociais “de género”, em famílias privilegiadas angolanas. Os padrões convencionais de decoro aparente de uma

educação tradicional paternalista são representados, ironicamente, como o processo de domesticação, estandardização, menorização e castração das mulheres.

A poeta desconstrói, com grande sentido de humor, a validade de uma educação uniforme e limitativa das mulheres, tendente a prorrogar o acesso ao espaço público dos homens versus reserva da esfera privada às mulheres. Alda Lara denuncia a alienação feminina pela via da educação moldada em estereótipos do “feminino”, modelo social burguês de “um casamento decente” e de “boas mães de família”, em oposição à esfera pública, prerrogativa da dita superioridade masculina - imaginário ideológico conservador da *fada do lar*, *domesticidade* e *falocentrismo*.

Considerações prospectivas

A “escrita feminina” ou “escrita no feminino” de Alda Lara desenvolve-se na sua curta e intensa existência, voz poética “em trânsito” entre Portugal (1948) e Angola (1962), sempre pugnando pela terra-mãe África e horizonte de um projecto maior para o futuro de Angola, missão dos jovens intelectuais africanos da politizada “Geração de 50” a que a poeta pertenceu como membro activo e interveniente.

A renovação do interesse pela obra de Alda Lara, no panorama literário angolano, pode explicar-se pela recente revalorização do seu papel e significado, pelos conhecidos escritores angolanos Luandino Vieira e Carlos Ervedosa em justaposição com o contexto de consciencialização política africana em meados dos anos 1950.

Daí que se enuncie o interesse em prosseguir investigação mais aprofundada sobre a obra poética e ficcional de Alda Lara no universo lusófono e literatura africana de expressão portuguesa, alargando-a a novas pesquisas em estudos culturais e de literatura comparada sobre diversos tópicos temáticos, tais como: *topoi* identitários femininos, intervenção cultural, educativa e sócio-política de escritoras lusófonas na diáspora, literatura em trânsito, autonomia e futuro da literatura africana, “hetero-referencialidade” (Ribeiro; Ramalho, 2001, pp. 434-35) entre Alda Lara e as poetisas santomenses Alda do Espírito Santo e Olinda Beja, de gerações próximas.

Referências bibliográficas

- UCCLA. 1959. *Antologia dos Estudantes do Império (1951-1963): Angola S. Tomé e Príncipe, I vol. Poetas Angolanos*. Colectânea de Carlos Eduardo com um estudo de Mário António. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 195-196.
- Ervedosa, Carlos. 1974. *Roteiro da Literatura Angolana*. Luanda: Edição da Sociedade Cultural de Angola.

- Ferreira, Manuel. 1977. *Literaturas africanas de expressão portuguesa II : Angola Moçambique*. Lisboa: MEIC- Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve; 7).
- Lara, Alda. 2014. *Poemas completos*. Luanda: GRECIMA.
- Ribeiro, António Sousa; Ramalho, Maria Irene. 2001. “Identidade e Nação na(s) poética(s) da modernidade: Os casos de Fernando Pessoa e Hugo von Hofmannsthal”. In SANTOS, Boaventura. *Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 411-435.
- Mata, Inocência. 2015. *Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política*. Lisboa: UCCLA.
- Padilha, Laura C. & Ribeiro, Margarida Calafate (Org.). 2008. *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento.
- Passos, Joana. 2013. “Alda Lara: figura fundadora na poesia das mulheres angolanas”. In Macedo, Ana Gabriela, Sousa, Carlos Mendes de, Moura, Vitor (org.). *Húmus. Humanidades: novos paradigmas do Conhecimento e da Investigação*. Braga: Universidade do Minho. Centro de Estudos humanísticos, 71-85.
- Pereira, Érica Antunes. 2010. *De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análises das obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte)*. Tese de Doutoramento apresenta à Universidade de São Paulo, 2010. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04012011-101230/pt-br.php>.
- Silva, Fábio Mário. 2019. “Entre Portugal e Angola: reflexões sobre a poética de Alda Lara.” *Mulemba*, v.11, n. 21, jul.-dez., 12-21.
- Topa, Francisco. 2020. “Alda Lara e o que falta fazer: as achegas dos Periódicos “*ABRIL – Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v.12, n.24, jan.-jun., 15-31 Disponível em <https://doi.org/10.22409/abriluff.v12i24.38097>.

11. Um olhar que nos humaniza: Diálogos em torno do mínimo na criação poética de Sophia de Mello Breyner Andresen e Manuel Bandeira

Nuno Brito⁴⁰

*Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.*

Isso eu procuro.

Carlos Drummond de andrade.

*Pôr a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar, olhar com força para uma
pedra, para um pássaro, para o próprio pé.*

Clarice Lispector

Pensemos e tomemos como ponto de partida este *olhar com força* (para uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé), e consideremos também que a atenção é, primeiro que tudo, um olhar que intensifica, acolhe e se dirige numa determinada direção. Na sua origem etimológica, a palavra *atenção* deriva do latim: “attendere” e significa literalmente *estender-se, esticar-se, mover-se para*. Movimento num determinado sentido no qual a presença do mundo se sente mais vívida e nítida; a atenção é por isso um ângulo que se partilha e que se aproxima ao ato de agarrar, de colher e de recolher e sugere por isso mesmo as mãos e os braços.

40 University at Buffalo New York/ Department of Romance Languages and Literatures, EUA. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-6818-2395>.

Sobre esse olhar incide o início do texto *Arte Poética III* de Sophia de Mello Breyner Andresen, palavras lidas em 11 de Julho de 1964 na atribuição do Grande Prémio de Poesia atribuído ao livro *Sexto* pela Sociedade Portuguesa de Escritores:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objetividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. E também a reconheci, intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso. Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida. Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (Breyner 2020, 893)

A atenção é apresentada por Sophia de Mello Breyner como um olhar intensificado que possibilita um estado de completude e de unidade, ela afirma-se também como o recurso que permite um verdadeiro encontro com o real, um contacto pleno com as coisas, um atingi-las verdadeiramente (as mãos e o movimento de recolher), o poema como “um círculo traçado à roda duma coisa”, um espaço que preenche, para onde se estende o olhar. Doutra forma diria Maurice Blanchot “Escrever é inscrever no interior de um círculo o exterior de todos os círculos”. É também um círculo a atenção – a barata de Clarice – dentro do círculo do olhar. Isolar um objeto é nesta aceção, não um fechamento, mas a possibilidade, através de um ato de atenção e estranhamento, de um mover-se e ritmar-se com o mundo e por isso um ato de abertura ao mundo – Nisso, num contexto de apatia e excesso de informação, a atenção é sempre revolucionária.

O olhar descrito em relação à maçã, é também descrito como um olhar objetivo, e atentemos, aqui, ao vocabulário que expressa uma rede em torno da

unidade da percepção e de uma felicidade que dela emana: o estado de inteireza e completude de uma “felicidade irrecusável, nua e inteira”, passa por um encontro e um contacto direto com o objeto, uma assonância mimética, de pleno encontro com a “própria presença do real”, questão de *atenção, sequência, rigor*, que intensifica a relação com a realidade, no qual a atenção é apresentada não só como um estado de direcionamento de consciência, mas também como um gesto de concentração mental e emocional diante da realidade, um mover-se que atua sobre diferentes corpos e esferas; que reposiciona a nossa relação no mundo através da possibilidade de uma nova perspectiva. Se um poeta da China do século IV escreve que uma maçã está a cair de uma árvore, esse será um posicionamento poético perante a realidade, que isola uma perspectiva, mas que também a expande e a torna absoluta e plural, porque as maçãs continuaram a cair no século V e VI e neste preciso momento são centenas ou milhares de maçãs que estão a cair de árvores em todo o mundo. Aquilo que um ato de atenção proporcionou foi uma vivência intemporal e que ocupa ao mesmo tempo um espaço múltiplo. Um olhar que não apenas o olhar de um corpo físico, mas que é também um olhar mental, emocional, uma experiência absoluta, que dialoga também vitalmente com o poema *Maçã* de Manuel Bandeira:

Por um lado te vejo como um seio murcho;
Pelo outro, como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário.

És toda vermelha, como o amor divino.

Dentro de ti, em pequenas pevides,
Palpita a vida prodigiosa,
Infinitamente.

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num prato pobre de hotel.
(Bandeira 1966, 157).

Pelo predomínio das sensações visuais, pelo apelo à cor, à forma e ao enquadramento, o poema lembra aqui uma pintura, um quadro estático que sugere a ideia de uma natureza morta, fazendo invocar, a fórmula de Horácio, *Ut pictura poesis*: “assim como a pintura, a poesia”. A maçã impõe-se como um objeto para o olhar, vista por fora através de comparações em que se distinguem suas formas por lados opostos, para depois ser enfatizada a vivacidade da sua cor. A visão da maçã invoca também uma técnica de criação cubista, ao observar o objeto nos seus diferentes planos e ângulos, a visão torna-se assim uma visão de conjunto, que contorna o objeto, na sua totalidade, primeiro do exterior, e logo do interior:

“dentro de ti em pequenas pevides / Palpita a vida prodigiosa / Infinitamente”. Na última estrofe gera-se um olhar de zoom out, que confere um enquadramento da maçã no espaço, ao lado do talher e depois no quarto “pobre” de hotel, entre utensílios e espaços humanos, sugerindo uma humildade e perecibilidade que contrasta com a penúltima estrofe, dando-lhe maior força e poder de concreção.

Através da atenção, a percepção é intensificada, gerando um olhar de aprofundamento e fascínio. A aparente simplicidade da maçã oculta algo maior; a latência da vida infinita que está concentrada nas suas sementes, o apelo à eternidade que elas contêm enquanto condensação de diferentes tempos, enquanto materialização de um tempo já futuro, de uma vida contínua: a ênfase está agora nas entranhas do fruto, no seio da sua dimensão mínima. Em contacto com Davi Arrigucci, podemos falar neste poema de um sublime oculto que o exterior, aparentemente simples da maçã, esconde (Arrigucci 2009, 21). Sob esta aceção o poema dá a ver, alumbra: desoculta o sublime mostrando a continuidade das coisas e a sua singularidade.

Se a maçã esconde no seu interior a potencialidade e o milagre da vida, ela não deixa de ser apresentada entre coisas humanas – presente num quarto pobre de hotel, ela mostra-se pobre, partilhando com o poeta uma condição humilde. O sublime manifesta-se assim humanizado, também ele precário, tornado visível, através do poema, numa condição de finitude e perecibilidade. Nesta aceção a poesia desvenda, humaniza e desentranha. Este último verbo é particularmente querido a Manuel Bandeira na sua reflexão sobre a poesia: “desentranhar a poesia das coisas” é observá-las além das suas formas externas, enfatizando um olhar que vai para além da superfície, que atinge o objeto na sua essência, que produz ênfase, no sentido originário da palavra: *in-phos* (*Na luz*) – *Iluminar, mostrar, destacar, ato de fazer ver claramente*. Sob esta ideia a poesia ilumina, dá a ver mais claramente, extrai o eterno do transitório e do fugaz, permitindo senti-lo pulsar no mínimo, no ínfimo, no residual, sem cair nos perigos de uma abstração genérica e superficial, o poema dá-nos um fundo, mostra-nos um caminhar terreno, uma visão rasante, para o chão ou a partir do chão.

Tanto em Sophia como em Manuel Bandeira temos um objeto (a maçã) que se observa de uma forma intensificada, com atenção, num exercício de contemplação que atinge a sua nudez, uma realidade despida e essencial, de aproximação. Em Manuel Bandeira podemos vê-la de todos os seus ângulos, captada numa perspetiva total, (por dentro e por fora, por diferentes centros percetivos). Atentemos na rede semântica que se cria na terceira estrofe em torno da palavra vida, palpita, infinitamente, pevides, são palavras que centralizam e condensam uma ideia de vibração, de movimento puro e ininterrupto, potenciado pela utilização do advérbio de modo. O movimento e a fluidez perpassam a ideia de um estranhamento do

objeto. Tanto em Sophia de Mello Breyner como em Manuel Bandeira, esta maçã pousada, captada na sua totalidade, não nos remete visualmente para a ideia de uma natureza morta, que se pudesse configurar do lado de um objeto estanque. A maçã, pousada em cima do prato no quarto do hotel e a maçã pousada em cima da mesa parecem nos dois casos tomadas pela força absoluta do movimento, insufladas por um poder vital que as aproxima, por uma força que não cabe nuclearmente só em si, mas que é um reflexo da vida mesma.

Esta maçã que o olhar atento atinge é em si um reflexo da própria vida, um elemento erotizado da natureza; o objeto configura-se como potência, devir, encontro com um estado de totalidade que se transcende a si próprio quando tocado pela visão poética. A atenção configura-se tanto em Sophia como em Bandeira como a potência de uma centralidade, que atinge as coisas no seu estado de movimento puro. Nessa apreensão há um gesto de simplicidade e de assonância, mas também uma potência de mudança, um cruzamento de tempos. A nitidez e a objetividade da memória (a primeira memória) de Sophia de Mello Breyner é, em contacto com “Arte Poética IV”, o resultado de uma busca atenta, demorada, silenciosa e livre; os mesmos movimentos cruzam estes dois poemas, a partilha de um mesmo batimento do tempo. Procura que se realiza no interior do objeto e no interior de si mesma, num contacto e num ato de simplicidade, de assonância. Reflexionar sobre a percepção e sobre a intensidade da percepção é algo que está presente em todas as *Artes Poéticas* de Sophia de Mello Breyner; é de salientar o elevado número de vezes que o substantivo “atenção” ou o adjetivo “atenta” nos aparecem no conjunto destes textos. Fixar com força ou olhar com força um objeto não é criar simplesmente uma notação do exterior através da atenção, mas procurar uma relação justa com o mundo, um equilíbrio que se faz através de um balanço de forças diferentes e convergentes: “Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem” (Sophia 893), nesse sentido a relação com o objeto é um reflexo da relação com o outro, um ato de continuidade, o contacto com o mínimo e o ínfimo produz uma relação justa com a ideia e a concretização de uma só pessoa.

Podemos sentir, vividamente, essa relação no poema de Manuel Bandeira e na arte poética de Sophia de Mello Breyner. Nos dois casos há uma procura atenta que circula o objeto, que distingue, que separa do seu próprio fundo, que isola, que destaca, mas que nesse delimitar procura um encontro e uma relação com o todo; nesse exercício de justiça e nivelamento há um olhar para o mínimo que o celebra em toda a sua unidade e potencialidade de mudança.

O objeto configura-se assim como o centro de uma imanência; tocado pela singularidade e pelo estranhamento ele é um objeto único, irrepetível e indivisível.

Pensemos, aqui, no tríplice significado que Giordano Bruno confere ao conceito de mínimo na sua obra: *De tríplice Mínimo et mesura*: “1) o ‘mínimo’ indica um lugar de unidade divina que está acima de tudo e em tudo; 2) o ‘mínimo’ é identificado como ponto matemático (punctum); 3) o ‘mínimo’ representa o átomo físico (atomus).”

Para Giordano Bruno, o mínimo é ao mesmo tempo um conceito matemático, físico e metafísico, algo que não pode existir independentemente do plano ou espaço infinito, uma unidade que faz coexistir polaridades contrárias: “No mínimo todas as coisas contrárias coincidem, os pares e os ímpares, o muito e o pouco, o finito e o infinito; porque o mínimo é o máximo e qualquer coisa entre eles é o intermédio)” 1. Nesse sentido o mínimo não se separa do máximo, ele é uma força que compõe e inclui em si, todas as coisas físicas e geométricas: “Se o ponto não difere do corpo, o centro da circunferência, o finito do infinito, o máximo do mínimo, seguramente podemos afirmar que o universo é todo centro” (Bruno 1980, 33). Esta ideia de centro é aqui de vital importância. O mínimo contém nesta aceção toda a totalidade, nas suas forças opostas, nas suas convergências. A atenção face ao mínimo é, sob esta ideia, uma atenção face ao todo, ao completo, à unidade, disso, nos fala precisamente o poema “Auguries of innocence” de William Blake: “To see a World in a Grain of Sand And a Heaven in a Wild Flower, / Hold Infinity in the palm of your hand And Eternity in an hour” (Blake 2007, 75). O grão de areia, no qual se observa o mundo inteiro, representa essa unidade onde o universal se reflete, dessa forma, pelo microcosmos podemos aceder ao macrocosmos, no mínimo podemos sentir e tocar o todo, vislumbrar e perceber a totalidade – O infinito na palma da mão que refere Blake, é a soma de forças contrastantes, das polaridades que se sentem no objeto: o universo num grão de areia de Mia Couto ou o de “Consideração do Poema” de Carlos Drummond de Andrade: “*Como fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande?*” (Drummond 2004, 116). A diferença entre mínimo e máximo parece desvanecer-se neste verso para surgir uma dissolução e um encontro, uma despolarização, algo a que, pelo menos poeticamente, não se pode fugir ou recusar. Como fugir a uma totalidade, a um encontro? O grão de areia de Blake, a flor de Drummond, a rosa de Bandeira, a maçã de Sophia refletem uma convergência em que o mínimo se une invariavelmente e de forma indissociável com o universal, em que ele é em si, não só o reflexo do todo, mas a sua expressão, visível e condensada, em que ele se afirma como uma unidade irrepetível e irreduzível. Disso nos fala também o poema “Vida menor” de Carlos Drummond de Andrade:

A fuga do real,
ainda mais longe a fuga do feérico,
mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,

a fuga da fuga, o exílio
sem água e palavra, a perda
voluntária de amor e memória,
o eco
já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,
a mão tornando-se enorme e desaparecendo
desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,
senão inúteis,
a desnecessidade do canto, a limpeza
da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.
Não a morte, contudo.

Mas a vida: captada em sua forma irredutível,
já sem ornato ou comentário melódico,
vida a que aspiramos como paz no cansaço
(não a morte),
vida mínima, essencial; um início; um sono;
menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;
o que se possa desejar de menos cruel: vida
em que o ar, não respirado, mas me envolva;
nenhum gasto de tecidos; ausência deles;
confusão entre manhã e tarde, já sem dor,
porque o tempo não mais se divide em secções, o tempo
elidido, domado.
Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.
Isso eu procuro.
(Andrade 2004, 144).

A procura do mínimo que este poema exalta é também a procura de uma unidade, de uma completude. Possível através da contemplação a vida é apreendida em sua forma irredutível, na sua unidade e forma mínima, que não pode ser mais dividida, decomposta e compartimentada – que é, por isso mesmo, unitária e total. Atentemos aqui na definição matemática da palavra irredutível: aquilo em que o radical não consegue admitir uma forma mais simplificada; nessa aceção o encontro, total e onnipresente, com o mínimo é também o encontro com um estado de simplicidade, de um contacto direto com o mundo, de uma relação com ele que não está contaminada, que não está viciada, que é simples, direta e verdadeira. Em diálogo com Sophia, de um contacto justo com o objeto que dita um contacto justo

com o homem. Pensemos na produção poética de Manuel Bandeira, e naquilo que o poema “Vida menor” de Drummond nos sugere, na desnecessidade do canto, na fuga do feérico, naquilo que se procura exprimir sem um excesso de retórica, “de ornato ou de comentário melódico”, sem um aparato artificial. Pensemos em como neste poema Drummond estabelece dois grupos semânticos opostos, um no campo do mínimo, do ínfimo e do residual e outro do lado do desproporcional, do excesso, do desmedido e do afastado, o excessivamente ambicioso, aquilo que faz perder o chão e se afasta da nitidez plástica e concreta da vida. Contra o excesso e a pretensão o poema de Drummond afirma um gesto de simplicidade, de condensação, de redirecção, um gesto de procura de uma relação justa, proporcionado por um olhar que faz lembrar um coração que bate muito perto da terra, (pensemos em Derrida).

O *coração*. Não o coração no meio de frases que circulam sem correr riscos pelos cruzamentos e se deixam traduzir em todas as línguas. Não o coração dos arquivos cardiográficos, simplesmente, objeto de conhecimentos ou de técnicas, de filosofias e de discursos bio-ético-jurídicos. Não o coração das Escrituras ou de Pascal, provavelmente, nem mesmo, o que é ainda menos evidente, aquele que Heidegger prefere ver em seu lugar. Não, uma história de “coração”, poeticamente envolta no idioma “aprender de cor”, este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (*to learn by heart*), ou ainda de uma outra, a árabe (*hafiza a'n zābrẓkalb*)- um único trajeto de múltiplas vias (Derrida 2001, 113).

Um coração pequeno, separado do chão apenas por uma finíssima camada de pele, cujo batimento se aproxima de um olhar para baixo, que procura estabelecer uma consonância com o mundo, um ato de simplicidade, olhar que reduz, mas que nesse ato de reduzir amplifica até ao infinito, e que desequilibra por isso uma escala, qualquer medição, qualquer contabilidade; olhar que desconstrói as noções de quantidade, que aproxima, que atinge aquilo que é irrepetível, na sua possibilidade geradora de diferença; olhar despojado, livre, silencioso, que se afirma como um exercício de rigor. Olhar que humaniza o objeto e nos humaniza (de novo Bandeira). Pensemos nesse olhar para o mínimo como um lugar de celebração e agradecimento, um gesto impessoal. comunitário e partilhável, um ato que nos reconfigura. Que nos dá poder de concreção e visualidade. Um olhar com força. Que traça um círculo à volta de uma coisa, admitindo nele tudo o que lhe está ao redor, um ato de preenchimento que se confunde com o próprio ato de escrever.

Referências bibliográficas

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 2020. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim.
- Arrigucci, Davi. 2009. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Andrade, Carlos Drummond. 2004. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Bandeira, Manuel. 1993. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Blake, William. *The complete poems*. London: Pearson / Longman.
- Derrida, Jacques. 2001. *Che cosa é la poesia*. In *Inimigo rumor* 10, maio.
- Neves, Marcos Cesar Danhoni. 2004. *Do infinito, do mínimo e da inquisição em Giordano Bruno*. Ilhéus BA: Universidade Estadual de Santa Cruz.

12. CARIBE: poéticas da paisagem - uma abordagem interdisciplinar

Margara Russotto⁴¹

Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica.
Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*.

*Y primero era el agua.
Un agua ronca,
sin respirar de peces, sin orillas
que la apretaran...
Era el agua primero,
sobre un mundo naciendo de la mano
de Dios...
Era el agua.
Dulce María Loynaz, “Creación”.*

El agua es ágil y no lleva memoria consigo.
Gabriela Mistral, “Elogio del agua”.

La investigación sobre el Caribe constituye una tarea apasionante e interminable. Todo lo que hacemos, lectores, escritores e investigadores, lleva el signo de lo incompleto y asombroso; como este mismo texto, el cual comenzó originalmente como notas de una investigación destinada a crear un curso nuevo sobre la literatura y el arte del Caribe requerido por la Universidad de Massachusetts/

41 University of Massachusetts, Amherst, EUA.

Amherst.⁴² Retomo los apuntes de aquel momento, porque en esa etapa inicial de la investigación, lo único claro era la pregunta “por dónde empezar”. Por dónde se empieza a conocer el Caribe: ¿por su nombre? ¿por un viaje? ¿por sus leyendas? El primer acercamiento básico indicaba, entonces, la conveniencia de partir de la misma etimología y definición de la palabra *Caribe*, pues todo rodeo etimológico puede diseñar un primer nivel de referencias y preguntas que lleva a una cierta preparación, o estado de inquietud intelectual, antes de entrar al corpus de las obras específicamente.

Bajo la inspiración de Roland Barthes y las recomendaciones de su manual de crítica estructuralista, que justamente se titulaba *Por dónde empezar* refiriéndose al análisis de textos, la “búsqueda del nombre” se convirtió en una magnífica oportunidad para reflexionar sobre la literatura del Caribe y sus diversos paisajes imaginarios.

Ese fue el comienzo de lo que me llevó al estudio del paisaje como posible categoría analítica y camino de acceso a dicha literatura.

Cabe admitir que empezar por la etimología de un objeto de estudio no deja de ser una estrategia de aproximación de la máxima distancia, y la máxima humildad también. Además de la fantasía de una supuesta ascesis que va de lo simple a lo complejo, empezar por el nombre parece una suerte de antesala, un lugar de espera antes de abordar las complejas formas literarias y artísticas de esta amplia región que el nombre soporta y vehicula. Aproximarse a este lugar imaginario, partiendo de la misma nomenclatura onomástica del espacio designado sin excluir sus derivados y connotaciones varias, plantea las siguientes preguntas: ¿Qué quiere decir “Caribe”? ¿Cuál es la relación entre el nombre y el objeto que designa? Y también, ¿qué contenido indirecto nos transmite la vivencia o visión imaginaria de su paisaje? Si nos interesa el Caribe como paisaje no deberíamos olvidar el testimonio que nos dejaron historiadores, filósofos, viajeros y geógrafos como Bachelard, Yi-FuTuan y el mismo Humboldt, en su lección fundamental: el paisaje es relación, experiencia onírica, memoria. ¿Cómo avanzar correctamente por ese camino hacia la comprensión del complejo y cifrado mundo de la literatura y el arte caribeños?

Los estudios de Geografía Histórica han demostrado la importancia de los diferentes dispositivos culturales que alimentan los imaginarios geográficos, desde la propaganda turística a los relatos de viaje. En el caso del Caribe es evidente la resonancia de numerosos estereotipos y la sobre atribución de rasgos fabulosos y legendarios que la misma literatura ha contribuido a difundir ampliamente. En este sentido, las obras literarias y artísticas alimentan el imaginario del Caribe, así como lo desnudan y lo rehacen con un caudal de significaciones de incalculable valor para

42 Actualmente, dicho curso, titulado Viaje al Caribe Hispánico: Literatura, Arte, Cultura, está incorporado al Pensum de estudios de la Universidad.

el conocimiento de esta amplia parte del mundo, lo cual termina trascendiendo sus propias fronteras.

La experiencia del “paisaje Caribe” responde a diferentes ópticas de su imaginario. Entendemos la noción de Imaginario como un corpus de ideas y representaciones con los cuales los individuos y grupos sociales se explican el mundo, sea con bases empíricas sea de tipo subjetivo o visionario. En otras palabras, entendemos el imaginario en tanto *mental conceptions*, de acuerdo con Raymond Williams (Williams 1983, 158), como parte esencial de la identidad del sujeto; y por tanto como vivencia y discurso cultural en las obras literarias.

Por otra parte, la pluralidad semántica de la noción Paisaje propicia enfoques de tipo interdisciplinario, ya que implica el roce con otras nociones afines (como Espacio, Figura, Territorio, entre otros). De hecho, un trabajo reciente sobre las disputas disciplinarias del concepto de Paisaje en la ciencia admite dichas afinidades y concluye con la siguiente observación:

El estudio de las representaciones artísticas del paisaje es objeto de la estética, y la apropiación paisajística estético-contemplativa es objeto de la psicología, la semiótica, la antropología y la sociología, pero también la geografía y las ciencias biológicas reclaman al paisaje como objeto de estudio, colocándolo en el sitio ocupado antaño por el territorio, el geosistema o el ecosistema. (Villa, Cruz y Zendejas 2017, 204)

Dentro de este marco tan amplio, se evidencia solapamiento y extrema porosidad entre los diferentes conceptos. Cabe precisar también que “paisaje Caribe” no es lo mismo que un paisaje “del” Caribe, ya que el primero constituye una noción abarcante que supera la conexión adjetival propiamente física, asumiendo un protagonismo autónomo más complejo.

Para profundizar en esta misma orientación, bastaría un pequeño ejercicio de imaginarización. Cuando se piensa en el paisaje caribeño, la primera imagen que viene a la mente es una inmensa extensión de agua bajo los rayos benéficos del sol. Si en la distancia evocáramos lo particular de este paisaje, la imagen que surgiría sería la de un vasto escenario acuático con ímpetus de espuma y remolinos dorados, y la difusa sospecha de una consumación imposible en medio de tanta belleza. El Caribe es aquí inmediatamente asimilado al imaginario del trópico en su versión sublimada.

Se pensaría entonces en un territorio inabarcable e indescriptible, sobre el cual planearía un viento ligero al amanecer entre las piadosas palmeras que no solo dan sombra sino el milagroso elixir del agua de coco. Vida pura. Transparencia. Vida desde el origen oceánico primordial y donde lo humano estaría ausente; esa parte de lo humano que implica dolor, corrupción y muerte. Estamos ante una experiencia del paisaje de tipo fenomenológico, donde imagen y ensoñación se articulan en

una suerte de apelación “que nos llama fuera de nosotros mismos” (Bachelard 1986, 41) tal como afirma el toponímico de Bachelard. Actividad enriquecedora del psiquismo, la ensoñación del paisaje es también un modo de activar complejos de cultura mediante la imaginación, ya que ésta –continúa Bachelard- “no es, como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que *sobrepasan* la realidad, que *cantan* la realidad”. (Bachelard 1988, 31)

Esta misma llamada que va más allá de los límites físicos del paisaje tiene otro alcance cuando se remite al mito geográfico en sentido cosmológico. El Caribe nace como mito geográfico con el mismo “descubrimiento” de América. El Dorado –sueño de los mismos invasores y viajeros europeos huyendo de la miseria, luego trasplantado al suelo americano- es imaginado como el reino de la abundancia y la riqueza sin fin, donde siempre es primavera, los alimentos están al alcance de la mano, así como también el oro y las piedras preciosas. El continente suramericano es pródigo en mitos geográficos de imponente grandeza: como la pampa argentina, la Cordillera de los Andes, el desierto Atacama de Chile, considerado el más árido y seco del mundo. De modo que el del Caribe –la más exacta metonimia de Trópico- es tan solo uno de ellos, si bien con las características específicas que lo distinguen; a saber: ser al mismo tiempo un área que rodea el espacio físico y pragmático, y una visión de mundo con los valores que comparte una comunidad dada. (Tuan 1983, 96-111)

Por otra parte, este paisaje es sobre todo un lugar físico y geopolítico concreto, más allá de la ensoñación que incita y que lo convierte en un lugar de adhesión topofílica. Con más de dos millones y medio de kilómetros cuadrados de agua, y una temperatura de 25 grados centígrados en su superficie, el mar Caribe baña las costas de varios países de América en territorio continental e insular. Él rodea cientos de islas formando un macro-archipiélago de naciones con diferentes sistemas sociales, culturas y tradiciones, con sus áreas y sub-áreas lingüísticas de origen metropolitano, de mezclas criollas y de incontables dialectos. *El mar de las lentejas* (1985), lo llamó el escritor cubano Antonio Benítez Rojo, y con esa metáfora de extrema pluralidad y diaspóricidad tituló una de las novelas más expresivas de la literatura caribeña contemporánea.

Desde este paisaje idílico, surgen eventos de una historia también cruel y dolorosa. Es el paisaje histórico que se superpone a la belleza del mito con la contundencia del trauma colonial. Y se iluminan fechas remotas, cuando el 30 de julio de 1502, el almirante Cristóbal Colón arriba a la isla Guanaja, frente a la costa de Honduras. La “llegada” abre así una dimensión con eventos datados que al mismo tiempo pretenden borrar eventos pre-existentes, con guerras y luchas, fundación y destrucción de ciudades y poblados, creación de mitologías y una memoria en constante reelaboración. Memoria de la esclavitud y memoria de la rebelión.

A partir del siglo XVI, alteridades confrontándose y enfrentamientos identitarios y fraticidas fueron una realidad constante en toda su magnitud. El Caribe fue el campo de batalla de las luchas por el poder de los imperios europeos, quienes se disputaron ferozmente el control del mercado naciente y el dominio de la región. En medio de esa disputa, la economía de la plantación basada en la esclavitud implicó la tortura y muerte de millones de seres humanos. La disputa aún continúa, tal vez con nuevos figurantes y otra lógica hegemónica más enrevesada.

La alquimia onomástica del nombre Caribe ofrece así diferentes paisajes desde los orígenes de la colonia. Y es significativo que su primer rasgo identitario – el nombre propio– provenga de una exterioridad que impone su lógica desde el exterior ya que se origina en la mirada de los invasores sobre los primeros pobladores del territorio, los Caribes o Kariñas. Guerreros crueles e indomables, producían el terror tanto de los blancos como de otras tribus a las que exterminaban al grito “Solo nosotros somos gente”. Es el grito que recoge la leyenda: *Anakariná rote* (Core 1993).

Desde la etimología ocurre también una transposición lingüística que mediante la modificación de algunas letras convierte los *Caribes* en *Caníbales*, los temibles “comedores de carne humana”. Respondiendo en parte al mismo imaginario medieval europeo, los Caribes fueron colocados en el polo opuesto de los Taínos, indios amables y pacíficos, supuestamente fácil de someter y adoctrinar, reproduciendo el mito dicotómico entre el buen salvaje y el monstruo irreductible.

El término Caribe se origina así en la misma historia de la civilización occidental a la cual pertenece con pleno derecho. Es su mismo corazón, su nervio más vulnerable. Así mismo tiene origen en la naturaleza y los animales que pueblan sus aguas y selvas, ciudades y caminos, aire y tierra con una abundancia y biodiversidad incalculable.

Pero la etimología sigue expandiéndose. ¿Qué nombra la palabra Caribe, además de un grupo de nativos indomables? Se sabe que también esos peces tranquilos que aparentan no ocasionar mal alguno es llamados caribes. A pesar de ser considerados animales inofensivos constituyen un peligro mortal ya que pueden devorar un cuerpo humano en pocos segundos. Así los describe una antigua crónica de José Gumilla, alrededor de 1630:

Otra plaga fatal que voy a referirme es la de los guacaritos, a quienes los indios llaman muddé, y los españoles, escarmentados de sus mortales y sangrientes dientes, llamaron y llaman hasta hoy caribes. Contra éstos el único remedio es apartarse con todo cuidado y vigilancia de su voracidad y de su increíble multitud (...). Y es cosa digna de saberse que el que esté sano y sin llaga o herida alguna bien puede entrar y nadar entre

innumerables guacaritos (si sabe espantar las sardinas bravas), seguro y sin el menor sobresalto; pero si llega a tener algún rasguño de espina o de otra cosa por donde se asome una sola gota de sangre, va perdido sin remedio; tal es su olfato para conocer y hallar la sangre. (Becco 1992, 234).⁴³

¿Y quién podría ufanarse de tener una piel perfectamente sana en su total extensión? ¿Sin grietas ni rasguños, ni una pequeña ampolla de irritación o mínima cicatriz no totalmente cerrada? La posibilidad de semejante pureza y salud corporal solo es imaginable en el código religioso del Padre Gumilla. Sin embargo, por esta vez lo religioso y lo científico parecen irónicamente coincidir en la pluri denominación de estos peces llamados también *caribes-caníbales-guacaritos-muddé-pirañas-carites-palometas* (cf. *Diccionario General de Americanismos*). Tal vez esa dificultad de discernir entre el bien y el mal en el universo Caribe sea responsable de ciertos usos lingüísticos del verbo “caribear”, tan popular hasta nuestros días. Usado libremente en el lenguaje coloquial de varias regiones, este verbo es sinónimo de engañar, confundir, desorientar, aturdir, usar la astucia para obtener algún fin. Pues es común alertar a los amigos diciéndoles “no te dejes *caribear* por tu enemigo”.

Esta doble naturaleza, a la vez pacífica y violenta, es también parte del imaginario del Caribe. Sus diferentes paisajes llegan a superponer visiones edénicas con mundos infernales, donde la belleza y las bondades naturales se mezclan con enfermedades repugnantes, animales monstruosos y misterios siniestros. Numerosas obras artísticas y literarias de la región lo atestiguan, incluso en un mismo autor. Conviene mencionar brevemente algunos casos notables limitándonos al Caribe hispánico, tanto insular como continental.

Una muestra importante de esta doble visión aparece en la obra poética y narrativa del colombiano Álvaro Mutis (1923-2013), donde un paisaje grotesco y en constante descomposición nauseabunda convive con inexplicables escenarios líricos de intensa belleza y compasión humana. La desconexión entre ambas visiones parece vinculada a la incompatibilidad entre una infancia de privilegios, y sueños heroicos brutalmente degradados del héroe protagonista. Tal desconexión –y consiguiente fuga del sujeto, llámese o no Maqroll- arma el andamiaje íntimo del espíritu ficcional mutisiano. Es el predominio del fracaso y la desesperanza en un mundo descabellado y decadente que impide la realización de cualquier proyecto. El Caribe de Mutis reitera un destino de violencia como si fuera una condición natural del paisaje. Esta visión trágica se debe, en parte, a la cancelación de la aventura

43 Texto recogido en el volumen organizado por Horacio Jorge Becco, *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*, p. 234. Gumilla cuenta que las sardinas bravas son las que van picoteando y tratando de herir la piel, con lo cual se alimentan y a la vez abren literalmente el camino a la comida de las pirañas. Este es el mismo término incorporado al portugués de Brasil (piranha) para referirse a esta especie de peces.

humana, que sí existe en “otros” Caribe; es decir, en otras épicas literarias sobre paisajes salvajes, si no estrictamente caribeños, geográfica y simbólicamente afines. Tal vez como restos de las narraciones juveniles de Salgari o Julio Verne.

Los Caribes propios y los ajenos los encontramos en numerosas representaciones en la literatura y el arte de esta macro región, con una diversidad y riqueza de perspectivas vertiginosas. Los relatos de la venezolana Gloria Stolk (1912-1979), incluidos en *Cuentos del Caribe* (1975), hablan de personajes que viven los efectos de un espacio que los moldea y modifica radicalmente, en una picaresca que confronta la ingenuidad de los forasteros con la sabiduría distraída y socarrona de los locales. Aquí la voz narrativa cede lugar a la oralidad colectiva, y esa voz es la que relata los “casos” de marineros, visitantes y otros personajes sujetos al embrujo del lugar y de sus propias fantasías. El principio que rige aquí es entonces la transformación, la enunciación coral y el flujo vital imparable simbolizado por el mar que trasciende el fondo paisajístico para convertirse en el auténtico creador de todas las historias.

Otra mitología del paisaje Caribe atraviesa toda la ficción del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá (1946). Sus intentos por definir y entender la “caribeñidad”, desde la situación geopolítica particular de Puerto Rico, han marcado no solo su obra, sino también a toda una generación de escritores y artistas. Erotismo alucinante, iconoclastia, parodia y un intenso memorialismo tanto familiar como histórico-social, caracterizan la prosa herudita y provocadora de Juliá, seducida a su vez por “esa seductora levedad del hombre caribeño” (Rodríguez Juliá 2002, 19) que el autor trata de explicarse incesantemente. El paisaje Caribe de Juliá arrastra una atmósfera de levedad sentimental, una suerte de encantamiento autocomplaciente y seductor; encantamiento antiguo y perdido en el recuerdo, la genealogía de sus propios antepasados, todo lo cual es explorado y reinventado en sus textos híbridos, conjugando brillantemente el ensayo, la crónica memorialística y desde luego la ficción novelesca. Desde sus páginas, el escritor mismo confiesa estar reinventando otra ensoñación “delirante y disparatada” (Rodríguez Juliá 2002, 19) del ethos caribeño, como si de un tipo de humanidad otra se tratara.

Pero la quintaesencia de la poética de Juliá es la luz del paisaje Caribe. Perseguida y tematizada en sus “novelas” *caribeños* (2002) y *El espíritu de la luz* (2010), la luz vive un acoso narrativo fascinante. Juliá llega a afirmar que la de Europa es diferente de la del Caribe, pues mientras aquella define y marca contornos, la del Caribe disuelve, agrieta y engaña. Esta visión del paisaje-luz no solo se da en la intimidad y ensoñación del narrador, sino que también es capturada en la ensoñación de los otros, sus mismos personajes: los pintores que han tratado de fijar la luz en la tela obsesivamente. En efecto, en *El espíritu de la luz*, los personajes históricos representados son el pintor puertorriqueño Francisco Oller (1833-1917),

el venezolano Armando Reverón (1884-1954), y el arquitecto británico Joseph Gleave (1907-1965), encargado de construir un grandioso monumento dedicado a Cristóbal Colón en Santo Domingo, llamado El Faro. Entre éstos se destaca la figura conmovedora de Reverón, llamado justamente “el pintor de la luz”, con su búsqueda de la esencialidad pictórica extrema que paulatinamente fue rayando en la locura. Para Juliá, los cuadros de Reverón son “paisajes que escapan hacia un estado de gracia” (p. 77), pues la luz se revela en una suerte de crepitación visual eterna que no ilumina los objetos de la realidad, sino que casi los borra o los sugiere. A la vez, la luz del Caribe es una presencia inalcanzable como de algo que “nunca llega” (p. 8), convirtiéndose en un símbolo del deseo inapagado y aspiración a lo absoluto. El paisaje Caribe entrega así fenómenos de inversión, transformación, pluralidad y resistencia a toda uniformidad.

En el ámbito académico que reúne a estudiosos y críticos, sombras inquietantes parecen ceñirse sobre vocablos que pueden desatar debates y polémicas interminables: “caribeñidad”, “discurso caribeño”, “identidad caribeña”, y otros numerosos derivados semánticos y epistemológicos de un objeto cuyo conocimiento, a pesar de considerarse inasible, fragmentado y en constante problematización, ejerce una poderosa fascinación entre artistas y científicos, hasta el punto de producir un corpus monumental de discursividades y representaciones.

Paisaje idílico; mito geográfico; trauma histórico; utopía de lo absoluto. ¿Cómo entender ese imaginario rehaciéndose y siempre en fuga? ¿Dónde están las raíces de la emoción que nos perturba? ¿Cuál es el instrumento más apropiado para diseñar el perfil de las costas, el movimiento de las aguas y las infinitas formas de vida visibles e invisibles que allí se asientan desde el comienzo del mundo?

La lección que emana de los casos mencionados hasta aquí es, sin embargo, ambigua, y no ofrece respuestas conclusivas. De hecho, la aspiración a una poética del paisaje solo puede plantearse en un código descriptivo y no como formulación de preceptos. Sin embargo, ella advierte que ningún paisaje puede ser entendido y estudiado como estrictamente “natural”, ya que es intervenido y constantemente alterado tanto por factores humanos como por los cambios físicos a través del tiempo. A la vez, tampoco puede reducirse a una fisicidad territorial que simplemente puede ser ocupada (o por ocupar). Estas “lecciones”, o contemplaciones, si queremos llamarlas así, muestran que el paisaje es vivido en varios niveles de la subjetividad, y que es problematizado desde la cotidianidad rutinaria que termina borrándolo en la repetición, hasta la revelación epifánica de lo nunca visto. El paisaje Caribe en su multiplicidad es una relación inestable. Es un lugar de tal densidad simbólica donde, en los términos de Germán Arciniegas, “hay una cierta disposición de la naturaleza en esta parte del mundo capaz de conmoverlo todo” (Stolk 1975, 8).

Es así como la belleza enigmática del paisaje caribeño, dinámico por el agua y a la vez estático por las recurrencias históricas, permanece en nuestro imaginario y podría asumirse como una totalidad y una visión de mundo. Es una paradoja y a la vez el modo de una resistencia interior. Una resistencia que se plasma justamente en su ambigüedad y en su pertenencia también al mundo del inconsciente onírico y la experiencia estética.

En este sentido, el paisaje Caribe es también un hecho estético y una poética, porque no puede consumarse ni consumirse. Pues si en él nada puede consumarse en el sentido de realización plena y sometida a un saber único, es un alivio comprobar que tampoco puede ser consumido en las fantasmagorías de moda. Es decir, no puede ser reducido a un montón de fotos y videos por exhibir a la vuelta de un viaje, ni se entrega ante la invasión del turismo masivo posmoderno en busca de evasión. Tal vez la muestra ofrecida revele que el paisaje Caribe rehuye cualquier fundamentalismo y los estereotipos que lo habían fosilizado en los lenguajes convencionales de lo pintoresco y el provecho comercial.

Y finalmente, si todo esto es una muestra más de incompreensión del Caribe, entonces no queda más que recordar aquella frase lapidaria de autor anónimo: “Tal vez el Caribe sea un sitio desde el cual el no poder salir sea tan sólo la forma más extrema de no poder llegar”.

Pero habrá que llegar de algún modo. Y emprender el viaje. Éste, que acabamos de indicar, podría ser el esbozo de un posible itinerario.

Referencias bibliográficas

- _____. *La poética del espacio*. México: FCE, 1986.
- _____. 1996. *Cosmos and Hearth, a cosmopolite's viewpoint*. Regents of the University of Minnesota.
- _____. 2010. *El espíritu de la luz*. Río Piedras: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.
- Bachelard, Gaston. 1988. *El agua y los sueños*. México: FCE.
- Becco, Horacio Jorge. 1992. *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*. Selección, prólogo, notas y bibliografía. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Benítez Rojo, Antonio. 1985. *El mar de las lentejas*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1985.
- Boulton, Alfredo. 1990. *Mirar a Reverón*. Milán, Italia: Ediciones Macanao and Alfredo Boulton.
- Cora de, María Manuela. 1993. *Kuai-Mare. Mitos aborígenes de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Diccionario General de Americanismos*. 1942. México, 4 Tomos.

- Loynaz, Dulce María. 1993. “Juegos de agua” (1947), en *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Mutis, Alvaro. 1997. *Summa de Maqroll el Gaviro*. Madrid: Colección Visor de Poesía.
- Rodríguez Julia, Edgardo. 2002. *Caribeños*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Stolk, Gloria. 1975. *Cuentos del Caribe*. Caracas: Monte Avila.
- Tuan, Yi-Fu. 1983. *Espaço e Lugar; A perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel.
- Villa, Francisco Covarrubias, Cruz, María Guadalupe Cruz y Zandejas, ^{Ángel} Amezcua. 2017. “La disputa disciplinaria científica del concepto de paisaje”, en *Andamios* vol.14 no.34, México, Mayo/Agosto, 203-230. Disponible en <https://pdfslide.tips/documents/hemerografia-informacion-covarrubias-villa-francisco-maria-guadalupe.html?page=1>. Consultado el 15/08/2018.
- Williams, Raymond. 1983. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: University Press. (revised edition).

13. Cultura e literatura paraguaia: identidade, originalidade e natureza na perspectiva comparada

*Rosemary Conceição dos Santos*⁴⁴

*José Aparecido da Silva*⁴⁵

Introdução

Dentre as diferentes manifestações culturais e literárias latino-americanas, é comum verificar enredos que, em suas configurações, tanto refletem a tradição discursiva europeia quanto as diferentes formas textuais indígenas e oralidades afro-brasileiras, as quais, em conjunto, revelam-se fundamentais para o alcance da completude, afirmação e equilíbrio intelectual pretendidos por seus autores. Em Perrone-Moisés (2007, p.11), tais peculiaridades, reforçando a perspectiva de que a América Latina tanto deva ser pensada “na condição de herdeira linguística e cultural da Europa”, quanto em relação às suas diferentes obras literárias esclarecedoras de como são construídos os seus conceitos de nação e identidade nacional, apontam para a necessidade de conhecermos melhor o discurso crítico subjacente à mesma. Tendo como ponto de partida a produção literária de um *corpus* de autores paraguaios, a saber, os poetas Elvio Romero (1926-2004) e Héríb Campos Cervera (1905-1953), bem como, os prosadores Augusto Roa Bastos (1917-2005) e Gabriel Casaccia (1907-1980), este ensaio busca verificar como temas de clara inscrição política, como, por exemplo, a repressão policial, o exílio, o meio ambiente, a insurgência e o testemunho, nos mesmos, entre outros, extrapolam suas circunscrições no tempo e no espaço para promover um dialogismo de observações e sentimentos por eles

44 Laboratório Virtual de Cognição e Leitura da FFCLRP-USP, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7304-0511>

45 Departamento de Psicologia da FFCLRP-USP, Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1852-369X>

comungados independentemente do gênero literário a que se dedicam. Na esteira dessa abordagem, considerações sobre o colonialismo externo, regional e interno sofrido por esta nação e seus reflexos na literatura analisada.

1. O Paraguai e a sua literatura

Da leitura de Bela Jozef (2005) e de Pizarro (1993), tem-se que a literatura do Paraguai se desenvolveu com base em dois idiomas: o guarani nativo e o espanhol herdado da colonização (castelhano). Em parte, pode ser considerada ramo da Literatura Hispânica, porém, sob influências locais, pode ser considerada original, integrando, também, a Literatura latino-americana. Entre as escolas literárias hispano-americanas, a paraguaia é uma das menos conhecidas, sendo que boa parte das obras produzidas até o século XIX não possuem indicação de autor. No período entre a independência do país (maio de 1811) e o final da Guerra do Paraguai (março de 1870) é possível identificar poucos autores, dos quais o principal foi Natalicio de María Tavalera (1839-1867). Talavera, considerado o primeiro poeta paraguaio após a independência do Paraguai, viveu 28 anos e, em homenagem, a data de sua morte, 11 de outubro, foi instituída como o Dia do Poeta Paraguaio. Tendo atuado como soldado e correspondente em seu país, o autor também foi pioneiro no jornalismo nacional, fundando, com amigos, a revista “La Aurora” (1860), enviando notícias da guerra em forma de crônicas para os jornais locais e publicando diversos trabalhos nos periódicos “Guerra del Paraguay”, “El Seminario” e “La Intelectualidad Paraguaya”.

Na guerra, buscando fazer os combatentes esquecerem as dificuldades e tristezas do front e fortalecer o ânimo e a resiliência, criou, auxiliado pelo coronel paraguaio Juan Crisóstomo Centurión Y Martínez (1840-1909), jornalista, educador, tradutor, diplomata e político de elevada cultura, o jornal “Cabichu’i”, voltado à sátira e ao cartum. Impresso pela “Imprensa Del Ejercito”, no quartel general paraguaio de Paso Pacu, durante a Guerra do Paraguai (1865-1870), o jornal contou, também, com o padre Fidel Maíz (1828-1920) como redator, considerado um dos melhores oradores de seu tempo, de escrita brilhante e culta.

De acordo com estudiosos do assunto, este periódico paraguaio teve 95 edições, publicadas entre 13 de maio de 1867 e 20 de agosto de 1868, extinguindo-se na cidade de San Fernando em decorrência do abastecimento de papel e da falta de mãos especializadas no Paraguai. Circulando duas vezes por semana, trazia notícias, poesias, diálogos em guarani, além de ilustrações e caricaturas de importantes personagens que participaram da guerra contra o Paraguai. Distribuído em todo o território paraguaio, sua fama alcançou os acampamentos argentinos, uruguaios e brasileiros, constituindo-se importante fonte de pesquisa voltada para os estudos

da história política e militar do Paraguai, assim como do Uruguai, Argentina e Brasil. Tavalera faleceu vítima da peste de cólera que devastou os campos durante a Guerra da Tríplice Aliança.

Uma vez que os contextos político, econômico e cultural no Paraguai, como a longa ditadura militar e sua censura (1954-1989), foram fatores que influenciaram a produção literária no país, muitos de seus escritores foram exilados e acabaram produzindo mais fora da pátria. Exemplos disso? A poesia de Elvio Romero e Hérib Campos Cervera, numerosa em Buenos Aires (Argentina) por ocasião de ambos se encontrarem exilados. Ademais, Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier, Gabriel Casaccia e Josefina Pla também podem ser citados autores paraguaios de destaque. Na década de 1980, incentivos editoriais favoreceram o surgimento de novos autores e o país, até então conhecido como celeiro de grandes poetas, viu emergir importantes vultos no campo narrativo, gênero, até então, ainda tímido no local.

2. Paraguai: colonialidade e poder

De acordo com o sociólogo e pensador humanista peruano Aníbal Quijano (1992) e do semiólogo argentino e professor de literatura na Universidade de Duke, nos Estados Unidos, Walter Dignolo (2010), temos que os processos de dominação e opressão que ocorreram e ainda ocorrem nas sociedades pós-coloniais, a despeito do fim do processo histórico de colonização, são prova cabal de continuidade das relações de colonialidade na América Latina. Estas, pelo contrário, prosseguem controlando a economia, a autoridade, a natureza, os recursos naturais, o gênero, a sexualidade, a subjetividade e o conhecimento nas nações locais, descortinando para o mundo um continente que sofreu e sofre de colonialismos sobrepostos, a saber: externo, regional e interno. Exemplo agregador dessas três modalidades, o Paraguai, nação bilíngue e mestiça, colonizado pelos espanhóis, e palco do profundo prejuízo com que os imperialismos internacionais e o subimperialismo regional lhe impactaram, busca resistir, cultural e literariamente, contra o extermínio de sua democracia, língua materna e indígena guarani.

Tal preservação, presente tanto na eleição, em 2008, de um presidente da República, Fernando Lugo, mais vinculado aos setores populares e organizados da sociedade paraguaia, a romper, no país, a hegemonia governamental colorada de mais de 60 anos ininterruptos, quanto nas obras de seus autores, em especial nas do *corpus* de que tratamos neste ensaio, estendendo-se dos costumes populares e pitorescos comuns às nacionalidades culturais do continente americano (Ureña, 1928) à exploração de peculiaridades do ser, sua condição e seu destino (Martínez, 1979), contribuindo para a afirmação de uma teoria social no século XXI e sua respectiva produção de conhecimento fecundo e transformador.

Caracterizada, então, mais pela diversidade e pluralidade interna do que pela unidade, a literatura paraguaia, em especial após 1970 (Saguier, 1979), é resultado da expansão ibérica, das culturas ameríndias, do elemento africano e das migrações ao continente, ou seja, da colonização local, empreendida na segunda metade do século XX, da descolonização e da tentativa de esclarecimento de sua população, via literatura, dos constantes perigos à democratização visualizados no século XXI. A partir da década de 1970, no contexto das ações do colonialismo interno nas ditaduras implantadas nos países latino-americanos, Szekut (2016, p. 328) afirma ficar evidente que o poder que rege a colonização paraguaia não é apenas o poder político governamental, mas, também, o econômico, como, por exemplo, o do agronegócio. Neste contexto, tal qual verificaremos no corpus literário analisado, pobres continuam excluídos, marginalizados e colocados na condição de subalternidade, enquanto ricos têm seus interesses atendidos, independentemente de sua origem nacional.

3. Romero e Cervera: imposições do colonialismo

Elvio Romero desde muito jovem teve sua poesia reconhecida pela crítica nacional e internacional, sendo identificado, como um poeta essencialmente social, de ardente nota telúrica e grande entusiasmo. O termo telúrico, originário do latim *tellus*, significando “terra”, podendo ser entendido, em contexto literário, como o efeito das forças internas da natureza de um território na determinação do temperamento das personagens na ficção. Um exemplo? A energia interna da selva tropical e dos pampas identificada na atmosfera de diversas narrativas. Na América Latina, durante a primeira metade do século XX, registra-se o surgimento do Telurismo, movimento literário marcado pelo interesse nos espaços rurais e na paisagem urbana, bem como, pelos temas sociais e pela relação entre o indivíduo e a sociedade que o rodeia. A literatura latino-americana, e a paraguaia de Elvio Romero, como exemplo desta, tem uma dimensão telúrica evidente: sua poesia é rica em imagens paraguaias como, por exemplo, o sofrimento produzido por governos autoritários, a solidariedade e o esforço das pessoas humildes para sobreviver.

Orlandi (2001), pontua Romero como um dos poetas cuja geração busca uma nova forma de compreender a cidade através da linguagem. Em *Revista de Poesia e Crítica* (1979), o poema de Romero, “Talvez porque em ti se assombram as coisas, vou inventando novo nome para as coisas. Talvez por isso buscamos assinalar cor distinta a tudo quanto abraçamos. Ao amor, um nome”, revela uma construção poética pensada em sua relação com a história, os sujeitos e a sua relação entre o político e o simbólico. Joaquim Montezuma de Carvalho, em *Panorama das Literaturas das Américas* (1959), identificou-o como poeta essencial da poesia

paraguaia moderna, “de acendrada fibra”. Além disso, juntamente com poetas brasileiros, portugueses, espanhóis e latino americanos, Romero foi publicado na Tchecoslováquia de 1945 até 1960. Porém, segundo sua irmã, Zulma Romero, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, por ocasião da morte do autor, em 2004, sua militância em organizações políticas não governamentais custou-lhe o exílio em 1947. Especialistas na obra do autor identificam-na como marcada pelos temas do exílio e da luta social, com uma paixão política expressa em linguagem ousadamente metaforizada. Reconhecido pelos pares Miguel Hernández, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias e Nicolás Guillén, entre outros, sua produção tematizou recorrentemente a opressão ditatorial na nação paraguaia e a subjugação da população em geral, e da população indígena em particular.

Seu longo poema “Nós, o não mencionável” (Romero, 1962), nos permite identificar uma enunciação na qual o eu lírico está incluído, bem como, formações imaginárias em torno da criança pobre, Guaraní:

Já éramos as crianças não mencionáveis, pobres e esfarrapadas que se chamavam com um apito com um gesto, ou simplesmente com metade do nome; aqueles que podiam viver sob as chuvas, os ventos e as geadas... Vida nossa, sombria por conhecer todas as fomes e os caminhos das chuvas e das paisagens, dos ventos que dobram nos cochilos quentes o caule fino das árvores de mandioca”. Poesia de tom épico, geralmente surge acompanhada por imagens relacionadas ao violão, instrumento musical de forte simbolismo na cultura paraguaia, como em “aprendemos canções de pendência ativa, tocamos os violões cujo segredo profundo era o segredo dos cautelosos e tristes. (Romero 1962, 121)

Para o crítico Osvaldo González Real (2004), a preocupação do poeta revelando-se, fundamentalmente, cantar a liberdade e a luta cotidiana do homem oprimido para obter sua libertação e sua capacidade de amar. O que estaria expresso em:

Então entendemos que a vida teria uma beleza estranha... Que, ao nos rebelar, abriríamos as comportas fechadas, a cortina do crepúsculo sombrio e doloroso, que poderíamos fazer amor, pura coragem, canto, sorriso e a fertilização das águas! Nós entendemos! Nós, os sem nome”. (Romero 1981, 127)

Nos últimos livros de poesia, seu trabalho é caracterizado pelo tema do amor, mas sem este estar relacionado ao tema do combate. Até o final de sua vida, Elvio Romero insistiu em deixar claro o quanto custou ao sujeito não-histórico/histórico a catástrofe do povo e da cultura paraguaia. Seu entendimento da complexidade histórica e de seu avanço podendo ser identificado nos poemas que claramente

poetizam questões locais, relacionadas a vários genocídios históricos da América Latina. Nessas poéticas, segundo a crítica, o amor humano, aliado ao tom combativo e ao foco telúrico de tomar o Paraguai como local recorrente de suas abordagens, contribuem para o alcance universal da construção poética a qual o autor se propõe.

O romancista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, vencedor do prêmio Nobel de literatura em 1967, na introdução do livro *El sol bajo las raíces* (1956), escreveu sobre o trabalho de Romero:

O que caracteriza a poesia de Elvio Romero é seu sabor de terra, madeira, água e sol e o rigor com que ele lida com esses temas de maneira alguma prejudica sua facilidade de verso e o desejo de interpretar o drama da natureza e tristeza alegres de seu país. Poucas vozes americanas são tão profundas e fiéis ao homem e seus problemas como a dele, portanto, universais. (Asturias 1956 28)

Em suma, em Romero, a leitura de sua obra mostra uma tentativa de partilhar com o leitor a luta do povo paraguaio pela liberdade. Por sua vez, Hérrib Campos Cervera, atuando nas selvas paraguaias de Caaguazú e do Chaco, destes locais extraiu experiências, tipos sociais e imaginação para a composição de seus poemas e de sua única peça teatral. Desde muito jovem dedicou-se à poesia, sendo um dos precursores da valorização poética em seu país. Poeta social, combateu todo e qualquer radicalismo, o que o tornou um antagonista do poder político local. Por conta desse ideal libertário, Cervera foi exilado duas vezes. Na primeira, conheceu o poeta espanhol Federico García Lorca, que muito o influenciou na poesia e nas reflexões. Deste exílio datam os romances *Hombres de la selva* e *Romancero del destierro*, que se perderam no tempo. Habitado a escrever seus poemas onde estivesse, muitos deles levaram meses e anos para serem completados. E sobre isso, supõe a crítica, muitos de seus trabalhos devam estar perdidos ou em arquivos particulares, aguardando a mão do tempo. Sua poesia, portanto, origina-se de maneira natural, sempre vinculada ao momento vivido e à situação histórica. Para Cervera, a arte, que entendia como valiosa ferramenta do progresso humano, e toda palavra deveriam estar sempre à disposição do povo.

No regresso ao Paraguai, Cervera trouxe consigo conhecimento sobre correntes filosóficas que chegavam ao país tardiamente. Neste contexto, segundo estudiosos, da filosofia marxista se nutriu sua peça teatral *Juan Hachero: una crónica dramática en un prólogo, três jornadas y un epílogo*. Três anos mais tarde, o estreito contato com um grupo de intelectuais, do qual participavam Josefina Plá, Augusto Roa Bastos, Elvio Romero, Óscar Ferreiro, Ezequiel González Alsina e Hugo Rodríguez Alacá, dando origem ao que se intitulou Geração de 40, efervescendo o ambiente literário e cultural da época. Leitores de autores universais como Walt Whitman, Rilke, Joyce,

Virginia Wolf, Miguel Hernández, Dylan Thomas, Lorca, Valéry, Cernuda, Salinas, Aleixandre, César Vallejo, Neruda, Octavio Paz, Nicolás Guillén, Aragón, Eluard, Hölderlin, e Novalis, entre outros, as ideias nascidas neste grupo constituindo-se ponto de partida para a renovação poética no país.

Entretanto, em 1940, morre o presidente Estigarribia, sucedido pelo general Morínigo, simpatizante do autoritarismo nacionalista que imperava na Europa nazi-fascista, que no poder ficará até 1948. Em 1947, a guerra civil que se instaura ocasionará um novo exílio a Cervera, desta vez em Buenos Aires, no qual ficará até sua morte. E privará o Paraguai de uma geração de grande talento e criatividade seja na literatura, seja nas humanidades. Não publicando uma única obra em seu país, portanto, será na Argentina, desta vez, que Cervera publicará *Cenizas Redimidas* (Cinzas Redimidas) e, postumamente, *Hombre Secreto*. O exílio, portanto, fertilizará em Cervera uma poesia repleta de memórias mutiladas, vida e obra confundindo-se a todo o momento, dor pela vida vivida pela metade, poesia sempre tratando do dilema da ausência e do destino cruel de só poder reencontrar seu lar no espaço reinventado da literatura. Esta dor causada pelo exílio o tornará conhecido na Argentina como el poeta maldito. Segundo relatos, o poeta estava no Café Berna, em Buenos Aires, quando, escrevendo, agradou um gato de rua. Mordido ou arranhado pelo animal, foi acometido de raiva animal, desta falecendo no hospital.

Sua peça teatral retrata a vida a vida de lenhadores que são explorados na extração de “quebracho”, árvore produtora de tanino, no Alto Paraguai por uma empresa estrangeira. Um poema? Um homem frente ao mar.

É igual a mim: sinto-o com minha angústia e meu sangue/ Formoso
de tristeza, vai ao encontro do mar / para que o sol e o vento o areje
de agonia/ Paz na frente quieta; o coração em ruínas; quero viver ainda
para morrer por mais tempo. É igual a mim: vejo-o com meus olhos
perdidos/ também busca o amparo da noite marinha/ também leva a rota
parábola de um voo/ sobre seu coração ancião/ Vai, como eu, vestido
de solidão noturna/ As mãos estendidas para o rumor oceânico/ está
rogando ao tempo do mar que o libere / desse golpe de ondas sem
trégua que sacode / seu coração ancião, pleno de sombras/ É igual
a mim: sinto-o como se fosse minha/ sua figura, modelada pelo furor
eterno/ de seu mar interior/ Formoso de tristeza/ Está tratando — em
vão — de não queimar a areia/ com o ácido amargo de suas lágrimas/
É igual a mim: sinto-o como se fosse meu/ seu coração ancião, pleno de
sombras... (Cervera, 2020, p.35)

Publicando seus primeiros poemas sob o pseudônimo de Alfonso Monteverde, em 1923, Cervera os republicará em seu próprio nome um ano depois. Poemas, em sua maioria, sentimentais e elegíacos, o autor neles chora a morte de seus amigos. Nesta primeira fase literária, modernista, que durou cinco anos, sua vontade estética e capacidade de configuração artística já são evidentes. Entretanto, nenhuma característica da mesma permite ao leitor e à crítica prever a direção poética que o levará a ser uma das principais figuras da modernidade literária do Paraguai. Em 1928, Cervera segue a tendência de extrair o acentuado estilo retórico de seus poemas. Opta, então, por temas do cotidiano, de maior simplicidade, quase coloquiais, estilo que será consolidado em poemas posteriores até atingir temas com forte conteúdo social e político. Eram já as bases estéticas do Pós-Modernismo preparando o poeta para seus versos maduros.

Próximo à década de 1930, Cervera, retornando de seu primeiro exílio para sua terra natal, fundou, juntamente com Josefina Plá, a nova poesia paraguaia, semelhante à dos grandes criadores contemporâneos da língua espanhola. Nela, segunda fase da poesia do autor, com os recursos expressivos do pós-modernismo incorporados, Cervera e Josefina Plá farão coro ao estilo hispânico de Vallejo, García Lorca, Neruda e Alberti. Estilo, este, que, mais tarde, já estará presente nas gerações líricas de 36 e 40.

Cenizas Redimidas (Cinzas Redimidas), único livro publicado em vida pelo autor, traz um título significativo, que reporta para a condição final da vida: da madeira, uma vez queimada, e arrefecida a brasa, só lhe restam os resíduos, as cinzas. Metaforicamente, extinta a vida do poeta, o que dele ficava? Ficavam, para ela, a melancolia, o silêncio e o saudosismo. O termo “Redimidas” direcionando para algo readquirido, reconquistado, revelam o desejo de Cervera de retornar sua origem. Terceira fase poética do autor, oriunda de sua reflexão crítica sobre seus poemas anteriores, determina a experiência particular que este tinha do mundo. Marca, também, seu encontro com o materialismo histórico e a filosofia existencial, que marcaram, segundo especialistas, o pensamento e a prática literária e político-social do poeta.

Passados três anos da publicação de *Cenizas Redimidas*, Cervera veio a falecer. Nesse intervalo, o autor escreveu cinco poemas, dos quais quatro foram coletados e publicados. Postumamente, *Hombre Secreto* veio a lume, obra da qual extraímos este poema:

Há um grito de paredes hostis e intermináveis; há um lamento cego de música perdida; há um abismo cansado de janelas abertas em direção a um céu de pássaros; há um relógio sonâmbulo, deixá-lo desvendar ininterruptamente suas horas amarelas, pedindo penitência e confissão.

Tudo cai ao longo do sangue e do duelo: Borboletas morrem e os gritos vão embora. E eu, de pé e olhando para a manhã de abril! Observando como a construção do tempo cresce: sentindo vontade de empurrar. Vou amar o sal marinho, onde nos doze tímpanos do caracol celeste os caldos da sede gotejam eternamente! Meu Deus! -Se eu não quisesse mais nada que o que eu já tinha e deixei, aquelas quatro paredes nuas e absolutas; essa maneira imensa de estar sozinho, roendo a madeira do meu próprio silêncio ou esculpindo as unhas da minha cruz. Oh senhor! Eu caí em buracos quentes de névoa. Eu sou como um ladrão que rouba de si mesmo; sem lágrimas; com nada que signifique alguma coisa; morrendo da morte que eu não tenho; desenterrar larvas, madeiras e palavras, papéis vencidos; caindo da altura do meu nome, como uma bandeira quebrada que não tem soldados; morto de viver durante o dia e no outono, esta colheita esquecida de naufrágios. E eu sei que, afinal, meu peito brilha, até ver o arfar dos ossos, mordido pelos metais ácidos das ferramentas frias. Eu sei toda a areia que minha mão levanta, vira, na ponta dos pés, irremissivelmente, até as últimas vinícolas onde estão os vinhos inúteis e as fezes do vinagre final são geradas. Quão melhor teria sido se você não tivesse chegado tão longe! Nunca tendo subido pelo ar de Abril, ou adivinhou que isso traz os olhos como uma pedra congelada, coisas irremediáveis para um homem tão triste quanto eu! Oh senhor!: se você pensou que eu era uma blasfêmia, coloque uma mão sua no ombro e deixe-me cair desse amor sem descanso, em direção ao ar dos pássaros e à parede nua da minha solidão indefesa! (Cervera 2020, 67)

Por sua vez, sua prosa, geralmente voltada ao jornalismo, teve alguns textos resgatados e publicados em edição póstuma de suas poesias completas, *Poesías completas y otros textos*, bem como, publicou-se, pela primeira vez, os textos poéticos anteriores aos que o poeta coletou em *Ceniza Redimida*.

Da leitura comparada de Elvio Romero e Hérrib Campos Cervera, em contexto de literatura e cultura, temos que, em Romero, disputas políticas internas, transformações sociais, perfis combativos e exílio são elementos que incidiram na criação literária do autor. Paralelamente, em Cervera, a temática da fronteira e da subalternidade, bem como, do luto e da melancolia presenciados pelo autor no Paraguai muito influenciaram sua produção poética. As perdas de amigos e familiares, as execuções de companheiros, na ditadura militar, e o exílio envergaram um processo de luto e melancolia contínuos em sua lírica. Em comum? O sentimento de inferioridade historicamente imposto pelo modelo colonialista em que Romero e Cervera viviam.

4. Roa Bastos e Casaccia: denúncias sociais

Passando a infância no pequeno povoado de Iturbe, em Guairá, palco de seus primeiros escritos, Augusto Roa Bastos, aos 15 anos, já combatia clandestinamente na Guerra do Chaco (1932-1935) contra a Bolívia, ali servindo, como voluntário na enfermaria, durante três anos. Alistando-se, posteriormente, às classes oprimidas do seu país, sem vincular-se a nenhum partido político, foi ameaçado em 1947 pela repressão do governo paraguaio contra uma frustrada tentativa de golpe. Indo para Buenos Aires (Argentina), sobreviveu nas mais diversas funções, bem como, publicou diversos artigos na imprensa local, nela divulgando boa parte de seus escritos iniciais. Em 1945, a convite do British Council, viajou para a Grã-Bretanha e França, ali escrevendo entrevistas e artigos sobre a Segunda Guerra Mundial para um jornal paraguaio. Entretanto, ao voltar a Argentina, outra ditadura o forçou, em 1976, a exilar-se na França, ocasião em que lecionou literatura e guarani na Universidade de Toulouse-Mirail.

Dedicando-se ao teatro, estreou, em 1930, com sua peça teatral *O riso*, iniciando sua carreira literária. Anos depois, sozinho ou em colaboração, novas peças foram apresentadas, dentre elas, *La residente* e *El niño del rocío*. Em 1946, atuando como bancário e jornalista do jornal *El País*, de Assunção, Roa Bastos retornou à Europa. Escreveu, em 1937, o romance *Fulgencio Mirand*, nunca publicado, e, em 1942, *El ruiseñor de la aurora* (O rouxinol da madrugada). Em 1944, integrando o grupo Vy'a Raity (O ninho da alegria), o autor dava o passo decisivo para a renovação da poesia e da arte no Paraguai. Fruto disso, Roa Bastos lança, em 1960, em Buenos Aires, uma nova coletânea de poemas, *El naranjal ardiente*. Consolida seu perfil ficcional com as narrativas *El trovão entre as folhas* (1953) e *El baldío* (1966), que abordaram os problemas sociais e políticos de seu país, bem como, com seus romances *Son of Man* (1960) e *Yo el Supremo* (1974), os quais lhe permitiram analisar episódios decisivos da história paraguaia, desde a ditadura inicial de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), com quem lidou na segunda, até a Guerra do Chaco e tempos posteriores.

A partir de 1967, diversas coletâneas do autor são publicadas, dentre elas *Los pies sobre el agua*, *Madera quemada*, *Moriencia*, *Cuerpo presente y otros cuentos*, *Antología personal* e *Contar un cuento y otros relatos*. Em 1985, uma nova peça de teatro, *Yo el Supremo*, que aproveita episódio do romance de mesmo título. Em 1992, por ocasião do Quinto Centenário do Descobrimento da América, Roa Bastos lançou *Vigilia del Almirante*, romance sobre Cristóvão Colombo, iniciando um novo período de grande criatividade, do qual também se originaram os romances *El fiscal*, *Contravida* e *Madama Sui*. A semelhança entre essas obras? A recriação de momentos e personagens da história do Paraguai, mescladas com ingredientes autobiográficos e criatividade discursiva. Fruto de suas viagens, vários ensaios, e roteiros de filmes, também foram publicados.

A preocupação central da sua obra é destinada a indagar a trágica história do seu país, o Paraguai. Não menos relevante, sua história pessoal confunde-se com a história cultural da nação, como se, com esta, o autor buscasse mostrar como era ser um escritor no (ou do) Paraguai, bem como, de que forma um artista podia formular uma poética que unisse o ético e o estético. Ainda que o romance e o conto sejam gêneros mais visíveis da produção do autor, sua poesia é ponto de partida de sua obra, além de visível nas entrelinhas de sua prosa. Em seu primeiro livro de poemas, em 1942, encontram-se poemas de características classicistas e modernistas, as quais logo seriam superadas dada a forte influência recebida de Hérrib Campos Cervera e Josefina Plá. Cinco anos depois, finda a fase de experimentações que caracterizaram os movimentos de vanguarda de então, essa produção poética se aproximará da poesia espanhola e latino-americana do momento.

De acordo com Vallejos (1996, 30), na literatura paraguaia, ao contrário do que às vezes se afirma tão ligeiramente, não houve movimento literário ou poético de vanguarda no período das vanguardas históricas (entre 1909 e 1930, aproximadamente), tampouco depois deste. É verdade que notícias e publicações das novas correntes chegaram ao país. O primeiro manifesto futurista de Marinetti, por exemplo, é imediatamente publicado em jornal paraguaio. Também nessa época chegaram as principais revistas de vanguarda da Espanha. A geração e o grupo de 40, do Paraguai, coincidem exatamente com o seu contemporâneo da Espanha (Hernández, Panero, Vivanco, Blas de Otero) e Hispano-América (Vallejo, Neruda, Mastronardi, Octavio Paz, Vicente Barbieri) na estética pós-avant-garde.

Um poema da fase inicial? *La jaula de oro*:

En esta cárcel de mi joven vida, donde cantando estoy porque mi llanto,
la blanda soledad no turbe tanto, vivo soñando una ilusión perdida. Es
una jaula de doradas rejas como esas que aprisionan la sonora inquietud
del ruiñeñor cuando a la aurora repite el canto de sus dulces quejas.
¡Cuántas veces también con ala herida, en vano intento de fugarse,
mi alma en forzada quietud halló la calma...! Sólo a mi encierro acude
a darme vida, cuando gimiendo estoy, con una mansa caricias de sus
dedos, la Esperanza. (Roa Bastos 2020, 17)

Em português: Nesta prisão da minha jovem vida, onde estou cantando por causa do meu choro, a solidão suave não perturba tanto, vivo sonhando uma ilusão perdida. É uma gaiola de barras de ouro como aquelas que aprisionam o som inquietante do rouxinol quando, ao amanhecer, repete a canção de suas doces queixas. Quantas vezes também com uma asa ferida, em vão tentativa de escapar,

minha alma na imobilidade forçada ele encontrou a calma ...! Só para o meu fim ele veio para me dar vida, quando estou gemendo com as mansas carícias de seus dedos, a Esperança.

Em 1989, após uma breve viagem a seu país, Roa Bastos ganhou o Prêmio Cervantes, consagrando-se como uma das figuras protagonistas da narrativa latino-americana na segunda metade do século XX e vindo a falecer de problemas cardíacos em 2005. Considerada em conjunto, a obra de Augusto Roa Bastos é um dos marcos mais relevantes da literatura paraguaia. Se na década de 1940 o autor produziu alguns dos mais belos textos poéticos da mesma, a publicação do livro de contos *El trueno entre las hojas* (O trovão entre as folhas), em 1953, abordando, em dezessete textos realistas, a opressão dos trabalhadores, o choque entre as culturas nativas e estrangeiras, a guerra e a luta pela sobrevivência no Paraguai, revelou ao público e à crítica a consciência social do mesmo sobre a violência e a escravidão sofridas por sua gente. A linha que os une? A exaltação de ser necessário ter esperança no futuro e na humanidade para não sucumbir à miséria e à opressão. Em suas palavras, durante uma entrevista na ocasião, tem-se: “era isso que ninguém, nem mesmo a morte, ia conseguir destruir, porque o melhor de cada um tem que vir junto e sobreviver de alguma forma no melhor dos outros através do medo, do ódio, das dificuldades e da própria morte”.

Em *El trueno entre las hojas* (Roa Bastos, 1953), o símbolo está apresentado na epígrafe: “El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno”. Traduzindo, “O trovão cai e fica entre as folhas. Os animais comem as folhas e se tornam violentos. Os homens comem os animais e se tornam violentos. A terra come os homens e começa a rugir como um trovão”. Esta belíssima lenda guarani- recuperada por Roa, é a tônica do livro.

Em 1960, esse prestígio literário foi confirmado com a publicação do romance *Hijo de hombre* (Filho do homem), com o qual antecipou o que é conhecido como o “boom da literatura hispano-americana”. Esta obra retrata a luta entre a elite governante e os oprimidos no Paraguai de 1912 a 1936, logo após o fim da Guerra do Chaco com a Bolívia. Baseando-se em metáforas cristãs, contrasta duas personagens, Miguel Vera e Cristóbal Jara. Vera, romântico, educado e pertencente à elite, é inseguro e sem ação para apoiar seus ideais. Oposto a ele, Jara, realista, inculto, pertencente ao povo, é seguro de si ao ponto de liderar o povo paraguaio através de ação e consolidação de ideais, características, estas, que, associadas à sua força de caráter, o levarão a ser chamado “filho do homem”, ou seja, “filho da Humanidade”.

De acordo com o crítico Rubén Bareiro Saguier (1976, p. 339), trata-se de uma parábola (narrativa alegórica que transmite uma mensagem indireta, por meio de comparação ou analogia) que tem como centro e razão de ser o homem humilde de seu país, o “hijo de hombre”, crucificado diariamente e ao longo do tempo trágico de sua história. É a parábola do povo paraguaio subjugado, escarnecido, desterrado, enterrado. Uma das epígrafes do romance cita o versículo XII, do profeta Ezequiel: “Hijo de Hombre, tú habitas en medio de casa rebelde...”.

Trata-se, portanto, da história das aflições e sofrimentos do povo, bem como, de sua luta e a resistência ante a adversidade. Um trecho?

No pienso en ellos solamente. Pienso en los otros seres como ellos, degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas partes el único fatalmente inmortal. Alguna salida debe haber en este contrasentido del hombro crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación. Debe haber una salida, porque de lo contrario...”. (Roa Bastos 1971, 13)⁴⁶

Em 1966, um segundo livro de contos, *El baldío* (O baldio/A terra do desperdício), traz como epígrafe “el que abandona su viña la verá morir dentro de sí en baldío, y su vino será amargo...”. Traduzindo, “o que abandona sua vinha a verá morrer dentro de si mesmo em um deserto, e seu vinho será amargo”. Abordando o terreno vago (terreno baldio), o território do lixo, espaço do excremento, Roa Bastos aborda ficcionalmente uma imensa noite, em que tudo foi eclipsado, na qual os humanos gesticulam, se mexem e se deslocam sem uma finalidade definida. Apenas sobrevivem, com rostos indecifráveis, em odor pútrido, lixos que são de um depósito de detritos e de objetos rejeitados pelos outros. Nele, os humanos vivem a despeito de toda adversidade ambiental.

Nas palavras da crítica, vivem por ser a vida indestrutível. Vivem sem formas corporais, só silhuetas vagamente humanas, “corpos absorvidos por suas próprias sombras”. Nele, continua a crítica, “Uma criança, uma pequena forma humana se debate entre as folhas de um jornal. Um homem (um ‘filho do homem’) a toma em seus braços... ‘Seu gesto inábil e descuidado, o gesto de alguém que não sabe o que faz, mas que não pode deixar de fazê-lo’. ‘Um adulto sem nome salva uma criança sem nome’.”

⁴⁶ Traduzindo, “Não penso apenas neles. Penso em outros seres como eles, degradados até o último limite de sua condição, como se o homem sofredor e atormentado fosse sempre e em toda parte o único mortalmente imortal. Deve haver alguma saída para essa contradição do ombro crucificado pelo homem. Do contrário, seria o caso de pensar que a raça humana está amaldiçoada para sempre, que isso é o inferno e que não podemos esperar a salvação. Deve haver uma saída, porque senão...”. (Roa Bastos 1971, 13)

Humanidade e fatalismo. Em morada incerta, provisória, de exílio e de descentramento. Contos breves, que desfilam aos olhos do leitor os humanos anônimos, ou mal nomeados, que testemunham uma atmosfera bárbara, “própria da América Latina”, a devorar, reiterativa, o sonho de liberdade de seu povo.

Na busca por uma linguagem própria, Augusto Roa Bastos passa a exercitar uma combinação da fala direta com locuções, fórmulas e expressões guaranis. Como resultado, o autor alcança um texto altamente poético, que passa a impregnar sua obra narrativa. Característica, esta, que pode ser verificada na primeira parte do volume de contos *Moriencia* e em seu grande romance *Yo el Supremo*. Entretanto, *Moriencia*, em oposição a *Yo el Supremo*, composto por cinco relatos individuais, a saber, *Moriencia*, *Nonato*, *Bajo el puente*, *Ración de león* e *Cuerpo presente*, traz poucas referências a relatos de mitos guaranis. A publicação anterior, e em separado, de *Nonato* e de *Bajo el puente*, artesanais que são, guardam características da oralidade que as constituíram, revelando, por conseguinte, um aspecto artesanal que desconhece o que é originalidade e esforço criativo individual.

Por sua vez, *Yo el Supremo* é um romance em que o autor, por meio da figura do Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, Ditador Perpétuo da República do Paraguai entre 1814 e 1840, ano de sua morte, e sem fazer a biografia deste ou um romance histórico, aprofunda-se na história de seu país. Nas palavras do autor, em entrevista concedida:

En la obra de ficción, los hechos históricos, el ascenario mismo de la historia, constituyen el marco de una nueva realidad: la realidad imaginaria. Y esta realidad cristaliza, o mejor dicho, se dinamiza y vivifica en símbolos y en mitos que reflejan otra historia no necesariamente igual o parecida a la que nos repite la historiografía documental. No intenté hacer una biografía novelada del Supremo Dictador. Como personaje histórico, José Gaspar Rodríguez de Francia es un personaje único. No se le puede repetir y menos substituir por un personaje pretendidamente hecho a su imagen y semejanza, aun cuando fuera en el terreno de la ficción. Aquí únicamente yo podía intentar el desarrollo de una trama imaginaria em torno a un personaje mítico que en la novela ni siquiera tiene nombre; un personaje que ejerce el poder absoluto al servicio de una causa en la cual encarna los intereses y el destino de una colectividad. (Chaves Raquel 1974, 33-37)

Traduzindo, “Na obra de ficção, os fatos históricos, o próprio cenário da história, constituem o quadro de uma nova realidade: a realidade imaginária. E essa realidade se cristaliza, ou melhor, torna-se dinâmica e vivifica em símbolos e mitos que refletem outra história que não necessariamente o mesmo ou semelhante

ao repetido pela historiografia documental. Eu não tentei fazer uma biografia ficcional do Supremo Ditador. Como figura histórica, José Gaspar Rodríguez de França é um personagem único. Não pode ser repetido e menos substituído por um personagem supostamente feito à sua imagem e semelhança, mesmo que fosse no reino da ficção. Somente aqui eu poderia tentar o desenvolvimento de um enredo imaginário em torno de um personagem mítico que no romance nem tem nome; um personagem que exerce poder absoluto a serviço de uma causa na qual incorpora os interesses e o destino de uma coletividade”.

De acordo com Saguier (1976), tais palavras do autor deixam claro como, na obra, se estabelecem as relações entre a ficção e a história, entre o personagem histórico e o mito encarnado por esse personagem, vivo e presente na coletividade, ainda hoje, tantos anos depois de sua morte. Isto quer dizer que os valores representados pelo regime nacionalista do Dr. Francia continuam sendo de total atualidade, e constituem um desafio ao leitor contemporâneo — ao paraguaio em especial — obrigado ao vaivém comparativo. A partir da visão de Francia, Roa reinterpreta a história e realiza uma trajetória prospectiva sobre o futuro do país.

Em 2001, o lançamento, no Brasil, do romance *Contravida*, de Roa Bastos, pela Ediouro, abordando a história de um prisioneiro político paraguaio (escritor e jornalista tal qual o autor), único sobrevivente de uma fuga prisional por um túnel que desmorona, faz com que a crítica veja, na obra, um misto de ficção e biografia. Único sobrevivente do terrível acontecimento, e do assassinato de seus companheiros de cárcere, fuzilados por terem sobrevivido, o personagem narrador some por uma vala, sendo dado como morto. Ajudado por mulheres de Chacarita, bairro da cidade argentina de Buenos Aires, que não deixam morrer, o mesmo disfarça-se numa roupa de pastor guerrilheiro que havia sido assassinado num avião do Brasil e, “invisível”, tem a chance tão esperada pelo mesmo (e, por que não, pelo próprio autor?): voltar a percorrer seu país sem ser perseguido por ninguém. Nem mesmo por sua fama.

Em uma entrevista, em 2017, ao ser questionado sobre qual seria, para ele, a função que o escritor tinha em um mundo caminhando para a barbárie, afirma o autor:

Creio que a literatura, como toda arte, assume um dever, talvez inconsciente, mas é um dever: a necessidade de servir ao outro. E servir quer dizer estar em atitude de entrega, oferecendo. Isso cria laços solidários que estão conspirando justamente contra a cadeia de barbarização que não reconhece valores deste tipo. A materialização e a desumanização coletivas sempre tiveram vai-e-vens... As pessoas reagem e se unem, como aconteceu na Argentina. Essa participação já é, em princípio, solidariedade. É preciso dar-lhe mais tempo. Pensemos

que se a sociedade começa com mais de um (dois já são um germe de comunidade, porque nada do que um faça deixará de afetar ou beneficiar o outro), ambos têm deveres. E, neste sentido, a educação para a participação tem que ser chave. Viemos de uma educação bastante individualista e isso não nos ajuda para nada. Pense que um só homem não é nada frente o universo. Está bem defender o próprio, o modo particular de cada pessoa se expressar no mundo, mas não ficar apenas ali. Temos que saltar essa barreira autista e saber escutar e comunicar-se com o amplo, fascinante e ao mesmo tempo complicado mundo contemporâneo. E, para isto, o escritor é o guia mais autêntico para nos acompanhar nos caminhos intrincados da alma humana. Pense no Dante, que deve atravessar ou ir além, e entra no Inferno acompanhado de Virgílio, o escritor que mais admirava. E Virgílio é o anfitrião, mas ao mesmo tempo é quem revela os segredos daquelas profundidades. Essas almas torturadas que são o reflexo dos mais humanos, tudo isto o revela um escritor, não Deus, a quem Dante somente vê ao fim do caminho. (Assunção 2005, 28)

Visão em que se processam os embates local / global e regional / universal, esta posiciona Roa Bastos no universo crítico multicultural através de uma literatura concebida como porta para a diversidade do outro.

Por sua vez, Gabriel Casaccia, atuou brevemente na política, durante a juventude, iniciou sua carreira literária colaborando com os jornais “El Liberal” e “El Diario” e em várias revistas, priorizando o estilo narrativo. Indo residir na Argentina, focou seu trabalho em retratar com amargura e de forma crua a realidade de seu país, característica, esta, que o fez ser considerado por Augusto Roa Bastos como o fundador da narrativa paraguaia moderna. Em sua obra, o sentimento compensatório do passado, a insatisfação com o presente, a falsificação da história, o narcisismo entorpecido, a falta de heróis civis e a ignorância da liberdade, entre outros, são identificados como características do país sendo vivenciadas por seu povo há mais de quatro séculos.

Roque Vallejos (1996), jornalista, crítico, psiquiatra e poeta paraguaio, assinala que, desde Barrett (1876-1910/ensaísta e jornalista francês, que desenvolveu grande parte de sua literatura no Paraguai), ninguém na narrativa paraguaia sustentou de forma tão crua a realidade nacional. Em *Historia de la Literatura Paraguaya* (1971), o crítico literário Hugo Rodríguez-Alcalá afirma que Casaccia, em sua obra *La babosa*, primeiro grande romance paraguaio, com o qual o autor inicia o gênero no país, fez de sua cidade natal o cenário ficcional do que ele mais odiava, expondo criaturas mesquinhas, inquietas e rudes ao lado de paixões baixas e banais para, através delas, denunciar a existência sórdida, vazia e inautêntica de seu povo.

Entretanto, para o diplomata paraguaio Rubén Bareiro Saguier, em 1952, ano da publicação de *La babosa*, o Paraguai vivia mais um dos “períodos de paz”, sob a autoridade de um dos seus tantos ditadores militares. Imediatamente acusou-se Casaccia de “traidor”, “enemigo de la nación”, “roedor de los mármoles de la pátria”, como gostavam, segundo Saguier, de chamar a imprensa oficial — inclusive até agora — a qualquer heterodoxo. A razão para isso? Toda a “paz” em que os paraguaios acreditavam viver, então, se desfazia em pedaços ante a maneira como Casaccia punha a descoberto certas falhas da sociedade e formas de frustração do ser coletivo (especialmente no âmbito da burguesia média, núcleo depositário da ideologia dominante).

Nas palavras de Saguier (1976):

A visão distorcida, ideológica da narrativa anterior tinha impedido mostrar certos aspectos da realidade. No Paraguai, conhecem-se de perto a violência, os crimes horrendos, as violações coletivas, as matanças nas ‘revoluciones’, as injustiças de toda espécie, a miséria e suas fealdades. Mas tudo isso são probleminhas domésticos, a literatura não tem por que ocupar-se dessas notas dissonantes; não há razões para mostrar publicamente essas cicatrizes vergonhosas. A mudança ideológica impõe aos autores como Casaccia e Roa uma visão distinta da realidade, conflitiva, crítica e violenta. (338)

De acordo com a crítica, “É significativo que [na obra] a única amizade sólida que existe seja a do padre Rosales com seu cavalo. Parafraseando uma das personagens do romance, pode-se ter certeza que, no mundo de ‘La Babosa’, viver não é difícil... o terrível é ter que viver rodeado de seres humanos ...”. Entretanto, para que não se entenda que Casaccia esteja procedendo à demolição espiritual ou criativa de Areguá (e muito menos do Paraguai) a partir de suas narrativas, o crítico e intelectual argentino Raúl Amaral, na Introdução ao romance póstumo *Los Huertas*, de Casaccia, afirma: “Casaccia se limita a instalar grupos sociais, pessoas e acontecimentos sitiados por um problema (um ou mais), que tem raízes universais incontestáveis. A dor, a maldade, a calúnia, o exercício do “mbareté” (forte, poderoso, em guarani) não refletem exclusividades nacionais ou locais, pois são típicos de pessoas que vivem situações particulares em qualquer parte deste mundo”.

Um diferencial entre Roa Bastos e Gabriel Casaccia? Para Saguier, Casaccia insiste sobre o aspecto da frustração, enquanto Roa insiste no da violência. Em Casaccia, passivamente, desde o universo da pequena ou média burguesia decadente,

a visão do mundo torna-se conflitiva, como consequência da descrição de um meio deteriorado que ele próprio traduz quase como cronista. Em Roa Bastos, pelo contrário, existe uma vontade de transformação na base; a sua visão do mundo é conflitiva; tem uma sustentação consciente de rebeldia frente às falhas de sua coletividade. Ao longo de cinquenta anos, Casaccia produziu sete romances, duas coletâneas de contos e uma peça de teatro. Casado com a argentina Carmen Dora Parola, faleceu em Buenos Aires, Argentina, em 24 de Novembro de 1980.

La babosa (“A lesma”, em português), é o primeiro grande romance moderno paraguaio, com o qual Gabriel Casaccia iniciou o gênero no país. Publicado pela primeira vez por Losada, Buenos Aires, em 1952, não teve tradução para o inglês. Entretanto, foi publicado em França como *La limace*, pela Gallimard, em 1959. Nele, o espaço é representado por casas humildes e parecidas, sendo que a rua principal não leva a lugar algum, nem à igreja, nem ao horizonte apagado. De vivo apenas a vegetação e as lesmas, lentíssimas em seus deslizamentos. Características, estas, que sugerem, em conjunto e comparadas, estatismo e tristeza. A cidade deserta, pobre, moribunda e sem saída, é mais lenta que o pequeno molusco que tenta, a custos, se deslocar de um ponto a outro. Por sua vez, em comum, ambas deixam, por onde passam, a trilha brilhante de seu repugnante muco. Complexo processo de recriação artística de um lugar existente no mapa, Areguá, no romance, é uma criação artística espacial simbólica, cuja metáfora busca revelar como Casaccia concebe o ambiente de seu país. Por conseguinte, sem água corrente nem eletricidade e tampouco infraestrutura, a cidade, aos olhos de seus habitantes, deteriora-se e degrada-se infinitamente, contagiando seus moradores com essas características, também.

Nele, Ramón Fleitas, camponês que, formando-se em Direito, mudou-se para a cidade, casa-se com Adela, uma adorável senhora, cujo pai é advogado e patrão de Ramón. Tendo ambições de tornar-se escritor, Ramón, após publicar alguns poemas, encontra-se trabalhando em um romance. No entanto, ele não gosta do sogro (que, junto com sua filha, é um dos poucos paraguaios simpáticos) e logo se mostra desonesto. Afeito a bebida, logo assedia Paulina, a empregada da casa, roubando uma grande quantia de dinheiro do sogro. Porém, perde quase tudo no jogo, ocasionando a expulsão de Adela da própria casa, a qual é substituída por Paulina e sua família. Ramón, então, prepara roubos com outros vigaristas e, juntos, conseguem beber, corromper e roubar no local.

Para escapar de seu sogro, Ramón vai ao Ministério das Relações Exteriores, onde um amigo da faculdade acaba de ser nomeado ministro, na esperança de conseguir um emprego. Não consegue ver seu amigo, mas fala com Espinoza, nominalmente o bibliotecário, mas, na verdade, o porteiro. Mais tarde, naquele dia, depois de ter perdido mais dinheiro no jogo, ele revê Espinoza no cassino e lhe dá algum dinheiro. Espinoza vence e oferece uma cama para Ramón passar a noite.

Reaparecendo em Areguá, onde Ramón mora, Espinoza prepara um plano para roubar as jóias de Dona Clara, patroa de sua namorada. Entretanto, vasculhando a casa da mesma, sem sucesso, é surpreendido pelo retorno da vítima, a qual é agredida por ele com uma garrafa de anis. Temendo tê-la matado (o que não ocorre), Espinoza foge, mas consegue encontrar as jóias pouco antes de fazê-lo.

Mas é Dona Angela, irmã de Dona Clara, a personagem mais fascinante. É ela a “lesma” de que trata o título da obra. No início do livro, ambas moram juntas e vivem uma amarga relação. Pelo que se sabe, Dona Clara roubou o homem que a irmã amava, casando-se com ele, o qual, pouco tempo depois, morreu. Dona Clara também herda a herança do pai, que preferia Clara a Angela, uma vez que Angela é muito bisbilhoteira e vivia espalhando fofocas sobre tudo e todos, características, estas, que a fazem ser chamada de lesma. É ela que espalha o boato de que Ramón e Paulina estão tendo um caso, o que, na ocasião, não ocorria. Na verdade, ela espalha tantas fofocas maliciosas que até o padre ameaça expulsá-la da igreja.

Conforme o livro avança, Angela consulta advogados, até mesmo Ramón, sobre o processo de herança de sua irmã. Ao longo do livro, entretanto, Angela se revela hipócrita, maliciosa e, exatamente por isso, uma personagem maravilhosa. Tão original que autor e leitor se esquecem de Espinoza, de Adela e de Ramón para focarem nela. O caráter de Ángela, bem como, de Ramón e de Espinoza são pautados pelos ambientes e detalhes materiais, e mundanos, que marcam o cotidiano de suas vidas. Por oposição, característica de igual valor, mas desta vez, positivo, repousa nos momentos em que, para escapar dos ambientes sufocantes do local, os personagens buscam, dentro de si, um espaço agradável e feliz, resgatando-o na memória. Tal procedimento permite que Casaccia rompa o estatismo de Areguá e, assim, amplie a dimensão espacial da obra. É o espaço, portanto, trabalhado como tema e técnica narrativos.

De acordo com especialistas, “Areguá serviu-lhe de microespaço para caracterizar determinados grupos e camadas sociais e, sobretudo, para revelar a psicologia profunda de seus representantes e, portanto, para analisar a realidade paraguaia a partir de uma perspectiva muito particular”. Estes signos casaccianos não são apenas paraguaios, mas também, em grande medida, universais, convidando a uma leitura que destaque sua função representativa, alusiva e simbólica, isto é, a complexidade da escrita dos espaços plurais.

De extensa produção literária, a obra de Casaccia também inclui mais quatro romances (*Hombres, mujeres y fantoches*, *Mario Pareda*, *La llaga* e *Los exiliados*), dois livros de contos (*El guahjú* e *El pozó*) e uma peça de teatro (*El bandolero*). Em todos eles, a interpretação de Casaccia sobre o Paraguai, especialmente de seu aspecto social e político.

O primeiro romance de Casaccia, *Hombres, mujeres y fantoches*, foi publicado em Buenos Aires em 1930. Trata do conflito vivido pelo jovem personagem Jorge Lazarra, inseguro entre um amor virtuoso e outro, dissoluto. A opção por este último levando-o à devassidão e encontro com a morte. Tendo como cenário o Paraguai do final da década de 1920, nele, através de três pontos de vista principais, são retratadas a prosperidade e a facilidade de vida que precederam a Guerra do Chaco. O primeiro dos mesmos é o de Jorge, preocupado em defender, patrioticamente, os valores tradicionais, simples e virtuosos do paraguaio campestre. O segundo? Em episódio abordando um passeio de trem pelo campo, um estudante, amigo de Jorge, observa que o Paraguai, por conta da Igreja e dos governos reacionários, ficou atado ao retrocesso do desenvolvimento político e cultural de então. Trata-se, então, da tomada de posição crítica autoral em relação ao país, compensada, muitas vezes, pelo entusiasmo manifesto dos personagens acerca de outras qualidades positivas e pitorescas daquela terra. O terceiro? A caracterização do pai da noiva de Jorge como sendo um político burguês corrupto, peça de engrenagem do governo ineficiente de então.

O segundo romance de Casaccia, *Mario Pareda*, surgiu em 1939, mostrando grande influência de duas obras da literatura universal, a saber, o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, do escritor alemão Goethe (1774), e o romance *O Imoralista*, do escritor francês André Gide (1902), que tratam, respectivamente, de cartas de Werther ao narrador falando de seu amor proibido por uma mulher casada, e da descoberta da homossexualidade pelo personagem Michel, após se recuperar de doença grave, condição, aquela, que lhe revela nova perspectiva sobre o mundo, a natureza e a sociedade. Em *Mario Pareda*, Casaccia trabalha uma narrativa psicológica sobre um jovem que, após sua desilusão com o comunismo, sai em busca do sentido da própria vida. Apresentando-se ora como diário, ora como cartas, o enredo desenvolve-se em um resort de San Bernardino, às margens do Lago Ypacara. Entretanto, a desilusão pessoal do protagonista é subterfúgio para Casaccia se referir à turbulência política mundial do final dos anos 1930, particularmente à luta no Paraguai após a Guerra do Chaco. Vale lembrar que os nove anos que separam *Hombres, mujeres y fantoches* e *Mario Pareda* foram alguns dos mais agonizantes e trágicos anos da História do Paraguai.

Em 1952, Casaccia publicou *La babosa*, sobre a qual tratamos em linhas anteriores. Em 1964, Casaccia publicou sua quarta novela, *La llaga* (A ferida, em português), focada numa abortada conspiração que visava derrubar o regime ditatorial do General Raimundo Alsina. Nela, Gilberto Torres, jovem instrutor de Artes, ajuda o líder insurgente, o destituído coronel Balbuena, em sua casa em Aréguia. Porém, descoberto pela polícia, Balbuena foge e Torres, capturado, é torturado até confessar tudo o que sabe da tentativa de revolução. Sua amante,

então, fazendo contato com os revolucionários, consegue libertá-lo e enviá-lo, como exilado, para a Argentina.

Chama atenção a relação entre a amante e o próprio filho, na qual este, atormentado pela promiscuidade dela, bem como, por sua suspeita dela tentar levar o pai ao suicídio e pela denúncia que fizera de seu amante, Torres, por vingança, por remorso, comete suicídio. Casaccia, utilizando a descrição psicológica desses personagens em *La llaga*, mostra como a quebra de caráter torna possível e condiciona os acontecimentos. No caso, esta quebra simboliza o estado de atraso do país, bem como, o quanto, em momentos de tortura como os sofridos por Torres, o ser humano percebe que precisa desesperadamente da ajuda do outro, que lhe cuida. Em outras palavras, na dureza de um mundo miserável, o valor do verdadeiro afeto humano. Na compreensão ingênua da política, o homem comum vendo-se à deriva na vida. Por adição, a descrição de como funciona o estado policial de então, com sua brutalidade cínica, e de políticos sem intenção de melhorar o governo e a sociedade sob sua guarda descortinam a imensa degeneração social e política da ocasião.

Finalmente, em *Los exiliados* (1966), Casaccia trata dos exilados paraguaios que fugiram de governos tirânicos ou foram aniquilados por eles. Em Posadas, Argentina, do outro lado do rio da Encarnação, dois personagens principais do romance anterior, a saber, Gilberto Torres e Constancia Cantero, vêm diretamente de *La llaga* para mostrar ao leitor com quem compartilham seu caráter fraco e sua natureza humana miserável. Convivem com outras figuras, como, por exemplo, assassinos mais brutais e cruéis que os inimigos que eles eliminam e políticos idealistas sem compaixão pelos pobres que os procuram, entre outros. O ambiente? Uma terra perdida no fim do mundo, repleta de moscas, baratas e calor e poeira sufocantes. Entretanto, em comparação com a experiência desmoralizante de ser um exilado político, esse ambiente opressivo de vida no Paraguai ainda soa como um paraíso para os despachados. Cassacia também mostra, na obra, como, em vez do vínculo de uma causa comum, os exilados se auto-iludem e desconfiam uns dos outros. E como os paraguaios, no exílio ou não, são sempre sonhadores impossíveis. Gilberto Torres sonha em ser um pintor famoso, apesar de nenhum talento. Outros, sonham com uma invasão que derrube a ditadura, mas sem planejamento eficaz para efeito duradouro. Para todos, enfim, a “casa temporária” se tornou permanente, embora eles não o reconheçam. E a ditadura continuará por um longo tempo, ainda que não o aceitem.

Da leitura de Roa Bastos e Casaccia, em contexto de literatura e cultura, temos que, Roa Bastos tematiza ficcionalmente a história do Paraguai, questionando a insignificância de seu povo, sempre envolvido em lutas para alcançar legitimidade do poder, nem sempre verídico no discurso oficial. Contribuindo, desta forma, para

a elaboração de uma memória coletiva, foca a essência humana e seus conflitos, deliberadamente deturpadas pelos regimes autoritários paraguaios. O exílio e o trabalho como meio de exploração humana também são por ele questionados. Por sua vez, em Casaccia, focando a submissão feminina, o preconceito, a miséria, as diferenças sociais e o exílio, não esconde seu pessimismo pelo destino social e político compassivo do Paraguai. Em comum? A compreensão de que no Paraguai não existe uma literatura e uma cultura, mas, sim, culturas, cuja representação literária denuncia uma realidade de pequenas tragédias nas vidas dos paraguaios.

5. Conclusão

A leitura comparada das obras literárias de Élvio Romero e Héríb Campos Cervera, bem como, de Augusto Roa Bastos e Gabriel Casaccia, permite identificar a procura de uma identidade paraguaia que se intensifica principalmente nos momentos críticos de tentativa emancipatória da nação. O Paraguai, país historicamente instável politicamente, polarizado, segundo Ballestrin (2013), entre as elites partidárias do Partido Colorado e do Partido Liberal Radical Auténtico, representados, respectivamente, por oligarquia fundiária conservadora e de setores médios urbanos e rurais mais liberalizados, está, atualmente, na periferia da periferia do sistema internacional e na periferia da América Latina. Institucionalmente, Caudilhismo e Autoritarismo são seus velhos conhecidos em contexto político, além de forças que historicamente representaram o colonialismo interno. Entretanto, o que o corpus de sua literatura analisada neste ensaio mostra é o rompimento da romantização dos oprimidos e explorados no país visando, entendemos nós, a desconstrução da apatia que o paralisa. Se alcançadas, entendemos que tal fato não romperá com as contribuições do pensamento ocidental/europeu/iluminista nas manifestações literárias e culturais do país. Estas, reflexos do processo histórico por ele sofrido, já foram assimiladas e deram frutos. Entretanto, participar, discutir e rerepresentar, literariamente, características dos movimentos sociais atuais, seja em seus discursos, seja em suas práticas, dependerá do engajamento de sua intelectualidade no mundo pós-teoria.

Referências bibliográficas

- Assunção, Jéferson. 2020. A necessidade de servir ao outro. *Extraclasse*, 05 jun 2005
Disponível em <<https://www.extraclasse.org.br/geral/2005/06/a-necessidade-de-servir-ao-outro/>> Acesso em 31 agosto 2020.
- Asturias Miguel Ángel. 1956. Introdução. In: Romero, Élvio. *El sol bajo las raíces*. Edit. Losada.
- Ballestrin, Luciana. 2013. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. 2013, n.11, 89-117.
- Carron, Juan M.; Silva, Marcia Regiana. 2006. La frontera Paraguay-Brasil, integración económica y desintegración social. *Población y Desarrollo*, Asunción, n.33, 9-22.
- Carvalho, Joaquim de Montezuma de. 1959. *Panorama das Literaturas das Américas, de 1900 à actualidad*. Vol. 1. Angola: Edição do Município de Nova Lisboa.
- Cervera, Hérib Campos. 2020. *Hombre Secreto*. Disponível em <http://www.poetaspoemas.com/herib-campos-cervera/hombre-secreto>> Acesso em 31 julho 2020.
- Cervera, Hérib Campos. 2020. *Um homem frente ao mar*. Disponível em < http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/paraguai/herib_campos_cervera.html > Acesso em 31 julho 2020.
- Chaves, Raquel. 1974. *Entrevista com Roa Bastos*. Diálogo, Asunción, 5 mai., 33-37.
- Jozef, Bella. 2005. *História da Literatura Hispano-Americana*. RJ: Editora UFRJ, 2005.
- Martínez, José Luiz. 1979. *Unidade e Diversidade*, In: UNESCO. América Latina em sua Literatura. São Paulo: Perspectiva.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del signo.
- Orlandi, Eni Pulcinelli. 2001. *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes.
- Pizarro, Ana (Org.). 1993. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, Vol.1.
- Quijano, A. 1992. *Colonialidad y modernidad/ racionalidade*. Perú Indígena, Lima, v.12, n.29, p.11-20.
- Real, Osvaldo González. 2004. *Escritos sobre literatura y arte del Paraguay y otros ensayos*. Servilibro.
- Roa Bastos, Augusto. 1971. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires, Losada.
- Roa Bastos, Augusto. 1953. *Hijo de Hombre*. Buenos Aires, Losada.

- Roa Bastos, Augusto. 2020. *La jaula de oro*. Disponível em <https://poesiavanguardistalatinoblogspot.com/2019/02/la-jaula-de-oro-poema-de-augusto-roa.html>> Acesso em 14 agosto 2020.
- Romero, Élvio. 1971. *Antología poética*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- Romero, Élvio. 1962. *Nosotros, los innombrables*. Ediciones La Tertulia.
- Saguier, Rubén Bareiro. 1976. Augusto Roa Bastos e a narrativa paraguaia atual. *Letras*, Curitiba (251: 335 - 346, jul. 1976. Disponível em < <file:///C:/Users/Seven/Downloads/19556-69552-1-PB.pdf>> Acesso em 14 agosto 2020.
- Saguier, Rubén Bareiro. 1979. Encontro de culturas, In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- Szekut, Andressa.; Oliveira, Jorge Eremites de. 2016. A Presença de Brasileiros na Recente Colonização do Paraguai. *Mediações*, Londrina, v. 21 n. 2, jul/dez., 303-331.
- UNIVERSIDADE DO TEXAS. 1979. *Revista de poesia e crítica*, Edições 6-9.
- Ureña, Pedro Enrique. 1928. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928.
- Vallejos, Roque. 1996. *La literatura como expresión de la realidad nacional*. Asunción: El Lector.

14. Um céu onde ninguém me chame de beijuda nem de feia: uma análise da personagem-criança feminina e negra em *Cartas para minha mãe* de Teresa Cárdenas e *Becos da memória* de Conceição Evaristo.

Carla Araújo Lima da Silva⁴⁷

Introdução

Neste artigo realizaremos uma breve análise sobre a representação das personagens-criança em dois romances afro-diaspóricos: *Cartas para minha mãe* da autora cubana Teresa Cárdenas (2010) e *Becos da memória* da autora brasileira Conceição Evaristo (2017). A análise se centra nas violentas vivências destas personagens e nas ferramentas encontradas por estas personagens-meninas negras para agenciarem-se, i.e., tomarem as rédeas da própria existência, bem como as ferramentas utilizadas para protegerem-se das violências de gênero, de raça e de classe sofridas.

Iniciaremos as discussões apresentando as autoras selecionadas, suas vivências e como utilizam a literatura enquanto recurso de (re)construção de uma identidade afro-latino-caribenha, bem como a ficcionalização da realidade das crianças e jovens negras e negros sem mistificações e adultismos. Na segunda sessão faremos uma sinopse das obras selecionadas e, em seguida, iniciaremos o debate acerca da personagem-criança no cânone literário e na literatura contemporânea. Na sequência, articularemos duas abordagens analíticas selecionadas para melhor compreender as obras e o fenômeno da representação da criança e do jovem na América Latina.

47 Doutoranda em Discursos: Cultura, História e Sociedade pelo Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, Portugal. Possui financiamento pela FCT – Fundação de Ciência e Tecnologia. Referência: 2021.04927.BD. ORCID iD: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-7494-8457>).

São estas: o conceito de “Escrevivência” (Evaristo 2017) e a escrita do eu enquanto escrita do eu-coletivo e o conceito justiça e injustiça epistêmica (Fricker 2007, 2013) para com a episteme e o sujeito infanto-juvenil que pressupõem uma postura de equidade e valorização do sujeito infanto-juvenil no processo e entendimento da própria experiência de vida.

Finalizaremos com a análise das narrativas e suas personagens-crianças e das escolhas narrativas e ficcionais das autoras, destacando a importância destes romances para a compreensão da literatura contemporânea sobre crianças femininas, negras e pobres, à luz das abordagens teóricas levantadas.

1. Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo: *to be young, gifted and black*.

Teresa Cárdenas Ângulo, nascida em 1970 em Matanzas, Cuba, é escritora, roteirista, atriz, bailarina e ativista social. A autora, que diz “não sou uma autora, mas uma mãe preta que escreve” (2022, 19), tem sido considerada uma potente voz feminina e negra da literatura cubana contemporânea, sendo reconhecida e premiada em diversos países. Seu primeiro livro, *Cartas para mi mamá*⁴⁸ foi contemplado com o *Prêmio de La Crítica* e o *Prêmio David*, enquanto o seu segundo livro, *Perro Viejo* (2005) foi ganhador do *Prêmio Casa de Las Américas*. Cárdenas ainda escreveu os seguintes livros: *Cuentos de Macucupé* (2001); *Tatanene Cimarrón* (2006); *Cuentos de Olofi, Pedrito y el Bebé, Ikú* (todos em 2007); *Barakikeño y el Pavo Real* (2008); *Madre Sirena* (2021) e *Awon Baba* (2022), sua mais recente publicação. Buscando contar, em sua literatura, as vivências afro-diaspóricas através do olhar e da voz do próprio povo negro, a autora comenta que o nascimento de sua literatura resulta do “vazio” de representatividade. Diz Cárdenas:

Me refugiava nos livros, mas não encontrava ninguém que se parecesse comigo. Nenhuma daquelas protagonistas era como eu. (...) Ninguém com um rosto como o meu: um rosto negro. Nenhuma família negra como a minha. (...) Em minha literatura, tento abordar esses espaços vazios e incluir essas histórias. Porque eu senti muita falta da representatividade nos livros. E não só da minha, como também das minhas primas, irmãs, vizinhas. Essa é uma das missões, como eu sempre digo, da minha

48 Este romance foi publicado em 1997/98 com o título *Cartas al cielo*. Quando no período de publicação da obra nos Estados Unidos foi sugerido a autora que revisse a palavra “cielo” em razão de sua tradução: “sky”. Segundo a autora: “Para ellos [da editora] tenía implicaciones religiosas y decidieron cambiar el título poniéndole *Cartas para mi mamá*. Yo prefiero *Cartas al cielo*, pero ya no dependía solo de mí”. (Apud Almeida 2018, 139)

literatura: que apareçam esses rostos, essas histórias, essas famílias nos livros, e como protagonistas. Porque muitas vezes apareciam, mas ao fundo. (Cárdenas 2022, 18)

Para preencher este esse vazio representativo foi preciso que Cárdenas realizasse uma incursão para dentro de si mesma, num confronto da própria imagem, em busca do reconhecimento da sua própria beleza enquanto mulher negra, retinta, afro-latina: “Quando ninguém me considerava bonita, somente eu, me olho no espelho, vejo meus olhos cor de amêndoa, vejo meu nariz e meus lábios como os lábios de Nefertiti, muito bonitos, e falo: ‘Eu sou tão bonita. Como não veem isso?’”. (Cárdenas 2022, 18)

Cartas para minha mãe é um romance epistolar no qual uma menina de dez anos e nome desconhecido escreve cartas (durante o período de 5 anos) para a mãe, já falecida, contando o seu dia a dia, atravessado por diversas violências de gênero, raça e classe, perpetradas tanto no ambiente familiar quanto escolar. Nas cartas, a garota compartilha suas experiências, na tentativa de entender-se enquanto sujeito de beleza, direitos e possibilidades e seu esforço em compreender as razões pelas quais sofre tantas violências físicas e psicológicas, inclusive de pessoas tão próximas a si – como a avó. Para além desta partilha, a menina nos conta como reúne certas ferramentas que lhe ajuda a se defender e a impor determinados limites, dentro de suas possibilidades, face às violências e agressões que sofre.

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em 29 de novembro de 1946, na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, sendo a segunda filha dos nove filhos que Dona Joana Josefina Evaristo teve. A autora passou parte de sua infância e adolescência na favela do Pindura Saia, comunidade extinta após um processo de desfavelização na cidade de Belo Horizonte, resultando no realojamento da família (ou, se utilizarmos as palavras corretas, na expulsão das famílias que viviam nos becos de Pindura Saia). Durante sua infância e adolescência, Evaristo conciliava a vida de estudante à vida de babá e empregada doméstica, uma vez que sua família não possuía condições financeiras suficientes para subsistir a todos. Dessa experiência, em 2017, Evaristo lança *Becos da memória*, romance que retrata as vidas das pessoas e da comunidade da qual fez parte. Com aspecto memorialista, a história é narrada por Maria-Nova que observa a sua família e seus vizinhos e as violências e ausências que atravessam a vida dessa gente – e a dela própria. Por ser uma das únicas pessoas na favela com acesso à educação formal, Maria-Nova entende-se responsável por contar e perpetuar a vida e a história não apenas de si, mas, principalmente, de toda a comunidade onde vive.

A escrita de Cárdenas e Evaristo podem ser consideradas “literatura decoloniais” em razão do modo como tensionam suas linguagens e como representam suas

personagens. Este trabalho estético e ético-discurso deriva do desejo de “romper com o discurso hegemônico e eurocentrado [por ter] “(...) produzido e falado das estruturas de dominação e colonização” (Scheifler 2022, 67). Nessa senda, reserva-se o próximo subtópico para discorrermos sobre a condição da personagem-criança no cânone e como as obras de Cárdenas e Evaristo contribuem para a descolonização da personagem-criança no texto literário.

2. A personagem-criança no cânone literário e as novas representações na literatura pós-colonial: para uma desconfiguração da lógica da narrativa ocidental sobre crianças.

Sempre que a experiência da criança e/ou do jovem são temas de ficção, a crítica literária tende a associar imediatamente esses textos ao subgênero *Bildungsroman* ou Romance de formação. Esse subsistema literário é entendido como referência porque diz respeito as narrativas cujos protagonistas são crianças ou jovens e possuem como enredo a observação destas personagens ao logo de seu processo educativo. Este processo educativo fundamenta-se no “preparo” do protagonista enquanto sujeito social, cultural e político e no retorno deste, ao fim do processo, à sociedade (burguesa, masculina e heteronormativa) em estado de completude, ou seja, um ser humano plenamente formado. Vilma Maas afirma que

(...) a inclusão do ser individual e desagregado (*zerstreut*) no mundo das relações sociais, [é o] motivo tradicional da temática educativa do século XVIII, iluminista e pós-iluminista. É um motivo que se reconhecerá em obras posteriormente classificadas como *Bildungsromane*, como o *Agathon* de Wieland e o *Wilhelm Meister* de Goethe”. (Maas 1999, 45)

Johann Karl Simon Morgenster (1988), por sua vez, conceitua o subgênero: “[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade [...]”. (*Apud* Maas 1999, 46)

Entendemos, então, que o foco inicial do romance de formação do cânone é “orientar o extraviado” (Goethe *apud* Mazzari 1999, 81), quer dizer, moldar este sujeito raso⁴⁹, preenchê-lo com conhecimento e “devolvê-lo” à sociedade para a plena harmonia social. Ora, se o protagonista do *Bildungsroman* ainda vai ser um sujeito, isto implica que o importante neste tipo de romance não é o sujeito em si (afinal este protagonista ainda não é) e sim o processo e, mais ainda, o resultado

49 “Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante.” (Freire 1970, 66).

deste processo. Neste sentido, quando entendemos que as personagens-crianças e jovens são representadas não em razão da riqueza de suas epistemes, mas em razão daquilo que nós, adultos, esperamos que elas sejam, estamos construindo e perpetuando um subgênero literário que invisibiliza o sujeito-do-agora que são as crianças e jovens, apaga suas vivências enquanto experiências válidas no presente (e não conjecturas de futuro) e silencia suas ideias e pensamentos enquanto crianças e jovens. Em outras palavras, perpetuamos uma forma literária em que as crianças e jovens são personagens-ferramentas que servem para a manutenção de uma agenda adultista, burguesa, racista e opressora de gênero.

De todo modo a contemporaneidade vem repensando esta forma literária, reinventando-a e evidenciando que o devir humano, a aprendizagem e a desadequação à sociedade não são elementos exclusivos do sujeito infanto-juvenil. Adultos também estão em constante evolução e aprendizagem e isto não quer dizer que, por estarem “em formação”, os adultos são incompletos, vazios e suas experiências adultas inválidas. Então, se pensamos assim no que diz respeito à vida adulta e aos adultos, porque insistimos em desautorizar as crianças a serem sujeitos completos, epistemológicos, dotados de conhecimento? Tendemos determinar a fase da infância e juventude como fases de transição e a firmar a fase adulta como a fase da completude⁵⁰. Essa perspectiva sobre as crianças e jovens, quando apresentada no universo literário, mais especificamente no universo ficcional, recai, geralmente, em dois modos de representação: (a) ou as personagens-crianças são narradas por sujeitos que as veem como pessoas-que-ainda-vão-ser⁵¹ e, por isso, precisam passar por aprendizagens guiadas por adultos esclarecidos com agendas completamente distintas dos desejos e necessidades dessas personagens-crianças; (b) ou essas crianças são completamente afastadas da real episteme infanto-juvenil, sendo representadas como mini-adultos, i.e., ao se esquivarem-se da não-infantilização, as representações acertam na adultização da personagem infanto-juvenil. Em ambos os casos, crianças e jovens são silenciadas e impedidas de expressarem suas verdadeiras formas de ser e pensar o/no mundo, mesmo quando personagens ficcionais. Vale ressaltar, ainda, que este tipo de representação impede que crianças e jovens reais se percebam enquanto sujeitos cognoscentes e tenham suas experiências representadas na arte literária. Esse apagamento da experiência e dos saberes da criança enquanto válidos de serem contados no presente é chamado

50 Para maior desenvolvimento conferir Almeida 2009.

51 “Developmental theories essentialise and generalise about children and their capabilities. They assume that cognitive development is a linear biological (natural) progression of stages of the abstract disembodied psychological subject, and difference is recognised only in terms of deviations in relative progress on this linear scale. Children are theorised and treated as ‘becomings’, not ‘beings’, as ‘persons in the making’, not ‘persons’ (John 2003, 42)”. (Murris 2013, 254).

por Miranda Fricker (2007) de *epistemic injustice*: “epistemic injustice envolve a moral wrongdoing to a person in their capacity as a knower (...) sometimes this [the prejudice] will be sufficient to cross the threshold for belief or acceptance so that the hearer’s prejudice causes him to miss out on a piece of knowledge”. (Fricker 2007, 1-17)

Dito isto, as narrativas de Cárdenas e Evaristo (bem como de outros autores do Sul Global) surgem como dispositivos literários que tratam de desconfigurar a lógica da narrativa ocidental sobre crianças, reapresentando a personagem-criança enquanto sujeitos do agora de sua experiência que não se resume à sua condição de menina-negra-favelada, mas que é atravessada por essa condição. Decorre dessa representação um olhar não-paternalista e não adultista de uma infância-adolescência representada através da episteme infanto-juvenil, o que não significa, necessariamente, a adição de elementos literários infanto-juvenis, mas, uma postura de “modéstia epistêmica”. (Murrís 2013)

Reservamos a próxima sessão para abordarmos os conceitos de Fricker (2007; 2013) e Murrís (2013), juntamente com o conceito de Escrivência (Evaristo 2000), que contribuem para o melhor entendimento dos romances e das personagens-crianças em análise.

3. Abordagens teóricas de análise: escrivência e injustiça/justiça epistêmica

3.1. Escrivência

Escrivência, termo cunhado pela autora Conceição Evaristo, “surge de uma práticaliterária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade.” (Evaristo 2022, 38)

Apesar de alicerçado na vivência, a *Escrivência* é um procedimento estético que não se centra, necessariamente, no Eu do autor. Evaristo, inclusive, contrapõe a *Escrivência* ao pacto narcisístico da escrita de si, atrelando a prática da Escrivência à cosmogonia africana do espelho de Oxum e de Iemanjá:

(..) quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. (...) O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos.” (Evaristo 2022, 39)

A *Escrevivência* não deve ser, entretanto, associada integralmente à escrita biográfica ou autoficcional uma vez que essas prescindem um pacto com o leitor que difere do pacto construído quando da *Escrevivência*. Explicamos: na escrita de si – a autobiográfica e autoficcional – o pacto estabelecido com o leitor pressupõe veracidade total ou parcial dos fatos, mas principalmente, pressupõe a escrita do *eu*, i.e., do autor. O uso da primeira pessoa, ainda que problemático⁵², implica que o autor – seja a figura mítica do autor, seja a *performance*⁵³ deste autor-mito – escreve sobre si, apenas. Isto quer dizer que “[...] o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz” (Arfuch *apud* Klinger 2008, 24). Ora, se a escrita autoficcional/autobiográfica é a escrita do outro de si, a escrita da *Escrevivência* é a escrita do outro de *nós*, em uma lógica que implica uma leitura bastante distinta do texto literário. A escrita do eu-coletivo, portanto, nasce de experiências que podem ter sido individuais ou não, mas tornam-se significativas pela carga coletiva dos sentimentos, traumas, emoções e heranças advindas dessas experiências.

Em *Becos da memória*, por exemplo, a personagem de Tio Totó sempre conta à Maria-Nova suas dores e diz que “(...) cada dor cai como uma pedra no peito. Pedras pontiagudas, e foram tantas! A dor dói fina, firme. Tantas pedradas. Tantas!” (Evaristo 2017, 29). Ainda no romance, Tio Totó e Maria-Velha, sua esposa, “(...) ficavam trocando históricas, permutando as pedras da coleção” (Evaristo 2017, 30) enquanto Maria-Nova, personagem-criança protagonista, “(...) ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas à Maria -Nova, que escolhia as mais dilacerantes e as guardava no fundo do coração” (Evaristo 2017, 30). Nesta sequência do romance as experiências vividas por Tio Totó e Maria-Velha são contadas para além do “eu” das personagens e do próprio “eu” da autora Conceição Evaristo. Estas narrativas revelam-nos uma experiência ancestral e diaspórica de dores, perdas e sofrimentos que são transmitidos independente dos fatos terem realmente acontecido com a autora ou com suas personagens. As dores de Totó e Maria-Velha foram herdadas e estão sendo transmitidas a Maria-Nova que “guarda” essas dores em seu coração por serem parte fundamental de quem ela é e de quem é a sua gente.

52 Diana Klinger possui diversos trabalhos nos quais discorre sobre o uso da primeira pessoa nos textos de autoficção, sobre o pacto autobiográfico e escrita de si como *performance* e retorno do autor. Cf. Klinger 2006, Klinger 2008.

53 Utilizamos o termo *performance* em consenso com a perspectiva de Klinger sobre a escrita de si: “(...) no sentido de artifício, como “comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (Schechner, 2003, p.27), que pensamos a identidade autoral no caso das narrativas contemporâneas mencionadas no início. O conceito de *performance* deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor.” (Klinger 2008, 24).

Essa é a essência da *Escrevivência*, podendo também ser vista neste trecho da obra de Cárdenas: “Mãezinha, encontrei um pedaço de espelho na rua. Agora, passo o tempo todo me olhando. A testa, os olhos, o nariz, a boca... Sabe de uma coisa? Descobri que meus olhos são parecidos com os seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e meu nariz são normais.” (Cárdenas 2010, 19). No romance a personagem-criança é constantemente acusada de ser feia, negra demais, preta como uma ave de agouro, beijuda. A menina, que sempre escreve à mãe como forma de trabalhar em si os sentimentos e as dores que lhe causam, questiona à mãe, no trecho citado, porque as pessoas não conseguem ver a beleza que ela vê no reflexo do espelho. Aqui, a dor desta menina inscreve-se no agora de sua existência, ela sofre hoje e busca entender hoje o motivo de a acharem tão feia. Também é no hoje que ela se percebe bonita. A escrita de Cárdenas opera, então, diversas entradas de representação: a autora não silencia a dor desta personagem-criança, inscrevendo-a como relevante, ao passo que a solução desta dor também é encontrada pela própria menina que, em vez de olhar-se pelo olhar do outro, encontra um espelho e vê a si mesma.

O movimento de empoderamento da personagem-criança vai além: a menina que encontra um espelho (e se vê) mostra, em simultâneo, a outras meninas e mulheres (leitoras) que elas são pretas retintas, beijudas e belíssimas. O movimento mimético e a presença do espelho, nesta cena, não são coincidências: Cárdenas lança mão do espelho e da mimesis como ferramentas para falar de si mesma⁵⁴, da personagem-criança e de tantas meninas que se enxergam pelo olhar racista do outro, mas que podem encontrar um espelho (ou um livro) e reverem-se enquanto “mulher[es] negra[s] bonita[s], valiosa[s] e poderosa[s]”. (Cárdenas 2022, 19)

Constatamos, então, que a *Escrevivência* é uma ferramenta textual e discursiva que possibilita a escrita da vivência de modo simultaneamente individual e coletivo. Salientamos ainda que, por mais que a coletividade se faça presente neste modo de escrita, a individualidade e a autonomia da personagem-criança, no caso da questão proposta neste artigo, não são apagadas, uma vez que as personagens são criadas e representadas em consonância com a condição de sujeito autônomo das crianças. Por não se esgotarem em si mesmas, estas personagens se ampliam e contribuem para sanar a ausência de voz das meninas, meninas negras e pobres no cânone literário. Foi exatamente por não terem acesso a esses tipos de personagens nos dispositivos artísticos que chegavam a si que as autoras criaram estas personagens-

54 Sobre isto Cárdenas comenta: “E eu lembro que, quando era menina, nunca estive descontente comigo, mas na relação com os outros, porque não me viam com uma menina bonita. Eu era uma “negrinha feia”, com os lábios muito grossos... Fui à minha mãe e lhe perguntei: “Eu sou bonita?”. Eu precisava que ela me abraçasse com esse “sim” que eu esperava, mas ela não fez isso. Claro, ela também viveu e experimentou essa discriminação. Ela me respondeu: “Filha, eu te amo”. Só que não era isso o que eu queria e precisava escutar.” (Cárdenas 2022, 18)

meninas e, nesta criação, fizeram (e fazem) questão de entregar a autonomia que é de direito a estas personagens-crianças em um movimento de humildade e justiça epistêmica, conceitos que abordaremos na sessão que se segue.

3.2. Epistemic Injustice and Epistemic modesty

Os conceitos de injustiça epistêmica e modéstia epistêmica estão relacionados à ideia da criança e dos jovens como detentores de uma episteme infantojuvenil. Isto quer dizer que, trazendo para o campo da literatura, o uso desses conceitos contribui para a análise da personagem-criança (bem como para a escrita destas personagens) de modo menos paternalista e adultista.

O exercício de escrita e posterior leitura da personagem-criança na narrativa contemporânea construída sob a episteme infantojuvenil permite uma compreensão sobre a criança e o adolescente enquanto sujeitos detentores e produtores de conhecimento. A partir deste princípio, questiona-se a prerrogativa do romance de formação, uma vez que já não observamos as crianças como seres incompletos, em formação.

A filósofa Karin Murris (2013) diz que os estereótipos criados sobre as crianças no que diz respeito à capacidade, maturidade e credibilidade são os motivos pelos quais nós, adultos, não ouvimos as crianças. Murris (2013, 249-257) também afirma que a credibilidade dada ao conhecimento produzido é reduzida quando o sujeito produtor de conhecimento é uma criança mulher e negra (e aqui adicionamos a questão de classe, da qual a autora não menciona). Por isso Murris acredita que para superar essa injustiça epistêmica faz-se necessária uma postura de modéstia epistêmica: “(...) that is, accept that their (and all) knowledge is limited and that they can learn (also) from children. They need to be open to what they have not heard before, and, to resist the urge to translate what they hear into what is familiar.” (Murris 2013, 250-251).

Murris (2013) parte do pressuposto que ouvir as crianças e jovens é um desafio epistêmico, uma vez que, como dito, pressupõe um movimento de modéstia e, principalmente, de justiça para com o conhecimento e a linguagem que este grupo social detém e utilizam para significar a sua própria existência. Karin Murris constrói sua argumentação fundamentada nos conceitos de injustiça e justiça epistêmica cunhados por Miranda Fricker (2007) que consiste, em linhas gerais, na capacidade de causar mal a alguém em sua condição de sujeito de conhecimento. Fricker aponta que há duas formas de injustiça epistêmica, sendo elas a *testimonial injustice* e a *hermeneutical injustice*. A autora conceitua: “Testimonial injustice occurs when prejudices causes a hearer to give a deflated level of credibility to a speaker’s word; [while] hermeneutical injustice occurs to a prior stage, when a gap in collective

interpretative resources puts someone at an unfair disadvantage when it comes to make sense of their social experiences.” (Fricker 2007, 1)

No caso da infância e juventude, a injustiça epistêmica opera sobre a capacidade que nós, sujeitos adultos e as estruturas de poder adultizadas, temos de silenciarmos as crianças e jovens enquanto sujeitos dotados de conhecimento e linguagem suficiente para expressarem-se. Quer dizer, a criança é sistematicamente descreditada tanto na sua capacidade de detetora de saber (i.e., a criança já sabe algo) quanto na sua capacidade de entender, significar e comunicar sua vivência. Não à toa nós adultos costumamos afirmar que as crianças não “sabem bem” o que estão passando quando se trata de violências (sejam individuais, estruturais, simbólicas) ou estão mentindo/fantasiando sobre. Evitamos, inclusive, conversar com as crianças e os adolescentes sobre alguns assuntos, seja porque achamos que elas não possuem maturidade para, seja porque achamos que não as interessam. Em todo o caso, terminamos por impedir as crianças de dizerem o que sabem, o que querem saber e, principalmente, negamos ferramentas de defesa essas crianças e jovens. Confirma Murrís:

(...) teachers do not believe a child, because it is a child who is speaking, with typical responses such as: s/he is not telling the truth, or is immature, or at the other (sentimental) end of the scale: endearment: smiling, laughing, or expressions such as ‘oh, how sweet’. Credibility deficit is related to age, in that being a particular age has significant impact on how much credibility a hearer affords a speaker, and when and how s/he is silenced systematically. (Murrís 2013, 248)

Nesse sentido, a desvantagem cognitiva hermenêutica (Fricker 2007) seria a incapacidade das crianças e jovens em reconhecerem os abusos que sofrem e a incapacidade de denominar, reagir, defender-se e comunicar esses abusos. Ao trazermos esse conceito para campo da literatura apontamos o fato de que Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo promovem justiça epistêmica quando apresentam determinadas violências e experiências vividas pelo olhar das personagens-criança. Além disto, esta justiça se intensifica quando a descoberta e a comunicação destas vivências (violentas) também são operadas pela protagonista criança. Para fins de exemplo citamos aqui dois trechos de *Cartas para minha mãe*:

Carta 1: Fiquei com vontade de fazer xixi e, quando cheguei ao banheiro, minha calçola estava manchada de sangue. Fiquei muito assustada. (...) Vovó disse que, a partir desse momento, elas têm que manter os olhos em cima de mim para eu não acabar grávida. (...) tem que casar, comprar uma linda casa e ser feliz. Qualquer um sabe disso. No fim das contas, continuei como sempre fui. Não mudei nada. (Grifos meus. Cárdenas 2010, 41-42)

(...)

Carta 2: (...) Depois ouvi ele [Fernando] abrindo a porta do quarto de Lilita. Achei aquilo estranho. Então fui ver se tinha acontecido alguma coisa com ela. Fiquei gelada. Fernando estava sentado na cama e olhava para Lilita como um imbecil. Estava com a camisola toda aberta e, de tanta vergonha, não levantava a cabeça. Não consegui pregar o olho a noite inteira. Se contar para titia, ela não vai acreditar. (...) Melhor fechar minha boca. E tomar cuidado. Muito cuidado, para que não aconteça comigo também. (Grifos meus. Cárdenas 2010, 75-76)

Estas duas passagens expõem com clareza o modo como nós, adultos, tendemos a impedir o acesso à informação de qualidade e a não escutar crianças e jovens quando o assunto é suas próprias vidas. Nas duas cartas a garota nos conta como sofre, no primeiro trecho, *hermeneutical injustice*⁵⁵ (Murris 2017), uma vez que não consegue sequer nomear ou perceber o “problema” apresentado pela avó (que teme a iniciação sexual e possível gravidez) e, no segundo, sofre uma *testimonial injustice* (Murris 2017) ao escolher silenciar a violência em razão do garantido descrédito. Além disso, nas duas situações as informações oferecidas à menina ou são meias-informações ou não são, de modo algum, informações. Entretanto, ainda em ambos os casos, a garota possui conhecimentos que a permitem se resguardar de um possível abuso sexual e se assegurar de que, apesar de ter tido a primeira menstruação, não há nada de errado consigo ou com seu corpo. O modo como a personagem e sua vivência é representada caracteriza uma dupla ação de justiça: a personagem é proativa e possui ferramentas epistêmicas para defender-se das injustiças, ao passo que os leitores e leitoras (sejam adultos ou crianças) são informados dessas ferramentas e passam a compreender e significar a própria experiência infantojuvenil.

À guisa de arremate, referimos o conceito de modéstia epistêmica, sugerido pela Karin Murris, que aponta ser possível “(...) when adults are ‘openminded’ and have ‘epistemic modesty’, that is, accept that their (and all) knowledge is limited and that they can learn (also) from children. They need to be open to what they have not heard before, and, to resist the urge to translate what they hear into what is familiar” (Murris 2013, 250-251). Logo não há, nas narrativas, condução do saber destas garotas, i.e., as personagens-crianças das obras de Evaristo e Cárdenas são meninas que contam o que vivem da maneira que sabem e esta configuração narrativa é fruto da “modéstia epistêmica” (Murris 2013) promovida pelas autoras,

55 “(...) in the case of hermeneutical injustice, black children will find themselves having some social experience ‘through a glass darkly, with all best ill-fitting meanings to draw on in the effort to render them intelligible’ (Fricker 2007, p.148). They will increasingly lose confidence in their own ability to interpret their experiences. In both cases child is not heard and/or silenced”. (Murris 2017, 257)

num um exercício ético-político de observar essas vivências, escutá-las, validá-las e não tentar adaptá-las às perspectivas adultistas.

4. Forjada a ferro e a fogo⁵⁶: a escrevivência da criança feminina e negra na literatura contemporânea latino-americana.

Nesta sessão faremos uma brevíssima análise dos romances *Cartas para minha mãe* (2010), de Teresa Cárdenas e *Becos da memória* (2017), de Conceição Evaristo, através da discussão de dois trechos de cada obra. Em ambos os romances podemos perceber a personagem-criança como protagonistas epistemologicamente ativas, dentro de suas condições raciais, de gênero, classe e faixa etária, o que implica dizer que as meninas, apesar de negligenciadas em diversas esferas, possuem ferramentas (e as utilizam) para lidar com as violências que vivem. Há de se enfatizar ainda que, nestas narrativas, as experiências vividas por estas meninas vão além das violências de gênero, classe, raça e etária, posto que as autoras se preocupam em representar estas crianças como seres humanos em toda sua dignidade e potências. Evaristo (2022) confirma:

(...) mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. (...) São personagens que experimentam tais condições [a solidão, o amor, a alegria], para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença. (Evaristo 2022, 31)

A condição da protagonista-criança de *Cartas para minha mãe* é delicada uma vez que a avó destrata a neta por associá-la à filha falecida, agravando-se o fato da menina ser negra retinta em uma família racista. No trecho que segue, a personagem-menina descobre que a avó estava buscando um serviço para ela de empregada doméstica. Conta a garota:

Mãezinha, vovó está brava comigo. Quer que eu lave a roupa da casa onde ela trabalha. Diz que assim aprendo a fazer alguma coisa de útil e ajudo com o dinheiro que ganhar. Já falou com eles e tudo. Não quero. Não quero ser doméstica. Mas ela insiste e não me deixa em paz. Ainda bem que a titia falou com ela, assim ela parou de me amolar tanto. Agora

tenho que fazer a limpeza e cozinhar. É uma forma de ganhar a comida que elas me dão. É o que titia diz. Mas acho que é a mesma coisa que se trabalhasse para “os senhores”. Ontem me fiz de boba e fui embora sem limpar nadica de nada. Mas Lilita fez um tremendo escarcéu. Disse que não conseguia respirar de tanta poeira, que fazia semanas que eu não varria e que eu não passava de uma aproveitadora e de uma porca como minha mãe. Bati nela. Nem me importei que não pudesse levantar da poltrona. Vovó e titia ouviram os gritos e chegaram correndo. (Grifos meus. Cárdenas 2010, 35-36)

Neste trecho a garota nos revela diversos saberes que os adultos, em geral, acreditam que uma criança de 10 anos não possui. Em primeiro lugar, a garota explicita seu não-querer, no caso, trabalhar como doméstica (ao longo das cartas descobrimos que a garota quer ser professora) e que seu desejo é veementemente ignorado pela avó, que só repensa a situação quando um adulto intervém em nome da protagonista. Neste caso, a interferência da tia surge não como ferramenta de silenciamento da garota – essa já é silenciada pela avó – mas sim para utilizar sua condição de adulta e sua de credibilidade em prol da escolha da personagem-criança. Entretanto, a avó, agindo conforme seu auto-ódio e racismo internalizado, outorga à menina a obrigação de limpar a casa enquanto a outra neta, Lilita, é tratada com mais afeto e direitos. A garota nos revela muito nitidamente que sabe que está sendo explorada e tratada como empregada doméstica pela própria família e, magoada e munida das ferramentas possíveis, decide, em um dia qualquer, simplesmente não fazer nenhum serviço, uma vez que “não é empregada”. Além disso, reage com violência física à violência verbal da prima que se entende “senhora”.

Esses saberes, explicitados nesses trechos, nos informam que esta menina, apesar de não saber nomear o racismo que sofre e as violências de classe (por ser a neta mais pobre e órfã), sabe que está sofrendo violências que se amparam naquilo que ela é, apenas. Como consequência, responde como sabe: a não obediência e a violência física. Essas respostas, ainda que não resolvam por completo os problemas enfrentados pela garota, servem como alento e demonstram a agência da protagonista. Ademais, estas respostas informam que, apesar de vítima de diversas violências, esta menina não se resume a esta condição uma vez que sua postura de combate e resistência desautoriza o olhar condescendente do outro (seja o personagem-adulto, seja o leitor).

Um segundo trecho do romance de Cárdenas vem nos mostrar que a ação da personagem-menina não é apenas condição de enfrentamento e resistência, é também condição de inteligência, perspicácia, bondade e proteção. Conta a garota:

Quando chego tarde na escola, a professora briga comigo, mas não passa disso. (...) Gostaria de ser como ela. (...) Segundo ela, sou inteligente, por isso vou ser alguém na vida. (Grifos meus. Cárdenas 2010, 32)

(...)

Cada vez que vejo Fernando, lembro o que ele fez com Lilita. (...) Desde esse dia, sinto pena de minha prima, e como não encontrei nenhuma maneira de contar o que houve, de vez em quando arrasto minha caminha para seu quarto e fico fazendo companhia para ela. (Grifos meus. Cárdenas 2010, 83-84)

Nestes excertos, de diferentes cartas, podemos entender que a experiência infanto-juvenil desta menina é representada de forma mais honesta no que diz respeito à vida das crianças e jovens negras latino-americanas. Isto porque, em vez das histórias serem reduzidas às suas dores, às fabulações ou às expectativas que se criam frente à vida dessas crianças, as autoras apresentam personagens complexas, incompletas e ativas. Como Evaristo (2022, 31) comenta, é a humanidade destas meninas e o modo como vivem as suas vidas, em toda sua potência e impotência, que está em jogo nestas narrativas nas quais as vozes, as vivências e as violências sem embolam⁵⁷ com/(n)elas.

No caso de *Becos da memória*, a personagem-criança, de nome Maria-Nova (em oposição à tia Maria-Velha) não é, necessariamente, a protagonista do romance. O protagonista do romance é o Beco, a favela e o coletivo que ali vive. Maria-Nova é, entretanto, a personagem que separa e, ao mesmo tempo, conecta esse coletivo, através da sua condição de ouvinte. No caso de *Becos da memória* estabelece-se uma relação muito profunda e interessante entre a ancestralidade e a contemporaneidade, no sentido de que Maria-Nova apresenta-se como o agora do ontem e o amanhã do hoje. Pode-se pensar, entretanto, que a autora utiliza a personagem-criança como ferramenta, como porta-voz de um coletivo. Isto implicaria o apagamento da existência de Maria-Nova em razão da necessidade de emergir a voz de seu povo, o que não é verdade. Apesar de surgir como elemento conector de uma ancestralidade e de um futuro, a intimidade e os sentimentos de Maria-Nova são apresentados, tal qual em Cárdenas, de maneira única, honesta, real e epistemologicamente modesta. No trecho que segue observamos Maria-Nova nos explicar seu humor e sentimento de impotência e potência através da metáfora das torneiras da sua favela:

Quando eu estava para a brincadeira, preferia a “torneira de baixo”. (...) Lá estavam sempre a criança amiga, os pés de amora, o botequim da Cema, em que eu ganhava sempre restos de doces. Quando eu estava para o sofrer, para o mistério,

57 Em alusão ao início de *Becos da memória* que diz: “Vó Rita dormia embolada com ela. Vó Rita era boa, gostava muito dela e de todos nós.” (Evaristo 2017, 15)

buscava a “torneira de cima”. A torneira, a água, as lavadeiras, os barracões de zinco, papelões, madeiras e lixo. Roupas das patroas que quaravam ao sol. Molambos nossos lavados com o sabão restante. Eu tinha nojo de lavar o sangue alheio. E nem entendia nem sabia que sangue era aquele. Pensei, por longo tempo, que as patroas, as mulheres ricas, mijassem sangue de vez em quando. (Grifos meus. Evaristo 2017, 16)

Neste trecho a garota nos notifica que, na condição de lavadeira, escolhia a torneira de baixo nos dias em que a realidade não lhe parecia tão pesada e cruel, podendo, assim, vivenciar sua infância com maior intensidade e gozo. Nos dias em que a solidão, a impotência e a injustiça ganhavam seu coração, ela escolhia a torneira de cima, com menos água, menos sabão, no meio do lixo, entre o sangue das patroas. Em *Becos da memória* as personagens e o Beco atravessam a vida de Maria e não o contrário e, por isto, conhecemos o Beco e as personagens pelos ouvidos (porque Evaristo privilegia o conhecimento do outro e da vida através da oralidade). E, por isto mesmo, por ser uma dedicada ouvinte, Maria-Nova entende-se responsável, um sentimento mais profundo e menos impositor, por contar sobre si e sobre os seus. Neste caso, Maria-Nova sabe que, contando os seus, contará a si mesma e vice-versa:

Da janela de seu quarto caiado de branco, Maria-Nova contemplava o pôr do sol. Era muito bonito. Tudo tomava um tom avermelhado. A montanha lá longe, o mundo, a favela, os barracos. Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada. Duas coisas ela gostava de colecionar: selos e as histórias que ouvia. (Grifos meus. Evaristo 2017, 31-32)

(...)

Nazinha sentia dor, sangue, sangue, sangue... Era como se a vida lhe estivesse fugindo, a começar por aquele ponto entre as pernas. O homem tapou-lhe a boca e gozou tranquilo. Maria-Nova já sabia antes de todo mundo. Ela sentia falta, sentia a dor, se angustiava por sua amiga Nazinha. (Grifos meus. Evaristo 2017, 37-38)

Nestes dois trechos evidencia-se que a melancolia e ânsia de contar-se são genuínos de Maria-Nova. Não há intermédio adulto para esta consciencialização de si, sendo a menina dona do próprio processo. E neste processo, ainda que fortemente violento e árduo, a menina ressignifica a própria história e a história de sua gente, das suas iguais e de seus ancestrais.

Essa perspectiva, que existe não apenas porque Conceição Evaristo foi uma Maria-Nova, mas também porque a autora conviveu e convive com várias

Marias-Novas, é uma escolha estética que promove o agenciamento da criança, da personagem-criança. Esta criança-adolescente não precisa que alguém a resgate, pois ela já descobriu como resgatar-se. Maria-Nova é sujeito da sua própria história e, apesar das interferências sistemáticas que insistem em silenciá-la, ela vê e sente o mundo ao seu redor, o entende à sua maneira, conjectura possibilidades.

Da mesma forma que *Cartas para minha mãe, Becos da memória* age de modo a não essencializar a experiência infantojuvenil desta menina-negra-favelada. Para além das dores que sente e que toma para si, Maria-Nova é uma garota de 13 anos com sonhos, desejos e sentimentos que vão além da dor do racismo, da pobreza e de ser mulher.

Maria-Nova gostou de Negro Alírio. Ela era uma menina, mas alguma coisa de mulher já bulia dentro de si. O que ela mais gostou em Negro Alírio foi da boca. Ela ficou pensando em seus lábios carnudos. (Grifos meus. Evaristo 2017, 39)

(...)

“Morrer de não viver”, a ameaça de Cidinha-Cidoca pairou por alguns instantes na cabeça de Maria-Nova. Ela começou por desmanchar as mil tranças de seu cabelo como se desmanchasse aquele mortífero pensamento. O coração arfava no peito. Maria-Nova olhou-se no pedaço de espelho. Sentiu-se bonita e triste como a mãe. Fez um carinho no próprio rosto. Não, ela jamais deixaria a vida passar daquela forma tão disforme. Era preciso crer. (...) Era preciso viver. “Viver do viver”. A vida não podia se gastar em miséria e na miséria. Pensou, buscou lá dentro de si o que poderia fazer. Seu coração arfava mais e mais, comprimido lá dentro do peito. O pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever. (Grifos meus. Evaristo 2017, 159-160)

Nestes dois trechos Maria-Nova nos revela sobre o desejo sexual que vai nascendo em si e sobre a impossibilidade que sente de manter-se na miséria da vida que vivia e presenciava. Nos dois momentos Maria-Nova enfrenta, sozinha, seus sentimentos e desejos e encontra suas soluções. Não há ninguém que lhe explique nada e, ainda assim, ela sabe. Os adultos – Negro Alírio, Cidinha-Cidoca – é que são as personagens-ferramentas necessárias para que Maria-Nova se explique e se faça entender e não o contrário. Este tipo de representação só é possível porque Evaristo (e Cárdenas) tensionam sua linguagem e responsabilizam-se eticamente em oferecer uma composição narrativa não-adultista e não-paternalista da personagem-criança-adolescente e, mais ainda, por uma visão descolonizada da infância em situação de vulnerabilidade (seja qual for). Essa responsabilidade, que podemos chamar de modéstia epistêmica, permite que a sociedade (através de seus leitores)

entenda o recado dado por estas personagens-meninas: urge repensarmos o senso-comum sobre o *ethos* infanto-juvenil a fim de criarmos dispositivos artísticos nos quais a criança e o adolescente sejam representados em razão de sua diversidade, de seu protagonismo e de suas capacidades – em oposição a uma representação paternalista, vitimista e subalternizada.

Encerramos esta análise, então, reafirmando a importância e a contribuição destas narrativas na construção e no fortalecimento de romances que tratem da vida infantojuvenil na sua totalidade, mas, especialmente, sobre a criança latino-americana e afro-caribenha. As autoras Teresa Cárdenas e Conceição Evaristo, em um posicionamento ético-político, promovem a presença de personagens-crianças femininas, negras e pobres que são (re)apresentadas em toda sua complexidade, respeitando a episteme infanto-juvenil da criança do Sul Global, não as reduzindo às suas dores e entendendo este grupo social enquanto sujeitos únicos, dotados de capacidades, detentores de saberes e donos da própria história. Por fim, estes romances contribuem, para a ficção contemporânea, com novos modos de representar a infância e a adolescência, uma vez que, ao repensarem subgêneros literários da tradição literária ocidental, permitem que o grupo social infanto-juvenil, em especial as infâncias do Sul Global, dispute presença no espaço de poder que é o cânone literário.

Referências bibliográficas

- Almeida, Ana Nunes de. 2009. *Para uma sociologia da infância: Jogos de olhares, pistas para a investigação*. Lisboa: ICS.
- Almeida, Rayana Alves de. 2018. “Quarto de despejo e Cartas a mamã: Escrivivências de mulheres negras na literatura latino-americana”. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Integração Latino-Americana.
- Cárdenas, Teresa. 2020. “Aos que virão: entrevista com a escritora cubana Teresa Cárdenas”. Entrevista por Maria Júlia Lledó, Revista E, n.23, 31 de dezembro, 2022. Digital, p.16-22. <https://www.sescsp.org.br/aos-que-virao-entrevista-com-a-escritora-cubana-teresa-cardenas/>
- Cárdenas, Teresa. 2010. *Cartas para minha mãe*. Traduzido por Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- Evaristo, Conceição. 2017. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- Evaristo, Conceição. 2022. “A escrivivência e seus subtextos.” In *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* por Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes (org.), 26-37. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte.
- Freire, Paulo. 1974. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Fricker, Miranda. 2007. *Epistemic injustice: power and the ethics of knowing*. New York: Oxford University Press.
- Fricker, Miranda. 2013. "Epistemic injustice as a condition of political freedom?". *Synthese* n°190: 1317–1332. <https://doi.org/10.1007/s11229-012-0227-3>
- Klinger, Diane. 2006. "Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea". Tese de doutoramento, Universidade do Rio de Janeiro.
- Klinger, Diane. 2008. "Escrita de si como performance". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n°12: 10-30. <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>
- Liebel, Manfred. 2020. *Decolonizing childhoods: from exclusion to dignity*. Bristol: Policy Press.
- Maas, Wilma Patricia. 1999/2000. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP.
- Mazzari, Marcus Vinicius. 1999. *Romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Murris, Karen. 2013. "The Epistemic Challenge of Hearing Child's Voice". *Studies in Philosophy and Education*, 32(3): 245-259. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11217-012-9349-9>
- Scheifler, Daniela Severo de Souza. 2022. "Conceição Evaristo e a 'escrevivência' como proposta de uma pedagogia das emergências". In *Diário de arte no país natal* por Liliam Ramos Silva (org.), (67-79). Porto Alegre: Editoria da UFRGS.

15. Alcances, limitaciones y tensiones al interior de los debates y plenarias del primer congreso de la cultura negra de las Américas

*Nelhy Esther Montenegro de la Hoz*⁵⁸

[...] tengo el deber de sembrar, deslinear y combatir contra toda clase de injusticias [...] He sido militante perpetuo de las luchas de los irredentos bajo todos los apelativos posibles: liberal, marxista, socialista, revolucionario, izquierdista y comunista [...] Tan sólo deseo dejarles como conclusión un mini consejo que se lo escuché al Diablo: Desconfíen de la literatura de los opresores si desean ser libres. (Zapata Olivella 1997, 23-28)

A modo de introducción

Este artículo tiene los siguientes objetivos. Primero, establecer, en torno a parámetros teóricos alusivos a la identidad, el mestizaje, la raza y la diáspora, los alcances, las limitaciones y las tensiones producidas en el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas (1977). Segundo, considerar el ejercicio político y cultural de Manuel Zapata Olivella⁵⁹ dirigido hacia las luchas en el

58 Universidad Popular del Cesar, Colombia / Universidad Nacional de Rosario, Argentina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2390-7070>.

59 Nace el 17 de marzo de 1920 en Loricá (Colombia). Se graduó en Medicina en la Universidad Nacional de Colombia. Es el máximo representante de la literatura e investigación cultural y social de las negritudes en Colombia. Ha sido fundador y director de Letras Nacionales, una revista en la cual se divulgaban los nuevos escritores colombianos. Sus obras más importantes son *Tierra mojada* (1947), *Pasión vagabunda* (1949), *He visto la noche* (1954), *Hotel de vagabundos* (1955), *China 6 a.m.* (1955), *Detrás del rostro* (1963), *En Chimá nace un santo* (1964), *Chambacú, corral de negros* (1963), *Changó, el gran putas* (1983) y *Levántate mulato* (1988). Ha recibido importantes galardones por su creación, como: Premio a los Nuevos Derechos Humanos de París en 1998 por *Levántate mulato* (1988), el premio ESSO en 1962 con *Detrás del rostro* (1963), el premio Espiral en 1954 con *Hotel de vagabundos* (1955) y en Brasil como mejor novela extranjera a *Changó, el gran putas* (1983).

sistema sociopolítico de la población afrocolombiana. Todo esto, tomando como herramienta las transcripciones de los debates del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas de 1977, recogido en el libro de Silvia Valero *Los negros se toman la palabra, primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: debates al interior de las comisiones y plenarias* (2020). A partir de esto proponer diversas líneas de discusión alrededor de algunas de las problemáticas planteadas en este escenario y demostrar cómo este Primer Congreso se constituyó en una herramienta crítica y de resistencia política para la descolonización del negro en América.

Vale aclarar que Silvia Valero halló los 21 cassettes de las grabaciones de los debates de este Primer Congreso, las sesiones de la Asamblea Plenaria y la Conferencia Preparatoria - puntos importantes en lo que profundizaré más adelante- en los archivos de la Biblioteca Nacional de Colombia. En este sentido, cabe anotar que el libro de Valero⁶⁰ se convierte en un hallazgo significativo que visibiliza las distintas tensiones, acuerdos, desacuerdos y propuestas en torno a temas olvidados sobre las condiciones sociopolíticas de la comunidad afrolatinoamericana y, en especial, la afrocolombiana, a través del aporte reivindicatorio de intelectuales como Manuel Zapata Olivella.

1. Escenarios previos: El Coloquio Négritude en América Latina (1974) y la Conferencia preparatoria de Cartagena de Indias (1976).

[...] nosotros tenemos una tremenda responsabilidad histórica para el futuro de las luchas liberadoras de los negros en nuestro continente y yo considero que en el área del pensamiento este congreso debe definir claramente unas pautas de conducta que nos lleven a esa elaboración [...] En este sentido considero que debiéramos enfocar una actitud muy clara respecto a cuál ha sido el aporte de la ideología, de la filosofía del pensamiento del negro en su lucha por liberación, por construir una sociedad igualitaria, en su lucha por concebir una nueva concepción de

60 Me interesa contextualizar un poco más el libro: este se divide en 2 partes así: **Primera parte: Capítulo 1.** Escenarios previos al Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, Coloquio Négritude et Amérique latine (1974): el “nuevo negro” y la “nueva era”; Conferencia preparatoria de Cartagena de Indias y De “A nuestros ekobios” a “Invitación a la desalienación”. **Capítulo 2.** Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: acercamiento a sus temas y discusiones, Distancias históricas entre el norte y el sur de América, ¿Representación o creación de un nuevo sujeto político? La categoría “négritude” en discusión, El conflicto de Medio Oriente entra al Primer Congreso, Las políticas educativas y la UNESCO, Despedida en Buenaventura, El proyecto continúa, Segundo Congreso de la Cultura Negra de las Américas; Tercer Congreso de la Cultura Negra de las Américas.

Segunda parte: Transcripciones: Conferencia Preparatoria de Cartagena de Indias, Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas y Asamblea plenaria.

las relaciones humanas, incluso de los hombres con sus dioses. (Valero 2020, 179)⁶¹

En este apartado abordo brevemente algunos aspectos relevantes de estos dos escenarios previos al Primer Congreso: el Coloquio Négritude en América Latina (1974) y la Conferencia preparatoria de Cartagena de Indias (1976). En lo que concierne al primero, fue realizado del 7 al 12 de enero de 1974 por la Universidad de Dakar. Son de anotar las afirmaciones que se hacen en el discurso de inauguración de Leopold Sedar Senghor. Para él, era más importante encaminar estos espacios hacia “la autoconciencia y la conciencia social con respecto al reconocimiento de la presencia negro-africana en la conformación identitaria latinoamericana” (Valero 2020, 21). Es así como este Coloquio es el punto de partida para que investigadores y pensadores reflexionen por primera vez en torno a América Latina, négritude en África y América Hispánica. Tanto es así, que el discurso de apertura

[...]se concentra en los trabajos y descubrimientos de los antropólogos y etnólogos que investigaron el origen de los pueblos en la zona mediterránea [...] para mostrar la evidencia científica de un mestizaje que no nace con la llegada de los africanos a América, sino que tiene raíces en los desplazamientos de los pueblos, producidos muchos siglos antes. (Valero 2020, 35)

El discurso se circunscribe a dos aspectos de gran relevancia. El primero de ellos es el mestizaje como proceso histórico. Esto quiere decir que da cuenta de la condición mestiza de algunos pueblos al norte de África y la presencia negroafricana en esos mestizajes al compartir “el mismo modelo psicosocial, y, por lo tanto, cultural” (2020, 36). Y el segundo tiene que ver con la importancia de la négritude, el indigenismo y América Latina. De esta manera el “nuevo americano o nuevo negro” adquiere una “nueva consciencia”.

Veintitrés años después del Coloquio Négritude, Zapata Olivella rescata su importancia en uno de los subcapítulos de la segunda parte de su afroensayo *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura* (1997), el cual titula “El Coloquio de Dakar y los Congresos de la Cultura Negra de las Américas”. En este corto pero significativo texto destaca los aportes del discurso inaugural, sus participantes y el hecho de que este “Coloquio propició un dinámico clímax de confrontaciones sobre identidad afro-americana: negritud e indigenismo; aportes socioculturales; religión; lingüística; cultura; folclor; música; y el rol de los afro-americanos en las luchas emancipadoras.” (Zapata Olivella 1997, 98)

61

Palabras de Manuel Zapata Olivella en la Asamblea plenaria 26 de agosto de 1977.

Asimismo, surgieron conceptos tan relevantes sobre Negritud e Indigenismo⁶² por el mexicano Leopoldo Zea, el “indianismo”⁶³ por el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el “negro”⁶⁴ por el peruano Nicomedes Santa Cruz, el “mestizo”⁶⁵ por el colombiano Germán Arciniegas y el “mulato triétnico”⁶⁶ por el mismo Zapata Olivella. Lo más notable son las experiencias personales vividas por este último escritor en Dakar y en la pequeña isla de Goré, al lado de Senghor, que le llevaron a escribir “una novela sobre la epopeya de la negritud en América” (2020, 99) refiriéndose así a una de sus obras cumbres *Changó, el gran putas* (1980).

Ahora bien, todas estas discusiones producidas en este Coloquio fueron fundamentales para el desarrollo de la Conferencia Preparatoria de Cartagena de Indias, realizada del 19 al 22 de diciembre de 1976. En aquel evento, según las grabaciones y algunos testimonios tenidos en cuenta por Valero (2020), somos testigos de las discusiones de distintas voces⁶⁷ en torno a temas problematizadores: las diferencias de negritud en América y África, la categoría “negro”, la dicotomía “nosotros/ellos”, la lucha negra, entre otros. Tanto es así, que Manuel Zapata Olivella centra su participación en dos frases que marcarán el plan de acción: “A nuestros Ekobios” e “Invitación a la desalienación”. La primera frase invita al “autorreconocimiento, por parte de los descendientes de africanos” (2020, 45), de su aporte a distintos fenómenos como la aculturación⁶⁸, la interculturación⁶⁹

62 “[...] Negritud e Indigenismo son pura y simplemente expresiones concretas del hombre. El hombre blanco ha hecho de su blanqueamiento una abstracción de lo humano en la que sólo él tiene cabida[...].” (Zapata Olivella 1997, 96).

63 “[...] el indianismo nuestro, la lucha que hemos sostenido porque al indio se le reconozcan sus valores esenciales, los elementos vitales de sus culturas, eso que es el orgullo nuestro, esta lucha que hemos mantenido ahora se ve reforzada admirablemente y efectivamente por los estudios que se dan sobre negritud [...]”. (1997, p. 96).

64 “Pero nuestra historia no comienza en América sino en África. Allá quedó la otra mitad de nuestro ser, y por eso siempre hemos sentido el imperativo llamado de la sangre lejana, de la tierra natal, de la Madre África.” (ibid.).

65 “[...] En América, por la explotación imperialista [...] nació la industria de la trata de negros, con todas sus consecuencias [...] En sentido inverso, los negros así tratados fueron madurando a través de muchos años un sentimiento explosivo de libertad e independencia [...]” (ibid.).

66 “La amplitud de la difusión del castellano quedó reducida al gradual incremento en el aprendizaje que se impuso a sí misma la población negra, zamba y mulata [...]” (ibid.).

67 Por Estados Unidos: David Akbar, Aída Arredondo, James Early y Aklyn Lynch; Por Brasil: Clovis Moura; Por Panamá: Albert Smith; Por Colombia: Mario Viveros, Carlos Calderón Mosquera, Pedro Alcántara, Aquiles Escalante, Winston Caballero, Deli y Manuel Zapata Olivella.

68 Proceso social que implica la recepción y asimilación de nuevos elementos o valores culturales de otra comunidad.

69 Fenómeno social de interacción equitativa de distintas culturas con la posibilidad de generar nuevas expresiones culturales compartidas.

y la endoculturación⁷⁰. Es una expresión que convida a no asumirlos de manera superflua, sino a reconocer, asimismo, la partición del indio y del blanco en estos procesos. La segunda frase, “con la cual la validación de la cultura negra adquiere un carácter político” (47-48), permite “lograr la anhelada liberación de los procesos coloniales simbólicos” (48). La importancia de estos antecedentes y el interés de Zapata Olivella por ampliar estos debates en el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas sería su objetivo.

2. Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas (1977): objetivos, debates, propuestas y conclusiones

El Congreso de la Cultura Negra planteará la presencia del negro como una corriente cultural sostenida a lo largo de más de cuatro siglos, masiva, extendida a todo el continente y, lo más importante, persistentemente renovada [...] No es la primera vez que se haya convocado a reuniones regionales con el propósito de investigar los aspectos de la presencia negra en América [...] Pero el Congreso de Cali es el primero en plantear el problema a escala continental. (Zapata, 1997, 102)

El segundo capítulo del libro de Valero (2020), titulado *Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: un acercamiento a sus temas y problemas*, muestra a partir de las transcripciones de las intervenciones de los delegados, las preocupaciones, propuestas e iniciativas propias del momento histórico que rodeaba a dicho Congreso a través de categorías como alienación/desalienación, colonización/descolonización, burguesía/proletariado, entre otras. Categorías que fueron protagonistas en este espacio académico - político. La numerosa participación de investigadores interesados en hacer parte de este Congreso desde América Latina visibiliza las problemáticas de este lado del mundo y posibilita conocer el vínculo que comparten América, Europa y África en torno a situaciones que envuelven al afro. Ahora bien, vale la pena mencionar que este Primer Congreso fue organizado por Manuel Zapata Olivella en la ciudad de Santiago de Cali, Colombia, del 24 al 27 de agosto de 1977.

Quiero destacar que este fue un congreso animado por nuevas problemáticas de los jóvenes afro-americanos de la década del setenta alrededor de la pasividad de las conciencias de los pueblos, las voces y/o silencios de la negritud y las barreras lingüísticas. Estas preocupaciones se convirtieron en los puntos de ebullición para este Primer Congreso. Hay que destacar que existe una apuesta muy valiosa en

70 Proceso de transmisión de costumbres, ideas y comportamientos que pasa de una generación a otra. Donde el control cultural lo posee la generación más antigua.

cuanto a las metas propuestas en este encuentro, esto es visible en el afroensayo *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura* (Zapata Olivella, 1997), específicamente en el subcapítulo titulado “El Coloquio de Dakar y los Congresos de la Cultura Negra de las Américas” donde Zapata Olivella describe las seis metas a desarrollar en este congreso:

1. Incrementar los estudios etnográficos, sociales, económicos psicológicos, políticos y artísticos, tendientes a ubicar al hombre negro dentro del contexto histórico que le corresponde en las Américas.
2. Replantear los valores y aportes africanos, acordes con el sentimiento y las aspiraciones de la propia población negra.
3. Unificar las acciones y los objetivos de los investigadores de la cultura negra en nuestro continente.
4. Planificar las investigaciones futuras con base en las orientaciones y conclusiones obtenidas en el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas.
5. Generar la formación de instituciones dedicadas a la investigación de los valores afro-americanos en todos los países del continente, así como estrechar los nexos y las acciones de las ya existentes.
6. Promover la creación de un fondo para el fomento y desarrollo de la cultura negra de las Américas. (Zapata 1997, 100-101)

Por otra parte, en lo que concierne a la sesión inaugural llevada a cabo el 24 de agosto de 1977, Zapata Olivella propuso cuatro presidentes de comisión “Se formó luego un Consejo Directivo [...] Finalmente, se le hizo un homenaje al poeta cartagenero Jorge Artel, y se cerró la sesión inaugural con la actuación de Leonor González Mina, ‘la Negra Grande de Colombia’ (Zapata 2020, 56). Al día siguiente, el 25 de agosto de 1977, se establecieron las fechas de participación de las distintas comisiones. La primera fue la Comisión C: Creatividad material y artística. Su presidente fue Aquiles Escalante y la asesora Delia Zapata Olivella. El objetivo de esta Comisión C consistía en analizar los aportes del negro en la cultura de América Latina. Es aquí cuando la Asesora de comisión, la señora Delia Zapata Olivella, interviene para tratar de puntualizar en aspectos claves. Ella manifiesta que algunos aportes importantes podrían ser el colorido del vestuario africano que persiste en la actualidad de América Latina y la música. Sin embargo, sus sugerencias no fueron bien recibidas por el resto del grupo, especialmente por el presidente Aquiles Escalante, quien afirmó: “No caigamos en la historia. El interés nuestro es saber qué conclusiones hay de los hallazgos del aporte del negro [...]” (104); a lo que Delia Zapata Olivella responde “Tenemos que concentrarnos en que este grupo lo que va a indicar son los aportes del negro en la cultura general de América

Latina [...] esa cultura que anda por la calle. El vestuario [...] Esa influencia de la cultura africana, el colorido africano está muy insertado en América. Esas son cosas concretas” (106). Sin embargo, Aquiles Escalante insiste “Yo lamento tener que decirle a la coordinadora que la presidencia sabe lo que tiene entre sus manos” (Ibid.).

Finalmente, se llegó a las siguientes conclusiones: El aporte del afro en la forma espiritual de la cultura, las formas autóctonas de la música americana, la literatura oral, el teatro, el arte, los mitos, la arquitectura negra, los carnavales, entre otros. Entre las recomendaciones queda por sentado:

Crear centros de estudio, de divulgación, y de intercambio con otros países, con delegados y becas para que puedan ir a estudiar [...] La idea es que sea una universidad que esté auspiciada por las colectividades negras y que esta universidad centrada en una fundación tenga grupos de estudios por todo el país en sitios especiales para hacer trabajos de campo [...] (116).

Tal como lo manifiesta Valero (2020), la grabación se corta. De ahí que no podamos saber las conclusiones finales.

En cuanto a la Comisión D: Etnia negra y mestizaje, cuyo presidente es Abdías do Nascimento y la asesora es Nina S. de Friedemann. Su objetivo se desconoce y Valero (2020) afirma que la grabación inicia con las exposiciones ya comenzadas. Vale la pena mencionar la participación de Sheyla Walker, que resume en gran medida los acuerdos de esta comisión al mencionar:

La recomendación es que necesitamos más intercambio entre nosotros, necesitamos instrumentos de intercambio, una revista, que los Ministerios de Educación en América cuenten la historia de los negros. Creo que todos tenemos que tratar de tener una conciencia de la diáspora negra, no solo una conciencia afrocolombiana o afronorteamericana, sino diaspórica negra (119).

Finalmente, en la comisión se aprueban dos aspectos:

- a. La mayoría de los textos de historia social, económica, política e ideológica de los países americanos omite, mutila y deforma las participaciones auténticas del negro en el desarrollo de los distintos países de los cuales forma parte fundamental.
- b. Que la historia del negro en América no puede seguir difundiéndose, escribiéndose o interiorizándose a partir de las crónicas de la esclavitud, exige: 1. Incluir en los textos científicos e ilustrativos el aporte verídico del negro en la construcción del destino de América; 2. Programar y fomentar la difusión de lo anterior a niveles de educación primaria, secundaria universitaria y familiar; 3. Difundir esta exigencia en las esferas de decisión oficial de los distintos países, organizaciones

internacionales, al público en general y a través de los medios de comunicación (133-134).

En esta dirección, en 1993, bajo la ley 70, se creó en Colombia la Cátedra de Estudios Afrocolombianos⁷¹ con carácter obligatorio en el área de Ciencias Sociales a nivel de primaria, básica y media. Su objetivo es:

[...]conocer y exaltar los aportes histórico-culturales, ancestrales y actuales de las comunidades afrocolombianas a la construcción de la nación colombiana y aportar al debate pedagógico nacional nuevos enfoques sobre las posibilidades conceptuales y metodológicas de asumir la multiculturalidad e interculturalidad desde el quehacer educativo. (ministerio de educación de Colombia).

Más adelante, dándole continuidad a las discusiones, el 26 de agosto de 1977 se conformó La Comisión B: Filosofía y afectividad, cuyo presidente fue Carlos Calderón Mosquera y el Asesor fue Faulkner Watts. En ella, los delegados de Egipto, Venezuela, Estados Unidos, el presidente y asesor de la comisión mantienen un debate referido a la relación entre las culturas africanas y las culturas árabe-islámicas, la lucha por la igualdad racial y la libertad. Entre las recomendaciones, la comisión se pone de acuerdo en que se deben “intensificar los estudios hechos sobre la presencia de los hombres de la negritud y su influencia en América” (143). Y recomiendan a las distintas organizaciones mundiales “que otorguen ayudas especiales para realizar investigaciones concretas en los archivos acerca de aquellos temas” (Ibid.). Estas palabras fueron parte de las recomendaciones parciales. Sin embargo, la grabación se corta y no se llega a tener certeza respecto a las conclusiones finales de la mesa.

Ahora bien, en esta Asamblea se someten las conclusiones finales de cada Comisión a votación. No obstante, se pone de manifiesto que algunos de los documentos presentados no están ligados con los intereses del congreso, por tanto, se pide a las comisiones restantes organizar sus apuntes. Luego, el 27 de agosto de 1977, para dar cierre al congreso, las cuatro comisiones (Comisión D: Etnia negra y mestizaje, Comisión C: Artes y tecnologías, Comisión B: Estructuras socioeconómicas y Comisión A: Creatividad social y política) presentan sus documentos finales (los cuales no serán abordados aquí) y podemos decir que este Congreso llama la atención en cuanto a despertar interés por los nuevos estudios referidos al afro tanto a nivel cultural como político de todas las naciones. Es preciso señalar que este congreso no se desligó de un objetivo político “más allá de su nombre focalizado en la cultura, y el hecho de que allí se encontrarán

71 Se constituye en la herramienta principal para promover y visibilizar las contribuciones de las comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras en el sistema educativo colombiano.

representantes de América, Europa y África, es lo que tal vez llevó a Zapata Olivella a acercarse a los movimientos panafricanos de Du Bois y Garvey, aunque los festivales y encuentros culturales nombrados más arriba también hayan sostenido una gran carga de peso político” (2020, 31).

Sin embargo, hasta ese momento, Zapata Olivella no era reconocido por su participación en espacios netamente políticos. Todo lo contrario, trataba de desligarse de estas situaciones, pero su mayor interés, la cultura, le llevó a cruzarse con la política e incluso a sacarle provecho porque “concentrarse en lo cultural no significa necesariamente obviar lo político” (32).

Este Primer Congreso fue pensado como un espacio de reflexión con miras a plantear “la lucha por la descolonización del negro en las Américas” (38), un aspecto político que lo hizo distinto de las discusiones predecesoras y, al mismo tiempo, abre una baraja de posibilidades entorno a la idea más clara que enmarcaba la visión de Zapata Olivella: ampliar los espacios de representación hacia la cultura, la política, la historia y la literatura. Una visión que empieza a tomar forma en la Conferencia preparatoria de Cartagena de Indias del 20 de diciembre de 1976, cuando en su intervención es muy enfático al decir:

Pero no solamente queremos plantear el problema del estudio del negro en ese proceso. No basta que tengamos un conocimiento de que el negro ha estado aquí en América y que ha participado en el proceso de la esclavitud, y en el proceso de formación. No queremos un conocimiento estéril de carácter simplemente ilustrativo para estar deslumbrando a otros. No. Estamos convocando a este congreso para darle un sentido militante, un sentido creador, un sentido de cambio fundamental en el papel que el negro ha desempeñado aquí en la historia de este continente (91).

Es claro que cada una de estas palabras representan aún la necesidad de recuperar la contribución intelectual de las comunidades afrolatinoamericanas desde estos espacios donde se develan, critican, entrelazan y transforman conceptos clave respecto a la diáspora africana⁷² en Colombia y el mundo. Los aportes de Zapata Olivella en ese entonces demuestran en la actualidad su fuerza intelectual. Una fuerza que insiste en ampliar los espacios de representación hacia la cultura, política, historia y literatura. Estos aspectos fueron claves para que Zapata Olivella fuera cimentando su propio proyecto intelectual, lo que le permitió trazar ideas desde ámbitos sociopolíticos con el objeto de contribuir en la configuración de la diáspora africana, no solo en Colombia, sino también en el Caribe y el resto del

72 “la diáspora africana como proyecto, relevante de descolonización y liberación de las prácticas políticas, culturales, intelectuales y sociales inherentes a ella y a los contextos globales contemporáneos” (Patterson y Kelly 2000, 24-32, como se citó en Palacios 2013, 40-41).

mundo. Es evidente que para llevar a cabo estas transformaciones es necesaria la participación de la afro diáspora, a la cual hay que:

Darle las herramientas e instrumentos para que se sienta orgulloso de que en este proceso de desarrollo cultural, el negro igual que el indio, igual que el blanco participó en una forma efectiva y creadora [...] para que influya en el cambio de ese proceso alienador, en el más amplio sentido de la palabra [...] la orientación general que debe tener el congreso es la de examinar la condición histórica del negro en este proceso [...] Pero no simplemente hacer un diagnóstico sino también trazar unas políticas desalienadoras (Ibid.).

En ese sentido, Zapata Olivella se pone en marcha al asumir un compromiso racial, político, cultural y, a la vez, revolucionario, a favor de la afro diáspora. Para ello, empieza a abonar el terreno desde la escritura para forjar grandes pasos hacia la consecución de políticas étnicas y raciales que equilibraron la balanza. Por tanto, “lograr el esquema de creación del movimiento negro de las Américas” (78) era su prioridad, sin embargo, “reconocerá que no están dadas, en aquel momento, las condiciones ideológicas, sociales, y políticas en términos de maduración de las comunidades negras latinoamericanas para llevar adelante tal estrategia” (Ibid.). Y así, cuarenta y cuatro años después, sus palabras continúan retumbando en aquellos que procuran que esto se haga posible: asumir posiciones desde y por los afrolatinoamericanos. Por esa razón, aunque los movimientos afrodescendientes son cada vez más visibles, aún falta “por recuperar la contribución intelectual de las personas de ascendencia africana en la región [...] y analizar el trabajo de productores culturales negros como fuentes del pensamiento político y social. (Guridy y Hooker 2018, 258-259).

Esto deja en evidencia no sólo la deuda de los escritores afrolatinoamericanos al respecto, sino la deuda personal de Zapata Olivella, situación que me llevaría a cuestionarme ¿cómo influyeron los movimientos, las luchas y los debates al interior de las comisiones y plenarias de estos Congresos en los que se articulaban lo político, lo económico, lo cultural y lo social respecto al compromiso político cultural de Manuel Zapata Olivella en su afroensayística?

3. A modo de conclusão

En resumen, podemos concluir que el desarrollo de debates y plenarias del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas y sus posteriores lograron avances significativos desde parámetros teóricos sobre identidad, mestizaje, raza, diáspora, entre otros. Asimismo, este evento planteó progresos en la inclusión de las luchas en el sistema educativo, político y social de la población afrocolombiana. Por tanto, es evidente su impacto en la creación de movimientos afrodescendientes en la década de los ochenta en especial Colombia con el movimiento social afrocolombiano.

Estos congresos, en los que estuvo presente Manuel Zapata Olivella como organizador o delegado, hacen parte de un período de cambio entre un ciclo de discusiones en torno a políticas por y para los afrolatinoamericanos y la apertura de dichas políticas y movimientos sociales de los afrodescendientes en Latinoamérica. Por ello, es claro que la política cultural de Manuel Zapata Olivella se ubica en un espacio coyuntural en el que se clama por la constitución de organizaciones políticas afrocolombianas. Considero que su afroensayística expresa, por un lado, la esencia de estos espacios de organización política latinoamericana y, por otro lado, el llamado de todos estos intelectuales –en especial el llamado que Zapata Olivella hace desde su literatura–, a continuar la lucha por los derechos de la población afrolatinoamericana.

La lucha política cultural tiene una dimensión transnacional, dado que Zapata Olivella es reconocido como uno de los más importantes escritores afrolatinoamericanos interesado en mantener la lucha por el reconocimiento del afro e identidad del mismo, no solo en Colombia sino a nivel continental. Es claro que su producción ensayística y su postura política se develan en su apuesta escritural y, a la vez, han sido importantes para fomentar cambios significativos en la conciencia negra en Latinoamérica.

Hay que destacar la numerosa presencia de participantes extranjeros del campo intelectual, activista, político y artístico en este Primer Congreso. Esta numerosa participación generada gracias a la novedad que este evento ocasionó en toda América Latina proporcionó múltiples conclusiones y recomendaciones importantes en cada una de las comisiones. Además, la aparición de tensiones dentro de las comisiones que por un lado se unían para encontrar herramientas contra la discriminación y la autonomía de las comunidades negras; y, por otro lado, se alejaban por las complejas tensiones internas.

Finalmente, hay que tener en cuenta que Manuel Zapata Olivella es uno de los intelectuales afrodescendientes más importantes de América Latina y el Caribe. Su lucha ha sido la de un revolucionario lúcido, capaz “de asimilar la lección de Frantz

Fanon.” (Zapata Olivella, 1997, p. 349). Ser portador alienado de la mentalidad colonizadora al “sumar su ciencia y talento a la corriente histórica de nuestros pueblos” (Ibid). Razón por la que estos congresos resultan fundamentales para abrir el camino y pensar a Zapata Olivella no solo como un intelectual, activista y revolucionario, sino para verlo desde perspectivas que propongan el ejercicio de librar de “las cadenas que oprimen a un ser humano [...] aunque las argollas no cuelguen de mis brazos.” (1997, p. 22). Lo que nos lleva a pensar en la relevancia de sus propuestas e intentar explicar la apuesta que realizan por la defensa de la vida y de la dignidad del Muntú desde su quehacer como hombre y escritor. Y gracias a las acciones de Manuel Zapata Olivella por llevar a cabo este primer congreso, lo convierten en el intelectual y activista preocupado por la difusión de la cultura afrolatinoamericana al otorgarle el protagonismo a los afrodescendientes en las Américas.

Referencias bibliográficas

- Mina, William. 2006. *Manuel Zapata Olivella: pensador humanista*. Bogotá: Selbstverl.
- Guridy, F. y Hooker, J. 2018. *Corrientes de pensamiento sociopolítico afrolatinoamericano*. Capítulo 6. Estudios afrolatinoamericanos: una introducción. Editores: Alejandro de la Fuente y George Reid Andrews. 1a ed., 219-267. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Massachusetts: Afro Latin American Research Institute. Harvard University.
- Palacios, George. 2020. Manuel Zapata Olivella (1920-2004) *Pensador político, radical y bereje de la diáspora africana en las Américas*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- . 2013. *Configurando la diáspora africana en las Américas desde el pensamiento político, radical y bereje de Manuel Zapata Olivella*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pulido, Hernando. 2017. “Políticas culturales: la producción historiográfica sobre América Latina en la primera mitad del siglo XX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 44, no.: 363-391.
- Valero, Silvia. 2020. “Los negros se toman la palabra” *Primer congreso de la Cultura Negra de las Américas: debates al interior de las comisiones y planarias*. Bogotá: Sumaiya Ediciones E.U.
- Zapata, Manuel. 1997. *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura*. Colombia: Altamir Ediciones.
- . 1990. *Informe General*. Cuarto Congreso de la Cultura Negra de las Américas. Manuscrito.

16. O poder (in)visível da violência simbólica androcêntrica sobre as mulheres em *A Candidata* de Vera Duarte.

*Maria da Conceição Oliveira Guimarães*⁷³

1. Marina: uma protagonista ou um alter-ego?

Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo
é logicamente levado a
ver o espantoso sofrimento do mundo.
Sophia de M. B. Andresen (2010, 841).

Vera Duarte, de seu nome completo, Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina, destacou-se na carreira jurídica como juíza desembargadora. Foi Ministra da Educação e presidente da Comissão Nacional para os Direitos Humanos e da Cidadania de Cabo Verde. Extraordinariamente galardoada com prêmios literários tanto na poesia quanto na prosa. Dessa forma, seja pelo exercício da magistratura ou pela intervenção literária, Vera Duarte tornou-se uma voz incansável na defesa dos direitos humanos relativamente à independência civil de Cabo Verde, bem como na intercessão dos desmandos relativos à condição da mulher, sobretudo da mulher cabo-verdiana. Esses fatos do A relação entre o comportamento ético e combativo da autora do perfil e as ações de Marina, personagem de *A Candidata* tem sido pouco evidenciado pela crítica literária. O breve apanhado bibliográfico da romancista tem por propósito evidenciar a relação do perfil da personagem Marina do romance *A Candidata* e o comportamento ético de Vera Duarte diante da vida. A ausência de conexão crítica entre a autora e a personagem pode ser considerada uma forma respeitosa sobre a vida particular da autora ou porque muitos críticos consideram que a vida privada dos autores deve ser apartada de sua experiência ficcional. Todavia, chega-se a um ponto em que

73 CLEPUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9715-7554>.

nascimento da autora se confunde com o nascimento da protagonista na ficção; por isso, vale a pena confrontar uma passagem da entrevista que Vera Duarte concedeu ao Grupo de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e publicada na Revista de SOLETRAS com um pequeno excerto da narrativa de *A Candidata* que se ocupa do nascimento da autora cabo-verdiana e que é análogo ao nascimento da protagonista de sua narrativa. Em primeiro lugar, é a entrevista que deslinda a natividade da Vera Duarte que, justamente ao ser indagada se “Ser jurista e escritora fizeram parte do seu sonho de infância?”, responde:

Sempre! A minha mãe disse-me que eu fui uma menina algo especial porque nasci com a cabeça envolta no saco amniótico e, por isso, era uma criança butiada. Assim, ou seria uma pessoa especial ou sofreria de atraso mental.⁷⁴

Ainda eu bebê, era magrinha e frágil. Um dia escapei dos braços da minha mãe e rolei pela escada de serviço, que tinha uns trinta degraus em cimento. Ela ficou paralisada a gritar: A minha filha morreu! Vieram ter dela e encontraram-me no último degrau com um sorriso no rosto. Posteriormente era para eu morrer, pois tive uma doença que me tirou toda a vontade de comer. Pacientemente a minha mãe obrigava-me a comer enquanto lhe pedia que parasse, pois só tinha uma boca e precisava dela para falar e cantar. Quando toda a gente me dava por morta eu sobrevivi e até hoje cá estou neste planeta terra. Mas foi uma infância feliz, cheia de brincadeiras ao ar livre. (Duarte 2021, 210-211).

Ao confrontar-se o teor de sua entrevista com um trecho de *A Candidata*, evidencia-se que o episódio concreto que marcou o nascimento da autora foi transposto para o texto ficcional:

Marina deslizara para o mundo mais do que nascera.

Com a bolsa de água a volta da cabeça, só a grande experiência de dona Severa impedira que a sua passagem pelo mundo fosse de escassos segundos.

O senhor Paulino, católico praticante, nascido e crescido na ilha de São Nicolau, acendera velas e rezava do lado de fora do quarto onde imperava o cheiro de alfazema na nuvem de vapor que enchia completamente o aposento.

Quando o senhor Paulino pôde, finalmente, entrar no quarto, deparou-se com uma dona Concha empapada em suor, os olhos arroxeados e os lábios inchados, mas que olhava desvanecida para o pequeno ser que tinha ao colo.

Marina era uma criança butiada. E para essas, segundo a voz do povo, só havia ou grandes destinos ou deficiência para toda a vida. (Duarte 2012, 58).⁷⁵

O sublinhado nos dois excertos, o da entrevista e o da ficção, demonstram, já a partida, a similaridade da gênese entre autor e personagem, pressupondo a existência de um ser residente no inconsciente criativo do outro, embora possuindo uma imagem própria e independente de seu criador. Não se trata de empreender uma exegese sobre uma possível biografia ficcional, porém há de se concordar que a autora empregou no nascimento da personagem Marina fatos que são similares aos do seu nascimento, tal como o episódio em que ambas nasceram “butiadas”. (Bakhtin 2006, 6)

Em função da ideia literária de imbricamento entre autor e personagem observada em *A Candidata*, define-se como um dos constituintes críticos a problemática do “autor na obra” e não o “autor da obra”, perspectiva que foi desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1895-1975) em *Estética da Criação Verbal* (1979), principalmente quando a personagem coincide com a biografia do autor. Entende-se, entretanto, que o processo artístico e a existência humana não acontecem de maneiras idênticas, assim, o estabelecimento de pontos de convergências entre autor e personagem desenvolvidos neste artigo possuem tão somente uma natureza dialética, não esquecendo, todavia, que o autor é simultaneamente responsável pela obra que produz e por sua vida que, nesse caso em particular, a transpõe para a arte. Em vista disso, é indubitavelmente verdadeiro que o universo de valores que rege a construção dessa personagem, como objeto estético, é definida pelo sujeito autoral, uma vez que a criação de sua obra não irrompeu aleatoriamente nem fora de sua vida ética e pessoal, tampouco fora do contexto que a envolve, pois que um romance é também a representação artística de um plurilinguismo social. No caso específico na literatura e em particular em *A Candidata*, a autora e a personagem estão visivelmente ligadas e com tamanha força estética que ambas se entrecruzam subjetivamente, completando-se na vida uma da outra ou configurando-se como outro de si mesma.

Na verdade, a perspectiva teórica aqui aventada é uma sintetização sobre a temática da “consciência autoral” defendida por Bakhtin em *Estética da Criação Verbal*. Defende esse teórico que, “O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e só posteriormente suas declarações sobre sua obra ganharão elucidativo complementar”. (Bakhtin 2006, 6). A afirmação bakhtiniana vem ao encontro do argumento tracejado neste artigo sobre as afinidades eletivas entre autor e personagem que contribuem para o entendimento de que Marina funciona como alter-ego da autora. À vista disso, amparo-me no excerto teórico bakhtiniano citado para afirmar que a “consciência autoral” da escritora cabo-

verdiana fundiu “autor-criador” e “autor-pessoa”, transferindo parte de sua própria incontestabilidade vivencial para o perfil da protagonista de *A Candidata*. Por isso, é preciso ouvir a voz corroboradora de Vera Duarte sobre o caráter excepcionalmente revolucionário e indiscutivelmente humano Marina, na entrevista que concedeu a Iris Maria da Costa Amâncio:

A Marina de *A Candidata*, parece-me ser, indubitavelmente, a personagem de maior visibilidade em tudo o que já escrevi. Talvez por ela concretizar muito do que considero ser uma mulher de exceção, sem perder as características da mulher comum, que qualquer uma pode ser. Ela apresenta a mulher que rompe com um passado patriarcal e machista, que vai à luta e aceita todos os desafios que o processo de emancipação comporta. Que ousa candidatar-se à mais alta magistratura da nação, sem deixar de ser uma comum cabo-verdiana⁷⁶, que teve filho sem estar casada, que se tornou esposa e mãe e sempre trabalhando fora. A sua trajetória de vida é fortemente paradigmática das mulheres do final das mulheres do século XX, pelo menos no mundo ocidental. (Duarte 2013, 189)

Os sublinhados da citação acima demonstram as marcas de similaridade entre a autora e a sua criação. Além disso, a declaração de Vera Duarte sobre a elaboração do perfil da sua protagonista nesta entrevista valida a teoria bakhtiniana de que “só posteriormente suas declarações sobre sua obra ganharão elucidativo complementar. (Bakhtin 2006, 6).” Em razão disso é que se pode traçar um paralelo entre o comportamento vanguardista da protagonista de *A Candidata* e a atuação na vida pública e pessoal da autora. Ambas são ativistas políticas e dos direitos humanos, juristas; ambas rompem “com um passado patriarcal e machista e vão à luta e aceitando todos os desafios que o processo de emancipação comporta. (Duarte 2013, 189).” Uma e outra “ousa candidatar-se à mais alta magistratura da nação, sem deixar de ser uma comum cabo-verdiana”. (*Idem*). Torna-se paradigmático que ambas, escritora e protagonista, tenham se envolvido na emancipação feminina e tenham mantido profundo interesse pelos Direitos Humanos e sustentado fortes posicionamentos políticos. Marina, tanto quanto Vera Duarte, resiste intrepidamente às opressões políticas e sexistas, trilhando seu caminho, como sujeito da própria história. Dentro desse conjunto variado de similaridades, há que se pensar que ambas, autora e personagem, tiveram caminhos entrecortados por conflitos vários, mesmo assim, a trajetória de Marina, tal como Vera Duarte, desemboca em candidatura à mais alta magistratura da nação, pondo por terra as pretensões do mundo sexista que mantinha a existência da mulher como coadjuvante, sempre na sombra.

Outra vertente que impressiona na composição do perfil da protagonista é a superposição das emoções e dos pensamentos mais íntimos de Marina que irrompem, em profusão de sentimentos, das entrelinhas da narrativa e com tamanha força que o leitor adere prontamente ao enredo, absorvendo, em profundidade, a mensagem social subliminar ao texto. Esse traço diferencia Marina de personagens femininas concebidas por autores que privilegiam a exuberância dos aspectos físicos e comportamentais, muitas vezes, excedendo uma superficialidade ingênua e quase sempre obedecendo a uma violência simbólica praticada no contexto real e ficcional.

Quer-se, todavia, referir que no contexto de desafios em que se encontrava a mulher nos anos 70 grassava, invariavelmente, a lógica da dominação simbólica de gênero, de etnia, de cultura e de língua. Concernente à questão da irrelevância da mulher, Ana Maria Cabral, na apresentação do livro, *A Candidata*, expressa essa força da dominação simbólica sobre as mulheres nas literaturas locais e/ou universais, destacando, no caso, a diversa personalidade da protagonista criada por Vera Duarte:

Quase sempre na literatura, as personagens femininas são retratadas não como sujeitos históricos de resistência contra as opressões, mas como marionetas em um espaço sem história e a sombra do marido. A mulher não passa de uma imagem sofrida da vida ou de um claustro contido de silêncios ou de lamentações. (Cabral 2012, 5)

Assim, essa protagonista difere das inúmeras outras personagens femininas já descritas e disseminadas pela literatura. Marina tem voz própria, sendo exatamente como a Vera Duarte afirma na entrevista que concede à *Soletras*:

A protagonista que crio em literatura é daquelas que gritam: - escravidão nunca mais, colonialismo nunca mais, racismo nunca mais! Este nunca mais se estende a todas as discriminações que têm origem no gênero, raça ou classe e todas as tradições degradantes como a mutilação genital feminina, que ainda causam profundo sofrimento às mulheres. (Duarte 2021, 210)

Consoante as respostas dadas por Vera Duarte à revista *Soletras*, há de se perguntar ao leitor ou ao crítico que se debruça sobre esse romance se o caráter impregnado na composição da personagem Marina não é a própria personificação político ativista da autora aquando das muitas lutas travadas tanto pela independência das colônias quanto pelas urgentes demandas sociais delas advindas. Certamente, as palavras de ordem, “nunca mais colonialismo”, “nunca mais racismo”, “nunca mais discriminações de gênero, raça ou classe”, ditas pela personagem são as

mesmas que a Vera Duarte repetiu em presença das circunstâncias em que via seu país sendo vilipendiado por forças estrangeiras ou mesmo quando concluiu que determinadas tradições aviltavam as mulheres, sempre oprimidas, sempre violadas, sempre prostituídas a vender o corpo para seu próprio sustento e de seus filhos.

Reforça-se o fato de a protagonista de *A Candidata* possuir características que se fundem e se confundem com a autora. Essa relação dialógica entre autor e obra responde às condições de produção intelectuais e políticas, porque, segundo o que se compreende dos desígnios teóricos bakhtinianos, o homem é responsável por sua palavra e ela envolve sempre uma valoração social que, no caso do texto literário, seja poético ou narrativo, assume o lugar fronteiriço da consciência autoral. O processo dialógico entre “consciência autoral” da qual fala Bakhtin e o espaço vivencial do autor evidencia-se no texto introdutório do livro *Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança* (2005), em que Vera Duarte aborda o contexto espacial e emocional que a desafiaram escrever os poemas daquele livro:

Estes são poemas molhados por lágrimas
de desespero e tristeza infinita.
Em duas ocasiões tentei entrar e percorrer
a Casa dos Escravos, mas um choro convulsivo
obrigou-me a sair, impedindo-me de visitar
as celas onde os escravos sofreram atrocamente
antes de deixar o continente que os vira nascer
e aonde jamais regressariam.
Diz-se que ao longo de três séculos cerca
de vinte milhões de escravos passaram pela ilha
de Gorée. Muitos não resistiram ao cativeiro.
Este livrinho de poemas é uma homenagem
que presto a essa nossa ancestralidade.
(Bakhtin 2006, 167).

Perseguindo a mesma ideia teórica bakhtiniana, dir-se-á que esse processo emocional sofrido pela autora cabo-verdiana aquando da visita a “Casa dos Escravos”, efetivamente “traduz a diretriz do homem para os valores já concretizados e delimitados pela época e pelo meio” (Bakhtin 2006, 167). O exemplo mais contundente dessa experiência é o “grito” registrado neste mesmo livro, *Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança*, do qual se retirou uma estrofe do poema “Prece Segunda” em que o sujeito poético, em contrição, “grita” pela necessidade da concepção de uma nova África em que seus filhos gozem do respeito merecido:

Não pode haver inocentes
Em terras africanas
Enquanto uma a uma
 Misericordiosamente
As sete cabeças não caírem
A Guerra
 A tirania
 A corrupção
 A má governação
 A sida
 A estupidez
 A indiferença. (Duarte 2005, 71).

Em se tratando de poesia, não é o autor que se confunde com a personagem ou vice-versa, mas a *persona* poética que se funde ao autor e ambos gritam em uníssono as dores do mundo. É compreensível que tanto na poesia quanto na prosa o autor possa pensar a respeito de todos os momentos da personagem ou do sujeito poético como um “destino”, que à maneira clássica sempre se socorre de uma âncora do passado, a exemplo de uma linhagem familiar, como “materialização de uma ideia”, como destaca Bakhtin (Bakhtin 2006, 165) em *Estética da Criação Verbal*. Sob esse aspecto, a consciência autoral está subentendida tanto na voz da protagonista de *A Candidata* quanto na *persona* poética e ambas fundem-se na voz de Vera Duarte como força transformadora da história cabo-verdiana, quiçá universal. Afastados os excessos ficcionais, pode-se até afirmar que a Marina é o alter-ego de Vera Duarte, uma vez que funciona como a personificação de uma identidade que age segundo a índole da autora, contracenando com suas ideias, suas emoções e seus pensamentos racionais.

Resguardada a cena do processo dialógico entre autor e personagem, abre-se um horizonte de perspectiva de análise sobre o ambiente em que a personagem se movimenta desde o seu nascimento, evento que pode levar à compreensão das atitudes que fomentaram a sua conscientização político-social. Marina, filha única de um casal não muito jovem, fora criada para reproduzir o modelo da mulher de classe média branca que nunca havia passado por privações de qualquer ordem. O *status quo*, assegurado pelos pais e pela convivência com os colegas em uma escola de elite, afiançavam-lhe a tranquilidade necessária para as grandes conquistas dentro do sistema que a sustinha, como expressa o narrador:

“De ano para ano, Marina vivia cada vez mais segura na sua certeza de menina inteligente que se preparava para conquistar um grande futuro. Essa ideia era-lhe acarinhada pelos pais, pela educação e pelo sistema: a licenciatura, o desempenho das nobres funções deles (Duarte 2021, 38). No decorrer do romance, a autora vai tecendo o perfil dessa personagem por meio de *flash backs* de maneira que o leitor passa a conhecer a menina inocente, a jovem sonhadora, a adulta ativista e por fim, a mulher que descobre que apesar de todo o seu bem-estar urgia a necessidade de mudanças em seu país que proporcionassem autonomia política. Perseguindo essa mesma premência por mudanças, ainda seria preciso manter-se operante para superar as idiossincrasias respeitantes à igualdade de gênero.

Marina, como alter-ego da autora que, por sua vez, é o protótipo da mulher que luta em várias frentes, desde o clandestino ativismo político à superação do domínio de uma sociedade sob o tãção colonialista, supera todas essas barreiras e segue em frente, tendo sempre em mente a ideia que atomizou a persistência político-religiosa de Antígona: “Não nasci para o ódio, apenas para o amor”. (Sófocles 2008, v. 523). Não é sem propósito que Vera Duarte abre o romance com essa epígrafe, alertando que a sua “heroína” nasceu para a luta e, como uma Antígona moderna, para disseminar o amor à humanidade, sempre em defesa do bem comum, seja no campo político-social, seja intervindo diretamente nas questões relativas à desvalorização da mulher. Inteligente e articulada, Marina sai da ilha São Vivente em Cabo Verde para Portugal para licenciar-se em “Assistente Social” e durante o percurso estudantil se alia aos grupos que lutavam pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde, ligada particularmente ao PAIGC.

Modelo exemplar de outras tantas mulheres, Marina é uma personagem que se confunde com a mulher cabo-verdiana, ideia essa que tomo de empréstimo da própria Vera Duarte que define a mulher cabo-verdiana como uma rica personagem: “É uma personagem interessante a mulher cabo-verdiana. É uma mulher de luta” (*apud* Pereira 2010, 105). Marina, tal qual a autora, pugnou veementemente contra as violências simbólicas e concretas e delas saiu-se vencedora, embora, muitas vezes em desigualdade de poder. Por fim, candidatou-se ao mais alto posto jurídico da nação, a magistratura, porque, como expressa o narrador, “Marina sentiu que agora, a mulher que nela pulsava, estava pronta para dizer sim”. (Duarte2012, 79)

2. *A Candidata*, uma mulher que chacoalha o poder (in)visível da violência simbólica androcêntrica

A narrativa de *A Candidata*, elege a mulher como partícipe ativa de sua estória, isso é fato desde a leitura de suas primeiras linhas do livro, no entanto, é a própria Vera Duarte quem realça o perfil da mulher que protagonizaria o seu romance e, dessa forma, homenageia todas as mulheres do século XX e a si própria. Antecipando a narrativa de *A Candidata*, Vera Duarte dirige-se ao leitor e confessa: “Quis escrever uma história em que a mulher fosse o ‘herói’. Uma história que fixasse para a posteridade o perfil de uma mulher da segunda metade do século XX”. (*Apud* Duarte 2012, 11). Em acordo com a declaração de Vera Duarte, Aparecida de Fátima Bosco Benevenuto no prefácio de *A Candidata* acrescenta que a temática deste livro “(...) suplanta as barreiras do gênero e as fronteiras de Cabo Verde, ofertando à literatura uma diversidade de vozes. Nesse mundo em gestação, a mulher assume suas responsabilidades para participar na construção de uma sociedade justa e igualitária (...)”. (Benevenuto in Duarte 2012, 8). Essa é uma perspectiva bem assente na narrativa da autora cabo-verdiana, que, constantemente, chama a atenção do leitor para a composição da personagem Marina, como vetor de uma temática libertária sobre os grilhões que estrangulam a autossuficiência da mulher. É verdade, outrossim, que por trás desse perfil concebido por Vera Duarte ecoa uma voz que demonstra um esgotamento literário sobre tantas heroínas perfiladas por autores que lhe precederam em cujos destinos residiam grandes belezas poéticas sobre o perfil físico das personagens, porém simultânea e invariavelmente encarnavam uma tragicidade imanente, tais quais a heroína de Flaubert, de Tolstói e de Shakespeare que Vera Duarte gostou de ler e reler embebecidamente; ainda assim, revela ao leitor de *A Candidata*: “Cansei-me da imensa beleza das histórias em que as mulheres amam e a única saída é a morte. Quis escrever uma história de mulheres que amam, sofrem, mas... vivem”. (Duarte 2012, 11).

A linha do raciocínio narrativo da autora cabo-verdiana é seguida por Ana Maria Cabral, que faz a apresentação do livro, enfatizando o processo de construção da personagem duartiana que compôs a sua personagem à medida de um ambiente condizente com o contexto da época. Compreende a apresentadora que a personagem para poder alçar voos que contribuíssem para o seu crescimento pessoal, experienciou primeiramente as dificuldades locais e a partir dessa aprendizagem ficou fortalecida para os confrontos que lhe advieram: “Marina, aqui, aprendeu desde a adolescência as limitações da ilha e a raridade de meios para sobrevivência do arquipélago (...) Escolhe seu próprio caminho de construção e contribuição para uma nova sociedade, sem taras nem traumas” (Cabral in Duarte, 2012, 5). O prisma que ilumina essa declaração é a eleição da mulher como centro da narrativa de Vera

Duarte que dotou a personagem da dignidade e do protagonismo de sua própria história. Embora saiba-se que em um mundo envolto pela dominação masculina, a conquista de um espaço feminino não acontece intempestivamente, antes há que ser rompida a barreira da violência simbólica. Por esse motivo, a protagonista teve de amadurecer emocionalmente, educando-se politicamente para poder exercer o equilíbrio necessário para uma atuação política efetiva em seu país. Como é de se esperar, a narrativa de *A Candidata* vai sendo construída por via da percepção da protagonista que possui um profundo olhar sobre a estrutura social da colônia onde vive que, mesmo após a conquista de autonomia política, ainda mantinha a mulher sem autodeterminação, bem como sem direito à voz. Dessa maneira, Vera Duarte sedimenta uma escrita alicerçada nas questões de gênero e seus conflitos e, estrategicamente, pensadas para rasurar a ótica sexista do mundo que muitas vezes silenciam as mulheres também na e pela literatura.

Em se tratando dos acontecimentos da trama, eles são como os desígnios de uma providência em que Marina, sem se aperceber, tomou para si linhas de ruptura contra um *status quo* repetitivos em recursividade, tonificando a continuidade de estruturas sociais extremamente desiguais, sobretudo em relação às mulheres. Observando atentamente o que se passa ao seu redor, a personagem chega a descoberta das provações de cunho universal e não apenas a sua, constatação que sobressai da voz do narrador de *A Candidata*: “A geração de Marina já não queria a salvação individual”. (Duarte 2012, 39). Precisamente por não desejar uma “salvação individual” essa geração precisava aderir a uma causa e Marina não se furtou ir à luta pela “emancipação da mulher”, pela “afirmação da negritude”, enfim, pela “defesa dos mais fracos em todo o mundo”, como revela a narrativa duartiana. O seu engajamento político se tornou uma realidade quando chegou à metrópole para cursar a faculdade, uma vez que já compreendera ainda em seu país, o furor e as consequências da guerra colonial; a necessidade da emancipação da mulher; a urgência da afirmação da negritude; a importância da defesa dos mais fracos em todo o mundo, seja pelos livros ou pelas mãos de seu tio e de seu colega de turma Pedro. Agora “Era o acordar do gênero” (Duarte 2012, 39), como revela Marina pela voz de Vera Duarte.

O espírito combativo de Marina para as causas da liberdade e da equidade levou-a a outros países como representante do PAIGC⁷⁷. Nesse percurso, Marina teve a oportunidade de vivenciar políticas de liberdade e representar seu país. O périplo diaspórico⁷⁸ percorrido por

77 Partido Africano de Independência da Guiné e Cabo Verde.

78 A diáspora enfrentada por Marina aconteceu primeiramente aconteceu por vontade própria no âmbito da lusofonia quando foi fazer o curso de Assistente Social em Lisboa e depois por exigência de seu ativismo político, ao ligar-se ao PAIGC, altura em que esteve também em Estocolmo (Suécia, onde nasceu sua filha

Marina, desde o início e durante o seu ativismo político, foi o solo onde foram plantadas as sementes que tinha como pressuposto a eclosão dos direitos pertinentes a todos os cabo-verdianos. Nesse particular aspecto, o romance enfatiza a relação entre autor e personagem e no que lhe concerne, até as figuras masculinas, que aparecem na diáspora, ou mesmo antes, nas ilhas – Pedro, Joãozinho e Amílcar Cabral⁷⁹ – são apresentadas como incentivadores políticos e formadores de uma classe de jovens que ansiavam por uma sociedade mais justa. Esse fermentar de ideias e de ideais entre colegas que compunham o PAIGC, proporcionou a Marina maior combatividade na reprovável realidade política e social, na qual vivia o arquipélago. No tocante à questão feminina, a ilha não vivia os seus melhores dias e desse fato,

Marina sabia e sentia que desde sempre abraçara a causa da mulher. Desde a infância inconsciente e brincalhona. Desde a jovem liceal que participara na primeira exibição de ginástica feminina que houve no liceu da colônia. Desde a universitária que se expunha e se impunha. Não se tratava da extinção da espécie. Era o acordar do gênero. A mulher confinada aos limites domésticos e reflexo do homem estava dando lugar a um ser aspirante à grande vaga da vida e da liberdade. (Duarte 2012, 39)

Entretanto, foi no espaço diaspórico que, em sincronia com os colegas da faculdade que se tornaram seus grandes amigos na luta política e fora dela, a exemplo de Amílcar Cabral⁸⁰, Marina colocou o véu da lucidez que até então estava opacizado por sua condição familiar que gozava de um *status* confortável na ilha, e enxergou agudamente as atrocidades cometidas em seu país e dessa maneira pôde adquirir equilíbrio suficiente para atuar nas várias frentes, desde a resistência à permanência do colonialismo, culminando com a autoconscientização da inferioridade da mulher.

A construção do espaço político de Marina se agigantou em terras estrangeiras, uma vez que o autoconhecimento do racismo lhe trouxe

Djamília), em Conakry (Guiné, onde reencontrou e se casou com Pedro, seu primeiro marido) e Holanda para depois retornar a seu país.

79 Vera Duarte dedica sua obra a Amílcar Cabral, que entra na ficção mantendo o mesmo nome e as mesmas características do ser real, considerado “pai” da nacionalidade cabo-verdiana e guineense.

80 Vera Duarte foi grande amiga de Amílcar Cabral e a personagem também o tem como seu amigo e colega de intervenção política. Outro exemplo em que pode notar a imbricação da realidade social da autora na vida ficcional, similitudes que testemunham o mergulho do autor na obra.

choques que lhe possibilitaram modificações na forma de enxergar o mundo, pois Marina até então só conhecia o racismo econômico que era denotado em seu país pela contrapartida “(...) branco é aquele que tem dinheiro e preto é aquele que não tem.” (Duarte 2012, 42). Se antes Marina tinha a pretensão única de engajar-se na luta pela libertação de Cabo Verde, agora havia mais uma frente de luta, a sua própria identidade de mulher negra. Percebera, pois, que mesmo envergando toda a bagagem político-cultural e unida à colegas universitários na luta pela independência de Cabo Verde, o racismo estava subjacente às questões de sua origem. Era um racismo às avessas, mas era um racismo que minava a mente e mirrava o corpo porque vinha sempre acompanhado de eufemismos que determinavam uma humilhação embutida em moderadores linguísticos, tais quais um praticamente e um quase⁸¹: “O teu cabelo é praticamente como o nosso.” “A tua cor é quase igual à minha”. “Conheço gente no Alentejo que tem quase a tua cor” (Duarte 2012, 42). Os sublinhados na citação demarcam a pequenez de uma exclusão que se camuflava de aceitação pelo lado do menosprezo.

De fato, o preconceito oculto sob o véu da moderação vocabular eufemística está desprovido de qualquer fundamento ou exame crítico por quem o pratica. No entanto, essa opinião preconcebida acaba influenciando sorrateiramente os modos de pensar e agir de toda uma sociedade, causando uma intolerância travestida de carinho. Assim, as expressões como aquelas percebidas por Marina, entre outras, à semelhança de “orgulho de raça”, funcionam no momento da fala, como formas de reproduzir o significado do preconceito, suspendendo a forma pejorativa estabelecida no meio social. Pode-se perceber, de forma genérica, na fala das colegas de Marina, dissonâncias sociais de etnia que em simultâneo amenizam a afirmação preconceituosa. Os moderadores linguísticos, “praticamente e quase”, são incomparavelmente mais acolhedores e mais suaves no discurso dos brancos puros / portugueses / colonizadores / dominadores / senhores / donos de outros homens de cor / trabalhadores / escravos. Foi pelo viés do eufemismo linguístico que a autoconsciência de sua negritude brotou como também brotou a “África em Marina, no sangue reprimido, no negro exaltado”. (Duarte 2012, 42)

A eufemia não reprime o preconceito, corrige e desarma, na sua expressão, o conceito enquanto execração, mas imortaliza o gesto abusivo e autocrático

do discurso preconceituoso. Sobre essa ideia arraigada no seio da sociedade, o sociólogo francês Pierre Félix Bourdieu (1930-2002), denominou-a de “Eternização do arbitrário” em *A Dominação Masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (1998). No que concerne à teorização sobre a “eternização do arbitrário”, ou seja, a perpetuação da violência simbólica⁸², Bourdieu crê na reprodução contínua de crenças que compelem os indivíduos legitimarem critérios e padrões do discurso dominante. Segundo a teorização de Bourdieu, essa prática restringe e ignora a possibilidade de indivíduos que sofrem violência simbólica se sentirem inferiorizados quando são humilhados, tanto nas questões de raça como de gênero. Relativamente ao racismo, a moderação eufemística fez com que Marina, ao ouvir de suas colegas “aquelas afirmações bem intencionadas”, o quase aquilo ou o praticamente isso, colhesse “(...) com um sorriso condescendente estas observações e abismava-se ainda com a distância que havia entre seus quatorze anos em que se queria triunfante, mas igual entre os brancos e agora que tinha orgulho na sua mestiçagem”. (Duarte 2012, 42). Sob esse ponto de vista, a protagonista parece agir consoante aos princípios teóricos de Bourdieu que discute “esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados para tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade” (Bourdieu 2021, 61).

No que se refere ao gênero, a primazia ocorre sempre sob o vínculo relacional e paritário entre domínio / homem e submissão / mulher. Nesse caso, o dominado e/ou submisso, inconscientemente, tende a adotar automaticamente a maneira de valorar conceitos e o modo de ver o mundo pela ótica do *status quo* dominante que, por norma, considera como prestigioso. Na esfera do gênero, a mulher, torna-se, por sua vez, reprodutora de um androcentrismo estabelecido sem se dar conta que está a serviço de uma violência simbólica, reforçada por instituições religiosas e políticas, socioculturalmente falando. Muitas vezes, não são violentadas fisicamente, mas nem por isso deixam de ser violadas psicologicamente em seus direitos de voz, de autonomia civil, entre outras prerrogativas de igual monta. A esse respeito, Bourdieu argumenta:

Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade, e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto de incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundadoras da ordem simbólica. Por

82 O filósofo alemão Jürgen Habermas, diferentemente de Bourdieu, afirma que a violência equivale sempre à agressão física.

consequente, seus atos de conhecimento são, exatamente, por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que ‘faz’ de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (Bourdieu 2021, 62)

O efeito da dominação simbólica sobre a mulher funciona como uma camisa de forças exercida por via de um conjunto de mecanismos sutis de conservação e reprodução das estruturas de domínio sob as quais é quase impossível dela a mulher sair ilesa. No entanto, a protagonista de *A Candidata*, entre avanços e retrocessos, parece ter conseguido romper, com parte da “eternização do arbitrário” da qual fala Bourdieu, pois que a sua vida pessoal acompanhou a dinâmica de seu engajamento político: Marina namorou militantes e engravidou. Havia amado Francisco, havia amado Dauto, pai de sua primeira filha, mas o amor que a ligava a Pedro era de outra tempera, era “(...) um amor feito de cumplicidades estéticas, intelectuais, ideológicas. Um amor feito de encontros intensos e fugazes, de pequenos nada que, afinal, eram tudo.” (Duarte 2012, 61)

Ao ocorrer a independência de seu país, a militância política já não tinha mais a razão de ser de antes; por isso, ela e o Pedro retornaram a Cabo Verde e se casaram. Sem estímulo dos grandes desafios e “Como um político em gozo de licença ilimitada, durante aqueles anos Marina viveu a felicidade que as pequenas alegrias proporcionam, dos enternecimentos, das tristezas e das angústias domésticas”. (Duarte 2012, 55). Tudo parecia ter voltado aos lugares tão ansiados, pois como ela própria reconhece, “Esse fora um ano do desabar. Mas um desabar ordenadinho, muito composto sem viagens loucas a mundos fantásticos, sem excessos, sem decadentismo. Não foi o desabar de uma mulher que subitamente se deu conta do farisaísmo do mundo em que vivia”. (Duarte 2012, 63). De repente, o poder (in)visível da violência simbólica androcêntrica virou pelo avesso o que ela considerava uma suave libertação de lutas e a mulher que havia lutado bravamente contra o forte utilizando-se da mesma força que a enfrentava; que obteve conquistas importantes como a libertação de seu povo, “(...) viu sobrelevar-se nela essa difícil e vulgar condição de mulher doméstica, esposa e mãe de filhos”. (Duarte 2012, 55). Entretanto não sucumbiu ao peso do conflito entre o ser e o capital social simbólico da obediência do qual fala Pierre Bourdieu em *A Dominação Masculina*: “Simbolicamente dedicadas à obediência e à discricção, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte a sua própria força, ou aceitando se apagar, ou, pelo menos,

negar um poder que elas só podem exercer por procuração (como eminências pardas) (Duarte 212, 59). No entanto, Marina não aceitou simplesmente ser uma eminência parda no campo afetivo, mesmo quando se perguntava “Como aplacar o grito do animal ferido, a ranger os dentes desesperado que lhe nascia no mais íntimo dos seus íntimos e tornava vazias e sem sentido as horas e os dias que por ela passavam?” (Duarte 2012, 65). Também nem no campo sociopolítico, porque a mulher de luta que nela habitava finalmente despertou-lhe a percepção de que todas as conquistas políticas que tivera serviram de estímulo para prementes avanços sociais no âmbito da igualdade de gêneros. Ela não poderia compactuar com um rescaldo sexista em seu casamento, aceitando placidamente uma traição, nem tolerar que houvesse um retrocesso nas conquistas arduamente alcançadas; por isso, agora era chegado o momento de superar a obediência da mulher e ir em busca de novos *fronts* de luta.

Nesse ínterim, não obstante, à autodeterminação de seu país, a hipocrisia, a dissimulação e o fingimento mostraram a sua cara no arquipélago com dentes afiados pelo ranço colonial que ainda evolava na sociedade cabo-verdiana em concomitância com o poder do capital simbólico da violência androcêntrica. Um e outro não permitiam que as mulheres realizassem plenamente os direitos que lhes eram devidos. Esses fatos acabaram por afetar o equilíbrio e a harmonia do projeto pessoal de Marina e Pedro e os momentos das pequenas felicidades e pequenas alegrias transformaram-se em tristezas e angústias domésticas com a traição amorosa de Pedro. Posteriormente, Marina, mãe de duas filhas adolescentes, frutos de seu casamento com Pedro, assume sentimentos que apaziguaram a sua consternação advinda da infidelidade do marido e decide reconstruir a vida, instituindo para si uma identidade autônoma e consciente de seu papel de mulher livre de preconceitos e pressões sociais, apesar dos ainda reinantes conceitos sociais sexistas. E assim, concordando com a sua grande amiga, Teja, sentia que “(...) entre Maria virgem mãe sofredora e Madalena, a pecadora, é que vivia a verdadeira mulher”. (Duarte 2012, 66). Nem santa, nem maligna é a mulher, apenas quer se sentir valorizada e ter seus direitos respeitados, afirmava Marina, utilizando-se da voz de Teja.

Assim como na vida, a estória de Marina e a história de Vera Duarte dialogam com tantas outras mulheres que, iguais a elas, almejam alcançar a autonomia de suas vidas, assim como o respeito necessário à convivência equânime em sociedade. O final da narrativa de *A Candidata* é apologetico. Enfim, “a candidata” chacoalha as estruturas do poder (in)visível da violência simbólica androcêntrica. A protagonista recebe uma proposta para se candidatar ao mais alto posto de seu país. A princípio,

não aceita, entretanto, três anos se passam, só então sente-se suficientemente pronta a enfrentar tamanho desafio. Por intermédio de sua anuência à candidatura, a narrativa confirma o início de uma emancipação de gênero tão longamente ansiado, manifestando, desse modo, que as lutas nem sempre são fracassos irreversíveis.

A narrativa de *A Candidata* reconstrói imagens negativas da história sobre a colonização e da opressão sobre as mulheres em detrimento de tantas belezas que a sua ilha encerra, no entanto, dessa temática sobressai a sensibilidade de quem conhece com propriedade a beleza e a maldade do mundo. Assim, a atuação profissional e cidadã de Vera Duarte junta-se à sua escrita e se tornam ambas combatentes e divulgadoras das muitas lutas travadas por outras tantas mulheres em seu país e mundo a fora, seja no âmbito familiar, seja no âmbito político. Consciente de seu papel na história, Vera Duarte cria uma personagem que à sua semelhança e das mulheres cabo-verdianas é uma mulher de luta pela equidade social, pois entende que “a escrita também apareceu como uma forma da mulher lutar; além de ser uma manifestação artística é também uma forma da mulher lutar”. (Duarte 2012, 107). Essa é uma premissa defendida por poetas com imensa consciência de seu papel na história de seu país e do mundo, pois como defende outra grande poeta lusófona, Sophia de Mello Breyner Andresen, “Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo (...) É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor”. (Sophia 2010, 841)

Referências bibliográficas

- Amâncio, Iris Maria da Costa. 2013. Entrevista de Vera Duarte concedida a Iris Maria da Costa Amâncio (Universidade Federal Fluminense). *Abril: Revista Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana* da UFF. vol. 5, n. 10, abr., 187-190.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 2010. *Obra completa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bakhtin, Mikhail. 2006. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourdieu, Pierre. 2021. *A dominação Masculina. a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Duarte, Vera. 2012. *A Candidata*. Belo Horizonte: Nabydyla.
- _____. (2005) *Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança*. Lisboa: Instituto Piaget.
- _____. (2021) Entrevista concedida à *Soletras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN* Faculdade de Formação de Professores da UERJ, no. 42, jul.-dez., 209-2020.
- Pereira, Érica Antunes. (2010) *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, no. 27, 2º sem., 105-111.
- Sófocles. (2008) *Antígona*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

17. Lo que separa también reúne: El mar y la memoria en *Ponta Gea* de João Borges Coelho

*Eliana Milagros Díaz Muñoz*⁸³

No nos cansaremos del mar.
El mar ni símbolo ni topos.
(...)
A él volveremos
Sin tregua
Porque lo que separa
También reúne.
("Marina", Márgara Russotto).

A menudo me pregunto por qué siento como si me ahogara cada vez
que miro mar adentro,
eso y sentirme increíblemente pequeña.
(*Agua*, Koleka Putuma)

La lectura del mar que este par de extractos del poema "Marina" de la autora ítalo-venezolana Márgara Russotto y de "Agua" la poeta y performer sudafricana Koleka Putuma, no pueden ser más confluyentes y contrastivos con lo que la novela *Ponta Gea*, del narrador e historiador mozambiqueño João Paulo Borges Coelho (Porto 1955), puede ofrecernos. El mar, fuerza ordenadora de culturas y pueblos, que arrastra consigo la unidad y la diferencia, convoca también el archivo de una memoria dolorosa que ha forjado la empresa colonial y neocolonial y las inminentes migraciones contemporáneas. Por los diversos sentidos que vamos encontrando en obras literarias de tiempos y lugares aparentemente distantes, este capítulo se

propone tratar la relación entre la imagen de mar como un tropo significativo desde donde se elaboran reflexiones sobre la historia y las acciones hidrocoloniales (Winkiel 2019), la porosidad del tiempo y de identificaciones y cuerpos en tránsito, concretamente en *Ponta Gea* (Borges Coelho 2017) que toma su título del conocido barrio de la ciudad costera de Beira, Mozambique.

El lector se preguntará por qué analizar estas imágenes del espacio marítimo que aparecen en una obra de la literatura mozambiqueña contemporánea y, en concreto, de un autor poco explorado en la lengua hispana, a pesar de haber sido traducido recientemente al español: *Crónica da rua 513. 2* (2006)⁸⁴. La obra de João Paulo Borges Coelho presenta, desde una postura estética original, los efectos del colonialismo en el mundo costero e insular que bordea el Índico africano, así como la violencia en todas sus performances y capas y la manera en que esta impacta en la vida de los sujetos, en la memoria, en la visión del paisaje y en la infancia. Todo ello situado en un espacio que exagera las fronteras nacionales y los bordes lingüísticos con los que casi siempre se intenta delimitar las literaturas africanas contemporáneas (Beduschi Zanfelicce 2020). Se trata del Índico africano como paradigma crítico (Hofmeyr 2007), (Alpers 2009) de donde se desprenden poéticas (Brugioni 2015) que desestabilizan los lugares habituales de comprensión de las identificaciones etno-nacionales. Más que el espacio geográfico compuesto por la zona costera oriental africana bordeada por el Océano Índico y los archipiélagos diseminados en esta, es también —tal y como lo ha señalado Ahmed Can (2013)— un “Índico-nação” (96), nación líquida de extensas e intensas confluencias culturales y políticas en medio de la fragmentación y la diferencia de los territorios que la componen. Asumimos que la visión de Borges Coelho, en esta y otras narraciones, puede suscitar desde el Caribe colombiano, cuestionamientos y reflexiones propicias para esa posición de “encallamiento” y relación territorial y simbólica respecto al Gran Caribe, desde las coordenadas del Índico africano donde inscribe su poética.

Con este marco de complejidades socio-culturales e históricas del Índico, Borges Coelho publicó su primera novela *As duas sombras do rio* en 2003 y desde entonces iría construyendo un sólido proyecto narrativo conformado por las obras *As Visitas do Dr. Valdez* (2004), *Índicos Índicios I. Setentrião* (2005), *Índicos Índicios II. Meridiano* (2005), *Crónica da Rua 513.2*, (2006), *Campo de Tránsito* (2007), *Hinyambaan* (2008), *O Olho de Hertzog* (2010), *Cidade dos Espelhos* (2011), *Rainhas da Noite* (2013), *Água – Uma novela rural*, (2016), *Ponta Gea* (2017) y *Museu da Revolução* (2021). Sólido proyecto narrativo que ha sido notablemente reconocido con los premios José

84 Ha sido traducida en Colombia en 2019 bajo el sello editorial de la Universidad de los Andes. De igual modo, Brugioni, Grossenegg y de Medeiros (2020) señalan que, fuera del contexto de habla portuguesa, en las academias anglófonas y francófonas existe un creciente interés por su obra.

Craveirinha (2005), LEYA (2009) y segundo lugar en el premio *Océanos* (2022). En este conjunto de obras que oscilan entre la novela, el relato breve y la crónica, *Ponta Gea* (2017) constituye un singular experimento de novela bajo el registro propio de la crónica.

En los quince capítulos que componen esta obra, el narrador se desliza por los recuerdos de su infancia vivida en este lugar. La voz narrativa se desdobra y asume el sitio de una persona que está formando su experiencia del mundo a través de sensaciones, ideas aprendidas de sus seres más próximos, las propias expediciones por la ciudad y el manglar y por los restos, las ruinas que la historia que dejando en ellos. Desde el preámbulo, se les anuncia a los lectores que estarán ante un “archipiélago de episodios” (Borges Coelho 2017,11) cuya correlación entre sí no obedece a una ruta prefijada, sino a los propios e imprevistos designios de un itinerario vital. Y es que cada tópico desarrollado en los capítulos funciona como una estructura independiente que, al mismo tiempo, se conecta con el resto de los apartados por una fuerza fluctuante que no busca evocar el pasado. Todo lo contrario, hacer de este “os escombros de posibilidades alternativas” para entender nuestros pasados-presentes y la potencia del porvenir.

Como ha señalado Paulo de Medeiros (2020), en un estudio comparado entre dos novelas del autor, *Água: uma novela rural* (2016) y *Ponta Gea* (2017), el agua es un recurso esencial en la poética del autor que articula tanto los asuntos medioambientales del mundo contemporáneo como la relación del ser humano con otras criaturas con las que comparte su entorno inmediato. En el curso de esta comparación, de Medeiros va tejiendo los puntos que aproximan y distancian a este par de vastos fragmentos de la poética de Borges Coelho donde se constata “how ‘development’ has come to threaten not just established ways of life but life itself” (Medeiros 2020, 223). En el artículo de Ana Margarida Fonseca (2018) respecto a la novela *Água: uma novela rural* (2016), se enfatiza en la imagen del agua como metáfora preponderante en la constitución narrativa: el río toma la forma de personaje, de actante que dispara el conflicto central, con una actividad ambivalente y que, además, plantea una discusión sobre la naturaleza maleable de las identidades. Fonseca también observa en esto una constante de la poética de Borges Coelho, materializada en novelas anteriores: *As duas sombras do rio* (2000) y *Campo de trânsito* (2007). (Fonseca 2018,100)

A la luz de estas consideraciones, nos preguntaremos de qué manera es construida la representación del mar, y por extenso de las aguas, en la novela *Ponta Gea* y las implicaciones políticas que esta pueda tener para la comprensión del Índico africano en cuanto área geocultural. También revisaremos algunas continuidades y rupturas con obras anteriores, en específico, con la colección de relatos *Índicos indícios* (Borges Coelho 2005) para observar cómo sus obras se posicionan respecto

a la historia y a la memoria de la vida marítima. Para ello, emprenderemos un análisis hermenéutico de las representaciones del mar, pero también de la manera en que la voz narradora materializa en su discurso la presencia del elemento marino.

Desde el primer capítulo de *Ponta Gea*, el narrador nos ofrece la mirada antinómica de un espacio, en simultánea, genésico y apocalíptico. En seis apartados, describe las impresiones que el paisaje citadino ha dejado en su conciencia infantil, y luego, por un ejercicio de memoria reescribe estas visiones en su presente adulto. La voz se sitúa en el momento en que ha ocurrido una lluvia intensa y una inundación. La fuerza de las precipitaciones aunada con las corrientes marinas ocasiona la destrucción y, el posterior renacimiento. La narración tiene un carácter fragmentario. Se compone de, como ya decía, impresiones, sensaciones causadas por el paisaje; como de una noticia histórica que involucra el episodio del carguero *Apollon*, acontecida el 23 de marzo de 1967.

En *Ponta Gea*, el agua es presentada cual principio y fin de todas las cosas: “chove até á noite e durante a noite e no dia seguinte e todos os dias até o mangal ser o mar e tudo o que era duro e firme acabar” (14). Comienzo y final son dos categorías temporales que parecen mezclarse tanto en la fabulación de este cronista como en todo el paisaje. Es decir, tiempo y paisaje son dos sustancias fluidas. Y como fluidos guardan su principal característica que es la impregnación. El paisaje se impregna del agua de lluvia y de mar como se impregna del tiempo. Está aquí una de las iniciales acepciones del mar en la crónica de Borges Coelho: el mar es tiempo y es paisaje. Entonces, de ellos, no podremos desvincularnos porque nos impregnan y hacen aflorar “los vestigios de una vida”, los restos de materiales que comprueban la existencia de un grupo humano. El narrador refiere como la inundación saca a la luz objetos insignificantes, pero, al mismo tiempo, testimonios o “indicios de aquilo que aconteceu” (20).

La interrelación entre el paisaje costero marítimo y los sujetos que lo vivencian y construyen encuentra su núcleo principal en la imagen recurrente mar-manglar. Allí parece expresarse el triunfo de esa masa fluctuante que lo impregna todo. En este relato el agua es lo que triunfa sobre los cuerpos vivos y no vivos. El agua es también aquí metáfora del tiempo.

Si el mar es sustancia temporal, entonces, es una de las fuerzas de la historia. En el relato del narrador mozambicano, aparece descrito con algunos sentidos que son equivalentes a esta y que recurren a diversas metáforas para personificarlo u animalizarlo. El mar es mostrado cual amplia superficie que tiene una piel erizada por el viento, lo que es igual a decir, que es afectada de manera erótica o bien terrorífica. Con que sea superficie quiere decirnos que, como forma, está sujeta a cambios. Su maleabilidad también hace que sea “mancha amenazadora” o “paquidérmica na cor e no volumen” (16). El campo semántico al que están inscritas estas palabras

como superficie, mancha, color, volumen hace referencia a lo pictórico o visual. Aquí la segunda acepción: Si el mar es tiempo, y es una de las fuerzas de la historia, entonces, también constituye una imagen.

En el tercer apartado, el narrador constata que el paisaje que desborda ante su mirada es ya una imagen antes vista y recordada. A su memoria vienen dos figuras de un libro de fotografías de la marca Nikon, reconocida por la fabricación de cámaras fotográficas y que estaba en su casa. Se trata de una fotografía del Monte Fuji y de la xilografía de la “Gran Ola de Kanagawa” de Hokusai. El grabado elaborado en planchas de madera durante el período Edo japonés, entre 1830 y 1833, pertenece a un artista de origen humilde que se dedicó a estampar la sagrada e inquietante belleza de su entorno. En esta pieza, se muestran tres barcos en altamar, agitados por una fuerte tormenta y, al fondo, apacible y vigilante, el Monte Fuji. Mar y montaña, mar y tierra resultan equivalentes, al tiempo que amenazadores y superiores a la vida y los afanes de los hombres que navegan. El cronista equipara las olas “pairando acima da cidade sem no entanto se decidir ainda a despenhar-se” (16) con la ola de Kanagawa para suscitar en el espectador la contraposición entre furia y calma, entre movilidad y quietud que se expone en la xilografía.

Pero, sobre todo, para insistirle al lector que ese mar percibido, no es ya un objeto de la realidad sino cosa simulada: Imagen. Y que sea imagen quiere decir, en términos de Boehm (2015), aquello que da a ver, que muestra, pero sobre todo que acontece allí donde hay diferenciación, contraste. Diferencia icónica, la llama Boehm. Pero ¿qué es eso que da a ver la imagen? La imagen no solo es algo que pasa “a través” de los ojos, sino que, como menciona Didi-Huberman, nos revela “un vacío” que nos “mira, nos concierne, y en un sentido, nos constituye” (1997, 15). ¿Qué eso de la imagen de la ola de Kanagawa en Océano Pacífico que se asemejan a las olas del Índico en *Ponta Gea* que nos refiere algo de nosotros mismos y nos constituye?

La voz narrativa que ha elegido Borges Coelho para obra dibuja una imagen personificada del mar cual sujeto de una energía irracional y desafiante. Sordera, ceguera, obstinación en aquello que reclama propio, tiene garras que arrastra todo a su paso y se le ofrendan toda suerte de objetos para “aquietar a fera” (2017) son características que se le adjudican. También, incluye las representaciones de este en el discurso periodístico que lo hacen ver como un amante que le proporciona “beijos gulosos” Lo que vemos de nosotros mismos y nos concierne de esa imagen tiene una estrecha relación con un imaginario marítimo presente en textos de la antigüedad clásica y del medioevo. Se trata de ver en el mar el comportamiento de una bestia indomable e insondable y en algunos casos, irrepresentable. Es claro que esa visión se fue transformando en la medida en que se propició un cambio de paradigma y fue necesario ir allende los mares. Y una vez, se hizo objeto de

la cartografía y la navegación, objeto de estudio y de elaboración teórica o de la extracción de recursos, tal figura asustadora se fue desvaneciendo. La tercera acepción es: el mar en tanto imagen es criatura irrefrenable, inaprensible que solo deja restos por donde pasa su energía vitalísima y violenta.

La narración a la que asistimos nos entrega una perspectiva de un espacio polivalente donde las fronteras de lo acuoso o de lo terrestre siempre están en pugna y al mismo tiempo, en la búsqueda de la magnificencia y la perdurabilidad como sucede con la descripción que hace del manglar. Lo que tenemos ante nuestros ojos es un escenario que puede ser metáfora del tiempo, de la imagen misma y de la condición humana ligada al espacio costero. El texto devela la lucha contra fuerzas superiores a la breve y minúscula existencia de criaturas de tiempo que pueden ser desde un pequeño cangrejo o pez-sapo hasta un atascado carguero o un simple humano.

E o mangal como origen de todas as coisas. A água respirava, subia como se nascesse do âmago da terra, borbulhando nas tocas dos caranguejos e amolecendo o chão até formar um magma frio e baço, o matope que simula o princípio da matéria, aquilo que as pedras foram antes de ser duras, a lama original onde se contorcem os mussopos e os peixe-sapo, animais anteriores a todos os outros animais, imobilizados no gesto de deixar o casulo, é por tanto, condenados eternamente à dolorosa repetição do acto de nascer. (Borges Coelho 2017, 14)

Si bien el manglar no es el mar, sino la zona biótica que se forma en el intersticio, intermediación, entre tierra y mar. Como área intermareal, su principal característica es la continuación de la vida que desborda de los mares o que se asienta en estos biomas propicios para su existencia. La voz narradora asume todo el espacio, incluyendo el agua, como cosa viva que respira y nace. Ambos actos se conciben se entienden como transformaciones, inclusive, dolorosas, como un cambio de forma del que la lama es su principio originario, genésico. Desde este fragmento introductorio del capítulo titulado “Cidade líquida”, podemos inferir la comprensión que el narrador tiene del entorno marino. El narrador asume los espacios como continuos, por tanto, el mar no es una masa separada y autónoma del resto de entornos vitales, espacios de nacimiento.

Esta misma visión de continuidad se manifiesta en el manejo del tiempo en la narración y en el registro de la voz. El uso del presente simple es constante, de manera que lo que se supone ha sucedido en el pasado, en la voz del narrador parece actualizarse. Otro rasgo de la escritura de Borges Coelho en *Ponta Gea* (2017) se manifiesta en la fluidez, pero también en el barroquismo de su lenguaje que bien podría interpretarse en clave de la *opacidad* glissantiana que ensayan las escrituras

“insulares” y “creolizadas” con las que sería interesante asociar su propuesta estética. Las oraciones, y con ellas, los párrafos que componen cada capítulo de esta narración no siempre encuentran un punto seguido. Por el contrario, hay párrafos donde la pausa que brinda la coma es una especie de respiro en la corriente de palabras que desborda de sus descripciones y exposiciones. Sin embargo, aclaro, este procedimiento de composición no es el único. Hay momentos en que el narrador precisa de la separación de ideas por el punto sin que este signifique un corte abrupto en el ritmo, la respiración propia de la frase. Como observamos en este apartado:

Mais tarde, quando estes cangrejos nos surgirem à porta de casa empilhados e maniatados por algemas de capim seco dentro dos velhos cestos de palha dos pescadores, fingiremos, embaraçados, estar a vê-los pela primeira vez para não traír a relação nobre que deve haver entre verdadeiros adversários. Passaremos então as manhãs circulando nervosamente pelo corredor, nas cercanias da cozinha, ouvindo o martelado surdo da sua luta hercúlea, mas inglória, contra a tampa da panela que os escalfa vivos, com a vontade de maniar o cozinheiro com as mesmas palhas que os amarravam a eles, vendá-lo e amordaçá-lo, soltar os combalidos bichos e ajudá-los a escapar-se escadas abaixo de volta ao mangal. É certo que acabaremos por comer os seus corpos inertes de carapaça vermelho-brasa-viva escondendo uma fragante carne branca, mas fã-lo-emos com um aperto no coração e preparados para jurar, caso nos fosse perguntado, estar a vê-los pela primeira vez. (Borges Coelho 2017, 63)

Aquí no estamos ante la descripción de una escena marina en sí, sino del destino de sus criaturas. Los cangrejos aparecen a la vista del observador en el futuro, desprovistos de cualquier forma de libertad y con la inminente amenaza de hacerse comida para humanos. Entre los cangrejos y los humanos se librará una “noble” batalla de adversarios. Esta escena que puede leerse tanto como un recuerdo como una acción en potencia refleja lo que comentábamos anteriormente. Las oraciones extensas y coordinadas son seguidas por lector como una corriente hasta que una coma permite un breve respiro. De igual modo, los adjetivos (apilados, maniatados, viejos, seco, surdo, hercúleo, vivos, inertes...) pese a que apuntan hacia la claridad de los detalles de la escena también tornan pesada, cargada la construcción narrativa en ese gesto barroco de esta escritura que ya anunciábamos. En ese “acangrejado” movimiento de hacer del sentido algo difícil de aprisionar, la novela insiste con su lenguaje en mostrarnos el mar, el manglar y la vida costera de Beira como algo no tan transparente, más bien, opaco.

Con la *opacidade* nos acercamos a esa característica que Glissant atribuye a las culturas creolizadas, y más concretamente, a la caribeña. Aunque no se trata aquí de desenraizar un concepto del ámbito caribeño para trasplantarlo en la comprensión que los escritores del Índico africano tienen del paisaje marítimo como construcción social e histórica, sí quisiéramos ver esa elección estética del lenguaje narrativo de Borges Coelho un guiño, una sugerencia para pensar la manera en que su poética se decanta por formas menos convencionales de concebir las relaciones culturales en sociedades, que como el Caribe, están atravesadas por la herida colonial. Por opaco entendemos todo aquello que se distancia y “fuga” de la racionalidad eurocéntrica, que la interviene o la performa de una manera “extrañada”, haciéndonos notar el carácter artificioso, construido e impuesto de la misma. La misma descripción del manglar y también del mar que nos ofrece Borges Coelho apunta hacia esto. El mar no es el espacio de recreo para los jovencitos y niños que circulan por las playas próximas a Ponta Gea, o al menos, no para el recreo esperado. Se convierte en el “océano oscuro” (Borges Coelho 2017, 35) de donde temen ver surgir a la fragata inglesa que atacará el puerto o también es la densa vegetación que cubre la entrada al manglar “de hojas pequeñas y “carnudas” (Borges Coelho 2017, 59) y que el narrador prefiere llamar siempre con el nombre local: una manera que entendemos de afianzar en el lenguaje, su carácter de difícil aprehensión. Más, por la amplitud y complejidad de este tema, estas páginas no podrían dar cuenta de ello y lo abordaré en trabajos posteriores.

1. Mar y memoria

Volvamos sobre un punto que quedó sin tocar a profundidad en la sección anterior. Volvamos sobre la ola de Kanagawa y su importancia dentro de la novela, como metáfora que articula las formas en que el narrador concibe el paisaje como el resultado de la sobreposición entre lo que se experimenta y el recuerdo de eso experimentado. El narrador, situado en ese momento de su infancia, comprueba que ese mar azotado por la lluvia es el mismo de la famosa xilografía japonesa. La relación entre el paisaje y su imagen captada y salvaguardada en el libro no es de similitud, sino de igualdad como si entre lo visto y lo recordado no existiera frontera alguna. Cuando el narrador asegura: “Argh! A Ponta Gea está cercada de ondas de Kanagawa!” (Borges Coelho 2017, 16), transpone dos planos de la ficción: el de su relato y el elemento recordado por la mediación de la imagen.

Este juego parece ponernos ante el entrecruzamiento de lo que Alphen, desde las aportaciones del psiquiatra Janet y de la escritora Delbo, ha venido a denominar como memoria traumática y memoria narrativa o memoria profunda y memoria cronológica (Alphen 2002). La primera memoria es la que se asienta

sobre el recuerdo de un hecho lo suficientemente marcante como para disputar con el lenguaje su descripción emotiva. En ella, este suceso no se encuentra en el pasado, es decir, es actualizado por la narración, se hace completamente presente. La memoria narrativa o cronológica, por el contrario, se concentra en la ubicación temporal de lo sucedido. Por esto, el narrador y la narración yacen a cierta distancia temporal, y quizás también espacial, de lo que recuerda.

En el caso de la novela *Ponta Gea* (2017), la estructura del relato en forma de crónica desde la voz que se traslada a su infancia parece vincular tanto la memoria narrativa o cronológica como la memoria profunda. En primer lugar, se percibe el esfuerzo del narrador por situar sus recuerdos en una geografía que se pueda nombrar: la ciudad, la playa, el manglar, el barrio, la iglesia, la calle. Pero, al mismo tiempo, las situaciones comprobables y que se ubican en un espacio en concreto, también parecieran tomar la consistencia del sueño, como lo comentábamos en el pasaje citado al principio de este apartado. En el cual, la xilografía en el libro recordado a propósito de la visión del mar, viene a sustituir el recuerdo, al punto de impregnar la dimensión visual con la imaginativa, las imágenes exteriores con las interiores.

También sucederá, en el capítulo dedicado al Grande Hotel de Beira, en el que la conciencia infantil “se sumerge” en el recuerdo de sus recorridos por la estructura ruinosa y por la que fuere, otrora, una de las obras arquitectónicas más imponentes de la ciudad. El narrador contrasta el espacio de su añoranza que le ofreció “sombra y desafío”. En el aventurado pedaleo de sus bicicletas *Realty Sports* con el que forjan el camino, la voz va desgranando detalles no menos importantes: el carácter silencioso y ritual con el que el grupo de amigos emprendían la marcha en el Hotel, las alcatifas que todavía reposan como vestigio del esplendor, los cuadros de Raoul Dufy, cuyas escenas parecen decirnos algo de la vida cotidiana de aquel lugar. El pintor francés retrataba acontecimientos de la vida social: actividades al aire libres, fiestas elegantes, costas con veraneantes. Así lo describe el narrador:

Nas paredes, en quanto pedalávamos, alternavam-se janelas e quadros. Dos quadros, lembro reproduções de Raoul Dufy com naturezas mortas, de flores e frutos, paisagens marítimas ou orquestras sinfônicas, tudo feito em pinceladas apressadas, os violoncelos como nervosos cifrões, os jarros e o velame dos barcos inesperadas manchas claras, os fumos das chaminés borrões de criança, e havia ainda peixes e conchas e estrelas do mar, golas de músicos, pétalas de flores e candelabros de cristal cujo brilho saltitava, o pintor numa urgência de concluir o trabalho para desobrigar-se de aquele lugar. (Borges Coelho 2017, 120)

Reparamos, pues, en esos detalles que vienen a la memoria del narrador, ya no apenas como complemento y recurso para crear la atmósfera de los hechos

narrados sino como elementos que contribuyen a la fijación de lo contado. El lector se aproximará de una manera más íntima a lo que acontece en el proceso de recordar del narrador y acentuará aún más, como también podemos constatar en otros episodios, los movimientos anacrónicos de esta. Solo para ejemplificarlo mejor: cuando la voz señala su recorrido por las habitaciones del Hotel refiere el episodio experimentado en el cuarto 302, donde vislumbra a una mujer “muito velha”, visión que le sobresalta. Años más tarde, el narrador la encuentra en un cuadro de Hopper y, entonces, pensamos en el Gran Hotel, como en una suerte de pantalla donde se proyectan tanto las escenas de cotidianas costeras de Dufy como las escatológicas soledades de Hopper. Mas esa imagen estremecedora que asocia con la del pintor estadounidense es, realmente, la de una “velhíssima mulher negra sentada nos restos de uma esteira esfiapada sobre o chão” (Borges Coelho 2017, 128). Para el observador niño y narrador adulto, estas imágenes se integran en y por la diferencia, en una especie de anacronismo de las imágenes (Didi-Huberman 2011). La voz afirma enfáticamente que ambas eran mujeres “unia-as a mesma nudez de corpo e alma, a mesma e perturbante solidão” más este último estado humano lo que podía “esbater” todas las diferencias. Entre la mujer del cuadro de Hopper y aquella de la visión borgeniana, ¿podía separarlas? ¿qué podría unir las en una superposición de visiones? Ambas integran una memoria de la ruina interna de los seres humanos que se trasladaba de una manera insospechada a los espacios colectivos y que la imaginación, con todos sus recursos posibles, intentaba conjurar.

El entrecruzamiento de memoria cronológica y profunda también se experimenta como lo mencionábamos al principio, con la integración de las imágenes internas (las de la imaginación del narrador) y las imágenes externas o proyectadas sobre otros soportes (Boehm 2015) y tiene su manifestación directa en el libro en la inclusión de fotografías sin leyenda. Estas funcionan, no como una explicación o simple constatación de lo narrado, sino como un correlato, paratexto que podría extenderse en nuevos análisis, en otras reflexiones. Aunque la edición de Caminho pudo cuidar mejor de estas, incluyéndolas en páginas apartes y, quizás, en formato a color, la sencillez de la edición del libro, y en lo que respecta a sus fotografías, también dice mucho que lo que la novela quiere comunicar respecto a las imágenes. Por ejemplo, cuando esta narra la historia de Dona Carol comienza por incluir una fotografía de la casa. La geografía que se compone en el relato pareciera precisar una materialización de esa memoria. La imagen de esa casa, al parecer apenas habitada por la señora que hablaba desde lo oscuro en extraños murmullos con su jardinero, hace contrastar la verticalidad y dureza de las líneas que la componen con lo fantasmal y mágico del relato. El rostro de la que pareciera ser una antigua princesa indiana se mezclaba en el sueño del pequeño narrador con la diosa Khali. Luego, incluirá una ilustración de un *Exlibris* que el marido

de Dona Carol ofreciera como presente que habla de la condición de nobleza de estos personajes. El pájaro de hermoso plumaje será una alegoría, una previa representación, no solo de los majestuosos vestidos de Carol a los ojos de este niño, sino de la misma naturaleza histórica e inventiva de las circunstancias que moldearon la vida de los personajes de esta crónica.

En términos generales, las imágenes tanto literarias como plásticas de *Ponta Gea* (2017) manifiestan lo que Sousa Ribeiro (2015), quien parte de los presupuestos de Assman (2008), ha visto como la tensión entre canon y archivo en lo que respecta a los estudios y formas de presentificar, materializar la memoria. El canon es “la memoria en circulación activa, constituyendo un modo de articulación del pasado en el presente; el archivo es la memoria simplemente almacena, en estado de latencia, que mantiene el pasado como pasado.”⁸⁵ (Sousa Ribeiro 2015, 85). Ambos conceptos, señala Sousa Ribeiro (2015), son dinámicos y determinados por “contextos sociales y políticos específicos”. No hay algo que circulando como pieza canónica no pueda ser remitida al archivo y otra, que, desde el archivo, se reinserte en los espacios y escenarios de circulación cultural. Teniendo en cuenta esto, lo que el narrador describe podrían referirse tanto a esas imágenes que superviven en la memoria porque circulan en formas canónica y las fotografías que la edición incluye son una manera de integrar el archivo en tanto articulan y fijan “el pasado como pasado”.

2. Apuntes finales

Podríamos decir, entonces, que, aunque el mar, sus orillas y el manglar, como paisaje intermedio, como ecosistema de transición que alberga una vasta riqueza de especies, no esté presente en toda la narración de *Ponta Gea* (2017), estas representaciones funcionan como alegorías de una memoria particular que quiere recomponer en esta novela. El mar sintetiza esa especie de masa incommensurable, inabarcable de fragmentos narrativos con un brillo particular que es la memoria. Esta es construida con imágenes que se superponen y desafían una estructura lineal y teleológica. Como el mar, la memoria es una confluencia de temporalidades como vimos en el episodio donde el narrador recuerda la ola de Kanagawa o en el episodio del Grande Hotel de Beira. Un espacio que está cargado de los asombros de la infancia, pero, al mismo tiempo, resulta “doentio” (Borges Coelho 2017, 77). La novela elige de una manera muy acertada esta voz adulta que retorna a la infancia, que se instala en ese período para observar a “contrapelo”, una manera muy benjaminiana y muy cercana a la tarea que en calidad de historiador y escritor desarrolla Borges Coelho, las vivencias y las circunstancias que hacen la vida de

estos personajes y la vida de una ciudad: “Fá-lo-ei como o anjo novo, olhando por cima do olho a minha cidade” (Borges Coelho 2017, 346). Para ello, la narración recurre a detalles, a la descripción de formas y colores, a la inclusión de fotografías que insisten y refuerzan la tarea de recordar. Pero, recordar aquí no es dotar las narrativas de un valor de verdad, y por tanto, de una institucionalización, sino hacer que las cosas, y esto incluye lo narrado, ganen “a consistência do coral” (Borges Coelho 2017, 30), es decir, que se reconozca su hibridez, su porosidad, su persistencia. Las dos actitudes enunciadas por los epígrafes de los poemas— el mar como reunión en la diferencia y el mar como escenario del horror— tienen, sin duda, en *Ponta Gea* de Borges Coelho una confluencia inagotable mediadas por su gesto de poetizar la memoria que se impregna de la condición de estos paisajes marítimos.

Referencias bibliográficas

- Alpers, Edward. (2009). *East Africa and the Indian Ocean*. Princetone: Markus Wiener.
- Alphen, van. Ernst. (2002). Caught by images: on the role of visual imprints in Holocaust testimonies. In V. E. Alphen, *Art in the Mind. How the Contemporary Images Shapes Thought* (163-169). Chicago-London: University of Chicago Press.
- Beduschi Zanfelicé, Gabriela. (2020). Territorializando o Índico. Imáginarios transnacionais e Literatura Mundial em Joao Paulo Borges Coelho. *XVIII Congresso virtual de iniciação científica Unicamp* (1-6). Campinas: Unicamp.
- Boehm, Gottfried. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icónica. In E. Alloa, G. Didi-Huberman, W. Mitchell, & e. al, *Pensar a Imagem* (23-38). Belo Horizonte: Autentica.
- Borges Coelho, João. Paulo. (2005). *Índicos Índicios I* (Vol. Septendrião). Lisboa: Caminho.
- Borges Coelho, João. Paulo. (2017). *Ponta Gea*. Lisboa: Caminho.
- Brugioni, Elena. (2015). Por detrás de tantos nomes, o mar. Moçambique o Oceano Índico: discursos, imaginários e representações. *Via Atlântica*, 93-110.
- Brugioni, Elena., & Beduchi Zanfelicé, Gabriela. (2020, Dezembro sf). O Índico uma promessa no horizonte. Entrevista a Joao Paulo Borges Coelho. *Via Atlântica* (38), 437-469. doi:0.11606/va.i38.166285
- Brugioni, Elena., Grossegese, Orlando., & de Medeiros, Paulo.de (2020). *A Companion to Joao Paulo Borges Coelho*. Oxford; New York: Peter Lang.
- Can, N. A. (2013). Índico em Moçambique. Notas sobre o Outro. *Diacritica*, 27(3), 93-120. En:http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S08078967201300300007.

- Didi-Huberman, Georges. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hofmeyr, Isabel. (2007, abril 22). The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging the New Paradigms of Transnacionalism for the Global South-Literary and Cultural Perspectives. *Social Dynamics*, 3-33.
- Hofmeyr, Isabel. (2010). Universalizing the Indian Ocean. *Theories and Methodologies*, 721-729.
- Medeiros, Paulo de. (2020). The Drowning of the Time: Ecological Catastrophe, Dialectics, and Allegorical Realism in Borges Coelho's *Ponta Gea* and *Água*: uma novela rural. In E. Brugioni, O. Grossegese, & P. d. Medeiros, *A Companion to Joao Paulo Borges Coelho. Rewriting the Postcolonial Remains* Oxford; New York: Peter Lang, 219-247.
- Sousa Ribeiro, António. (2015). Memória. In M. & Calafate Ribeiro, *Patrimónios de Influência Portuguesa: Modos de olhar* (81-95). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Winkiel, Laura. (2019). Hydrocriticism. Introduction. *English Languages Notes*, 1-10.

18. Renato Cardoso: memória, testemunho e homenagem

*Hilarino Carlos Rodrigues da Luz*⁸⁶

Não acredito na política e nos homens que a
servem sem entrega, sem sacrifícios, sem amizades.

(Rodrigues 2014, II).

1. Enquadramento

O presente artigo parte da análise de alguns depoimentos dados por familiares e amigos do diplomata, artista, político e jurista cabo-verdiano Renato Silos Cardoso, mais conhecido por Renato Cardoso ao número 124/125 de novembro/dezembro de 2014, do jornal *Artiletra*, numa homenagem que lhe foi feita por Larissa Rodrigues, com o título “Renato Cardoso: 1/12/1951-29/9/1989”, por incentivo de Alcídia Araújo, então Presidente da Associação de Amizade e Solidariedade Renato Cardoso (AASRC), fundada no dia 11 de março de 2011, na cidade da Praia, ilha de Santiago, Cabo Verde.

Tratando-se de uma personalidade multifacetada e considerado, por muitos, um homem “de inteligência invulgar”, ele foi caracterizado no referido jornal como sendo: “brilhante, excecional, fora de série e irreverente”; “[u]m verdadeiro íman de pessoas”; “intelecto invejável”; um “excelente comunicador”; “uma pessoa simpática e que tinha boas relações com toda a gente” (II e III), características que fizeram Pedro Pires, antigo Primeiro-Ministro e Presidente da República de Cabo Verde referir que “ele reunia os atributos pessoais para aspirar a ser aquilo que quisesse ser”. (Pires 2014, IX)

86 CHAM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa. ORCID: 0000-0001-5694-5781

Por esta razão, Larissa Rodrigues estranha a sua omissão e a ingratidão para com a sua memória num país de “muitas homenagens” (Rodrigues 2014, II). Desta feita, por se tratar de um político de alusão no melhoramento da gestão pública cabo-verdiana no período após a independência do país, tencionamos reaver a sua memória através deste artigo que advém de uma comunicação apresentada na *III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença*, que foi realizada na Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colômbia, em novembro de 2022, em seu preito.

Falar de Renato Cardoso significa, segundo Ondina Ferreira, ocupar-se de uma figura que foi “elogiado no seu perfil de membro de governo com visão de futuro, no que tocava ao desenvolvimento de Cabo Verde [...]. A sua morte prematura [...] interrompeu de forma abrupta e indesejável uma carreira auspiciosa que Renato Cardoso havia iniciado”. (Ferreira 2014, XIV)

Ainda, na perspetiva da escritora cabo-verdiana, que o conheceu aquando dos seus estudos universitários da década de 70 do século XX, em Lisboa, ambos foram um sustentáculo dos estudantes islenhos que lhes seguiram, já que encontravam “quase todos” que passavam pela Cidade Universitária. Eles foram, na sua visão, “um ponto de convergência dos que frequentavam as diferentes Faculdades – na Cantina, chamada mais tarde, de “Cantina Velha” , à hora do almoço. (Ferreira 2014, XIV)

Portanto, esta reflexão representa, pois, reviver um indivíduo simpático, sociável, compenetrada, impulsora de melhoramentos na Administração Pública de Cabo Verde, que atualizou a “formação dos servidores das *res pública*” (Ferreira 2014, XIV), mas que teve a sua existência descontinuada de modo grotesco e indesejado, razão que faz os cabo-verdianos ainda cogitarem os motivos da sua morte e os cargos políticos que poderia ter tido ocupado, sobretudo porque muitos dos seus pares detinham a completa noção das suas aptidões de progressão na sua carreira profissional. Igualmente significa retomar uma figura “nacionalista e orgulhoso da sua cabo-verdianidade [...] amante e criador da música cabo-verdiana com um estilo e um conteúdo inconfundíveis que exprimiram com arte e sonoridade, como poucos, o maravilhoso e exaltante momento histórico único dos primeiros anos da Independência”. (Ferreira, 2014, XIV)

2. Testemunhos & memória: recuperação

O tempo apaga tudo? Certamente que não. [...]. Continuam as dúvidas e foram-se os esclarecimentos. Há uma revolta que perdura. O resto pouco interessa.

O Renato [...] teria todo o direito de ainda de continuar aqui comigo, [...], com as duas filhas, por muito mais tempo. Não há direito.

(Florentino Cardoso 2014, V).

Para Jorge Ribeiro: “Falar do Renato é falar de Política, de diplomacia, de Literatura, de História da Música ou Cultura de um modo geral”. [...]. “É acima de tudo, falar de Patriotismo” (Ribeiro 2014, II). O seu primeiro contacto com ele ocorreu, em 1975, por intermédio do Abílio Duarte, um dos primeiros militantes do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que na “época era Ministro dos Negócios Estrangeiros, diretamente auxiliado por Corsino Tolentino, combatente da liberdade da Pátria, que era Secretário de Estado e que sob a coordenação do então Primeiro-Ministro Pedro Pires fundaram o Ministério das Relações Exteriores de Cabo Verde” (Ribeiro 2014, II), levando-lhe, a testemunhar que:

Ambos lideravam, no início, uma equipa de jovens brilhantes: o Jorge Fonseca, o Renato Cardoso, o Spencer Lima, o António Lima, a S. Dantas e o Raul Barbosa no Protocolo. Tive a honra e o privilégio de conhecer e, modestamente, colaborar com estes jovens empenhados nos seus ideais políticos e totalmente disponíveis a participar com paixão e entusiasmo no processo e afirmação da Independência Nacional. Ainda hoje, quando contemplo a estrada da vida, recordo, com saudade, os anos de 1975 e 1976 que, entre as diferentes etapas do meu percurso, foram anos que marcaram profundamente a minha personalidade e carácter. (Ribeiro 2014, II)

Renato Cardoso, um político comprometido com a construção de um Cabo Verde novo e melhor, segundo o imaginário coletivo da altura, recusou uma proposta de emprego, considerada indeclinável pelo seu amigo anteriormente referido, que, nessa altura, trabalhava num grupo económico de Hong Kong e Macau, fundado por Chen-Yu Tun, Henry Fok e Stanley Ho, empresários que tinham negócios no âmbito da banca, do turismo, de telecomunicações, da energia e da banca na Europa e Ásia (Ribeiro 2014). O seu compromisso com o arquipélago fê-lo tomar essa decisão dizendo: “- Jorge, compreendo que o que me estás a propor. Por mês jamais poderei poupar até ao final da vida [...], mas o meu comprometimento é

com Cabo Verde” (*apud* Ribeiro 2014, II). Esta recusa fez Jorge Ribeiro pensar nos cabo-verdianos de diferentes áreas profissionais “que tomaram posições idênticas na sua vida, com competências e qualidades que lhes permitiam seguir, com sucesso, as suas carreiras em qualquer parte do mundo, mas que optaram por ficar em Cabo Verde para ajudar a sua Pátria”. (Ribeiro 2014, II)

Renata Cardoso, filha de Renato Cardoso, rememora o seu falecido pai da seguinte forma: “Tive o privilégio de conviver com o meu pai, durante os meus primeiros dez anos de vida, até à privação do mesmo, pelo seu assassinato. Um ser humano extraordinário, com uma visão do mundo surpreendente e um intelecto invejável. [...]” (Cardoso 2014, III). Na sequência deste testemunho, ela alude que apesar de ter sido uma criança quando conviveu com o seu pai, o grande legado que guarda dele consiste no compartilhamento de uma parte da sua perceção do mundo que teve com ela (Renata Cardoso 2014, III). Nesta lógica, refere que o seu pai lhe explicou que: “não havia diferença entre Homem e Mulher, para além das diferenças físicas: o sexo é diferente e o corpo do homem contém mais massa muscular. Intelectualmente, não há nada que um homem possa fazer que tu não possas” (*Idem*, III). A própria, reconhecendo a importância desta explicação sobre a questão do género dada pelo seu pai, pede às mulheres cabo-verdianas para não permitirem “que ninguém [lhe digam] que não são capazes de algo, pelo simples fato de serem Mulheres” (*Idem*, II). Também pede aos homens para transmitirem esta mensagem às suas filhas e impedirem que a sociedade às ensinem o contrário (Renata Cardoso 2014). Já Lúcia Cardoso, igualmente sua filha, testemunha o seguinte:

Lembro de gostar de cheirar os fatos do meu pai, quando estavam pendurados em um cabide ou em cima de uma cadeira. O cheiro fazia-me reviver o abraço dele, a chegada do trabalho, das viagens, a sensação de aconchego e proteção de quem sabe tudo, de quem sempre tem a solução. O meu pai era um homem bazofo, de vivências largas, tudo à vontade, tudo farto. *Bonvivant* assumido, um verdadeiro íman de pessoas, sempre animado e que nos transmitiu a filosofia do viver, do sentir, do apreciar...da valorização das pequenas coisas, como a sensação boa do nevoeiro na Serra da Malagueta, o pôr-do-sol do Tarrafal, um *Tchluf* no mar da Calheta ou um simples passeio de exploração das ladeiras do interior de S. Jorge dos Órgãos ou Rui Vaz. (Lúcia Cardoso 2014, III)

Florentino Cardoso, irmão do Renato Cardoso, também num “depoimento” fala numa morte “Quase sempre mal explorada e com afirmações terríveis, as últimas das quais debaixo do manto da ficção” (Florentino Cardoso 2014, V). O próprio considera que o desaparecimento do seu irmão ainda é “motivo de espanto e dor. [...]”. Nos momentos complicados que vivemos, a sua ausência priva-me dos

interessantes diálogos que reatámos por tão pouco tempo. Explico: os contactos com o Renato durante a nossa vida adulta foram curtos e espaçados” (Florentino Cardoso 2014, V). Já Victor Fidalgo, seu amigo, recupera uma tarde do primeiro trimestre de 1975 como sendo marcante no primeiro encontro tido com ele no Salão da Shell, em S. Vicente, aquando da apresentação “de uma minuta da lei eleitoral para as eleições que deveriam marcar a independência de Cabo Verde” (Fidalgo 2014, V) para o dia 5 de julho de 1975. Nessa linha de pensamento, Renato Cardoso foi o apresentador da minuta e Alírio Vicente Silva o moderador do dito encontro:

Foi o meu primeiro encontro com Renato Cardoso, após a instalação da Direção do então PAIGC na Praia, mudou de Lisboa para a capital. Ambos já tínhamos ouvido falar um do outro. A empatia foi total. Ele com uma visão global e universal do mundo de então (viveu fora de Cabo Verde) e eu com uma visão local (provinciano-africanista), fundamentada apenas em leituras dos grandes revolucionários da época. Cabo Verde proclamou a independência a 5 de julho de 1975 e o jovem Renato Cardoso ocupou um lugar de destaque na estrutura do Ministério dos Negócios Estrangeiros. (Fidalgo 2014, V).

Victor Fidalgo, entre outros assuntos, aborda um cargo de saliência no Ministério do Negócios Estrangeiros que Renato Cardoso passou a ocupar depois da independência do país, sendo que ele prosseguiu nas estruturas partidárias do PAIGC no Mindelo, S. Vicente, a lecionar no Liceu Ludgero Lima, uma escola secundária identicamente notória por Liceu Nacional de Cabo Verde, que obteve a denominação atual através de uma deliberação do Ministério da Educação de Cabo Verde de 19 de maio de 1975 em homenagem ao Ludgero Lima, um antigo funcionário que integrou a luta de libertação do arquipélago e que morreu num acidente de aviação, ocorrido no dia 23 de março de 1975. Também fala na sua partida para a antiga União Soviética com o intento de entrar na universidade; de um problema político que enfrentou e do auxílio que recebeu do seu amigo; do trotskismo em Cabo Verde; da continuidade do Renato Cardoso no PAIGC, sempre procurando cultivar a liberdade de pensamento:

Em 1976, parti para a ex-União Soviética, para fazer os meus estudos universitários, de onde regressei em 1982. Foram 6 anos de uma separação próxima. Quando em janeiro de 1978, ainda no 1.º Ano do Curso, tive a minha segunda turbulência política, Renato Cardoso foi dos raros que, estando em Cabo Verde, corajosamente me apoiaram no meu combate pela liberdade de pensamento e de expressão. Em 1979, veio o grande cisma político à volta do Trotskismo. Segui Renato Cardoso. Não havia condições de subsistência política autónoma, fora do regime. Renato continuou a trabalhar com o Partido, sem perder um iota da sua

liberdade de pensamento. Do meu lado, inspirando-me nos conselhos do Renato Cardoso, resisti às investidas que procuram, a todo o custo, encontrar em mim o representante do Trotskismo, infiltrado na SEP (Secção de Estudantes do Partido), na ex-URSS. (...). (Fidalgo 2014, V)

No que se refere a sua carreira diplomática, Renato Cardoso foi, segundo Alcídia Araújo, “um profundo analista das relações internacionais, diplomata arguto e seriamente comprometido com o desenvolvimento, procurando combater o atraso e abrir novos horizontes para um ambiente real de paz, progresso e bem-estar”. (Araújo 2014, XX)

3. Entrada na política & morte

Renato Cardoso⁸⁷ deixou a ilha de S. Vicente, onde nasceu em 1951, no início da década 1970 para estudar⁸⁸ Direito em Portugal, na Universidade de Lisboa, altura em que se vivia um regime fascista e as guerras nas colónias portuguesas. Com a sua chegada, começou a pautar o seu impacto na política cabo-verdiana, com a sua adesão às estruturas clandestinas do PAIGC, numa altura em que o partido contava com José Luís Lopes, conhecido por *Djidjé*, como o seu dirigente em Portugal. Conforme este admite, eles não falavam muito do partido por razões inerentes a sua organização. (Lopes, 2014). Mas, segundo o próprio, “privamos muito, pessoalmente, e também a nível do que eu diria das tertúlias, porque em Portugal, para além da organização partidária clandestina, que tinha as suas regras próprias, juntávamo-nos, indistintamente, para vários tipos de discussão e convívio. E é aí que o meu relacionamento com ele era mais intenso” (Lopes 2014, VI). Ainda, na sua opinião: “o Renato já se distinguia da corrente maioritária ligada ao PAIGC, quer entre os militantes ou o comum dos simpatizantes. Nessa altura, havia um pensamento único que era concentrado na política e na luta. Tudo o resto era secundário ou não existia” (Lopes 2014, VI). Renato Cardoso foi integrado numa estrutura local que tinha os objetivos de captar estudantes, emigrantes cabo-verdianos em Portugal e de dar formação política (Faustino 2014).

87 A geração do Renato Cardoso que estudou em Portugal na década de 60/70 do século XX foi marcada pelo racismo que se exacerbava “com a guerra colonial e com a chegada de trabalhadores cabo-verdianos. A universidade era simultaneamente fábrica de oficiais e válvula de escape das tensões políticas da juventude. A politização era acentuada. A luta anticolonial no seio da juventude portuguesa manifestava-se. [...]. O movimento maoísta ganhava força no seio da juventude e o trotskismo como antídoto do estalinismo maoísta ou soviético crescia. O estalinismo que influenciou muitos dirigentes do PAIGC, com o seu autoritarismo, a sua política, a liquidação dos adversários políticos (Leon Trotski, por exemplo), a revisão da história, a corrupção, os processos de Moscovo, era rigorosamente escalpelizado. [...]. (Faustino, 2014, XV)

88 Renato Cardoso também estudou Direito Internacional na Academia de Direito Internacional de Haia- Holanda e Administração no National Training Laboratories nos EUA.

Essa participação foi decisiva no conhecimento que passou a ter da realidade dos trabalhadores cabo-verdianos no país, sobretudo em Lisboa e Amadora, onde se encontravam em maior número e em condições miseráveis. Os contactos ocorriam, preferencialmente, aos domingos no Jardim da Estrela, em Lisboa, considerado um ponto de encontro. No âmbito da mobilização em Portugal, Renato Cardoso, em 1989, dias antes da sua morte, admitiu numa entrevista concedida à Televisão Nacional de que Cabo Verde (TNCV) e retransmitida no Programa Dia da Nacionalidade, no dia 20 de janeiro de 1991, que a música teve um papel importante nos primeiros trabalhos de mobilização política, como podemos certificar no seguinte excerto:

A música desempenhou um papel muito importante naqueles primeiros tempos da mobilização. Lembro-me que durante muito tempo, ela serviu como fator de facilitação de comícios com a população, como fator de mobilização no meio emigrante e como razão imediata para encontros entre estudantes. Nesses encontros, através das músicas muito politizadas, fazíamos o debate político em torno da luta para a independência.

Os temas que tiveram eco, e de que tive a oportunidade de lançar dois através de “Os Tubarões” [1977 e 1989] e um através do “Bulimundo” [1983], enquadram-se justamente neste processo. (*Apud* Semedo 2008, 25)

Tratando-se de um jovem que fazia a diferença em todas as suas atuações, sobretudo nos debates sobre a cultura, nesta sua entrada na política, devemos destacar a sua participação na negociação da independência de Cabo Verde depois da revolução de 25 de Abril de 1974. Nessa altura, apesar de ainda estar a frequentar o curso de Direito, acompanhou a Delegação Cabo-verdiana nas negociações, como jurista, após Pedro Pires, na altura, Primeiro-Ministro (1975-1991) ter solicitado alguém junto das estruturas do PAIGC, em Lisboa, que o pudesse acompanhar, visto que ele estava acompanhado, segundo o próprio, de um assessor jurídico que, “com pouca capacidade política, não estava à altura do desafio” (Pires 2014, IX). Renato Cardoso foi-lhe apresentado por Manuel Faustino, em 1974, conforme este admitiu referindo que: “Renato Cardoso, militante do PAIGC, brilhante aluno de Direito, é apresentado, por mim, ao Chefe da delegação cabo-verdiana, Pedro Pires, e passa a apoiar as negociações nos bastidores” (Faustino, 2014, X). Assim, os textos propostos por Almeida Santos, em representação de Portugal, foram discutidos politicamente, sob o comando do líder da delegação, mas “nos pormenores técnicos formais, lá estava o Renato que [...] dava a sua opinião e apresentava propostas de modificações formais”. (Lopes 2014, VI)

Pedro Pires admite que foi a partir desse momento que estabeleceram uma relação de amizade e de cooperação, razão que o fez convidar para exercer o cargo

de Diretor Geral da Administração Interna, uma área que havia ficado ao seu cargo enquanto Primeiro-Ministro (Pires 2014). Renato Cardoso interrompeu os estudos e voltou⁸⁹ para Cabo Verde, para dar a sua contribuição na construção de um país novo, assim como muitos outros estudantes da sua geração. O mesmo Pedro Pires, referido anteriormente, admite que ele: “[i]niciou o trabalho de organização da área, posteriormente, foi convidado pelo ministro Abílio Duarte para trabalhar no Ministério dos Negócios Estrangeiros” (Pires 2014, IX), levando Carlos Veiga a aludir que ele passou a ser “um dos principais colaboradores do então ministro [...]” (Veiga 2014, VII). Uma vez que, nessa altura, este era Diretor Nacional da Administração Interna, na dependência do dito Pedro Pires, ambos integravam a primeira secção da “Praia Urbano” do PAICV⁹⁰, havendo a destacar outros quadros superiores na administração, como Adão Rocha, Admilo Fernandes, José Vera Cruz (*Torrincha*), Nelson Anastácio e Omar Lima (Veiga 2014).

É de destacar que, com Carlos Veiga, António Mascarenhas, David Hopffer Almada, Eduardo Rodrigues, Onildo Pires e Manuel Duarte, Renato Cardoso participou na preparação do “anteprojecto da primeira Constituição de Cabo Verde, o qual [...] viria a desembocar na Constituição de 1980”. (Veiga 2014, VIII)

Foi essa aceitação do convite que fez com que ele passasse a desempenhar o cargo de Diretor Geral da Administração Interna durante algum tempo (Pires 2014). Apesar da mudança, mantiveram-se em contacto. Renato Cardoso precisou voltar a sair do arquipélago para concluir o curso, que havia interrompido em Portugal, e, ao regressar para Cabo Verde, voltou a trabalhar no Ministério dos Negócios Estrangeiros, sendo que após algumas mudanças, passou a trabalhar como Conselheiro do então Primeiro-Ministro, o suprarreferido Pedro Pires.

O seu pensamento político e a forma como discutia determinados assuntos foram influenciados pelo protestantismo, base da sua frontalidade “nas suas discussões porque, precisamente, não pensava que as diferenças filosóficas ou políticas tinham a ver com relações pessoais” (Lopes 2014, VI). Essa postura causou-lhe muitos dissabores já que muitos o consideravam *bazófo*, sendo que chegou a ser visto como uma pessoa arrogante, só porque “era um defensor apaixonado das suas ideias, mas também era um espírito de grande abertura e sempre disposto em absorver coisas que ele considerava corretas (Lopes 2014, IV). Uma marca que ficou notória nos seus discursos foi a quase inexistência de expressões de esquerda marxizante e revolucionária nas suas intervenções, razão que leva José Veiga a referir que: “[p]or isso, não se distinguiu na comunidade estudantil cabo-verdiana

89 Para Manuel Faustino, aquando do seu regresso ocupou “importantes cargos que exerce com muito competência, dedicação e espírito de missão. Posteriormente regressa para Portugal para concluir os seus estudos”. (Faustino 2014, XV)

90 Refira-se que em Cabo Verde o PAIGV passou para PAICV (Partido de Independência de Cabo Verde).

afeta ao PAIGC ou grupos esquerdistas portugueses, como ideólogo de vulto” (Veiga 2010, 64). O mesmo autor defende que:

As várias e por vezes violentas discussões que teve nos círculos estudantis, acerca de vários aspetos da cultura cabo-verdiana, consideradas “reacionárias” pela liderança dos estudantes cabo-verdianos da esquerda revolucionária/socialista/marxista, criaram entre eles e vários desses estudantes relações de tensão que persistiram no “período pós-independência e em Cabo Verde recorde-se particularmente a sua posição quase que isolada sobre o “caráter reacionário” da morna e de certos autores da literatura cabo-verdiana. (*Idem*, 35).

Na senda do que adiantamos antes, ele ocupou vários cargos no Governo de Cabo Verde, nomeadamente de Vice-Presidente da Comissão Eleitoral que organizou as eleições para a independência do arquipélago, conforme referimos anteriormente; Diretor Geral da Administração Interna; Diretor Geral dos Assuntos Políticos, Económicos e Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros; Conselheiro e Coordenador do Serviço de Assessoria do Primeiro-Ministro; e Secretário de Estado da Administração Pública. Integrou o grupo de redação da Constituição Política, do Código da Água e da Lei de Administração Municipal, além de ter participado em muitas missões diplomáticas, tendo, por exemplo, chefiado uma representação cabo-verdiana junto da Assembleia Geral da ONU, em 1975, e participado em diversas conferências de Conselhos de Ministros da CEDEAO; do Movimentos dos Não Alinhados; de Chefes de Estados da OUA; e em vários seminários e colóquios internacionais. (Semedo 2008)

Jovem ambicioso, “capacitado de uma clarividência, pouco habitual” (Araújo 2014, XVII), segundo Carlos Araújo, seu amigo e companheiro numa célula clandestina do PAIGC em Portugal a par de Maria da Luz, José Maria, mais conhecido por *Bitcha*, e Lurdes, Renato Cardoso modernizou a Administração Pública Cabo-verdiana, através da adoção de uma estratégia de desenvolvimento baseada na ideia de “um homem preparado” (*Idem*, XVII). Criou o Centro de Aperfeiçoamento Administrativo, curso para diretores cabo-verdianos e para os países africanos de língua portuguesa, levando Pedro Pires a referir que: “As pessoas que frequentavam o curso tinham perdido o hábito de estudar e não foi fácil retomá-lo. Mas, o momento mais dramático foi quando tiveram de submeter a uma avaliação, norma a que também não estavam psicologicamente preparadas para se submeterem. (Pires 2014, IX)

Essa avaliação curricular não foi bem aceite, já que segundo Pedro Pires, “mexia com os sentimentos, a atitude e a cultura administrativa dos formandos. Uns portaram-se melhor e outros menos bem” (Pires 2014, IX). Por esta razão, Renato

Cardoso disse ao então Primeiro-Ministro de Cabo Verde: “preciso que você vá falar com eles para os convencer e ajudar a ultrapassar os bloqueios psicológicos que estão a enfrentar” (Cardoso 2014, IX). Pedro Pires cumpriu o seu pedido e constatou que: “[a]lguns até queriam abandonar o curso e era indispensável estimulá-los a prosseguir e a persistir porque era urgente melhorar as capacidades e o desempenho dos funcionários.” (Pires 2014 IX)

Entre outras qualidades profissionais, Renato Cardoso foi considerado um diplomata por excelência, visto que ele “trazia a diplomacia no seu DNA, e pensava que o futuro de Cabo Verde dependia da diplomacia” (Araújo 2014, XVII). Foi por essa razão que procurou associar o desenvolvimento à paz, através da introdução da ética no processo de desenvolvimento, defendendo que: “[a] experiência dos nossos dias prova que o mais fácil é encontrar parceiros poderosos interessados em se servir dos pequenos para benefício da sua própria estratégia de poder e confrontação”. (Cardoso 1986, 15-16)

Na sua visão, “a política de paz e diálogo constitui o caráter distintivo da existência de Cabo Verde como país independente, uma verdadeira opção, no sentido de Kierkegaard” (Cardoso 1986, 16). Essa política está patente na sua obra *Cabo Verde: uma opção para política de paz*, onde fundamentou o caminho da dita paz como forma de progresso com base na ideia de que o arquipélago sabia que a reclamação da paz impunha resistência e sacrifícios; uma estratégia de interlocução e de paz seriam fundamentais na sobrevivência do país, já que lhe sobravam apenas duas opções num mundo em que a superioridade e a dominação eram dois traços importantes, o que fazia com a estratégia de paz se transformasse num constituinte relevante na proteção nacional e insubmissão. Portanto, essa política era, na sua opinião, “a única capaz de mobilizar, com sucesso e através do consenso social, os recursos escassos e o povo recém independente num vasto programa de desenvolvimento económico e social a nível interno e promover a boa vizinhança e a cooperação a nível externo [...]”. (Cardoso 1986, 13-14)

Ora, se é verdade que Renato Cardoso fez muitas amizades, também é verdade que conquistou inimigos dentro e fora do PAIGC⁹¹. Daí, por exemplo, a acusação de ser trotskista, uma calúnia para muitos e uma verdade para outros em função de uma suposta convivência bifurcada que lhe era imputada, numa lógica de perseguição política. Outros nomes da sua geração como Carlos Veiga, Eugénio Inocêncio, Jorge Carlos Fonseca, José Tomás (irmão do Carlos Veiga)

91 Segundo Manuel Faustino: “[...] o que mais o incomodava nesse quadro era a incapacidade, cada vez clara, do regime de conviver com o debate de ideias. Quem procurasse discutir livremente o quer que fosse era objeto de profunda desconfiança vítima de perseguição e calúnia. A luta e a discussão política eram consideradas casos de polícia e caíam na alçada da polícia política. Renato tinha consciência dessa realidade e porque tinha a mania de pensar e de ser autónomo foi tornado, também trotskista. Ele entendia as limitações do regime, discorava dos métodos utilizados, dos quais era, também, vítima. (Faustino 2014, XV)

e Manuel Faustino foram, igualmente, associados ao trotskismo⁹², razão que os fizeram abandonar o partido em março de 1979, contrariando a tese de que foram expulsos⁹³.

Para este assunto, Carlos Veiga admite que: “Eu acabei por me demitir do cargo de Procurador-Geral da República, definitivamente decepcionado com o totalitarismo e a intolerância crescente que o sistema de poder do partido único revelava e com a perseguição pidesca movida àqueles meus parentes e amigos”. (Veiga 2014, VII)

Foi nessa ambiência, quicá de amor e ódio, que Renato Cardoso sofreu uma tentativa de afastamento do partido⁹⁴. Essa ideia foi desencadeada “principalmente pelas estruturas intermediárias e de base, particularmente inflamadas por alguns “quadros políticos do MNE⁹⁵, que identificavam a sua capacidade técnica e inteligência como ameaça séria a sua carreira no MNE e quicá no PAIGC” (José Veiga 2010, 66-67). Desolado, traído, admitiu que “foi atacado por pessoas que não esperava e que ajudou a formar e a fazer carreira dentro do Ministério” (Lopes 2014, VI). Isso motivou José Luís Lopes a dizer que: “Quiseram dar-lhe um empurrão grande para sair. Valeu-lhe as relações profissionais sólidas, tanto com o [Abílio Duarte], como com o Silvino [da Luz], como ainda com o [Pedro] Pires. Foi a este nível de cúpula que o Renato foi defendido” (Lopes 2014, VI). Merece, ainda, particular destaque o facto de, como Secretário de Estado da Administração Pública, se ter rodeado de um grupo de jovens promissores, havendo a destacar os nomes de Alfredo Teixeira; José Maria Neves, atual Presidente da República de Cabo Verde; Eurico Monteiro; Edna Mascarenhas; Iolanda Évora; Romeu Modesto; Antero Veiga; e Getrudes Soares.

No que se refere a amizade e possível influência que pudesse exercer junto de Pedro Pires, Carlos Veiga fala num conhecimento que “criou problemas a Renato Cardoso, que, estrela claramente ascendente no universo do PAICV, passou a ser visto com desconfiança e hostilidade política por pessoas relevantes nesse aparelho, receosos de uma sua muito provável ascensão até à cúpula [...]”. (Veiga 2014, VII)

92 Para José Veiga: “Renato Cardoso não foi um marxista e muito menos trotskista. No entanto, já nesta altura era um político de visão moderna e nessa perspectiva altamente crítico das tendências de consolidação do que que considerava práticas retrógradas do sistema de partido único: ascendência do partido sobre o Estado, que no seu entender facilitava a ascensão de mediocres [...]. O grupo trotskista defendia, sim, o direito de tendência no seio do partido” (José Veiga 2010, 66).

93 “A tensão que se instalou e as perseguições que se seguiram foram muito grandes, obrigando algumas pessoas a deixar o país”. (Faustino 2014, XV)

94 “A nível de cúpula do partido, particularmente do então Primeiro-Ministro, o seu valor como quadro já era notado e apreciado. É assim que se compreende as várias contribuições analíticas a que era chamado a dar à comissão de organização e ideologia do PAIGC, à margem das estruturas formais do partido”. (José Veiga 2010, 67).

95 Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Nesta linha de pensamento, podemos, por exemplo, sublinhar o facto, segundo Carlos Veiga, de ter sido “barrada a sua participação no congresso do PAICV com argumentos processuais esfarrapados” (Veiga 2014, VII). Renato Cardoso abordou este assunto com ele e também o procurou abordar com o Aristides Pereira, o então Secretário-Geral do PAICV e Presidente da República de Cabo Verde, exatamente no dia da sua morte, conforme atesta o supracitado Carlos Veiga: “À saída da audiência telefonou-me a dar conhecimento de que o encontro com Aristides Pereira decorrera muito bem e que estava mais aliviado. Horas mais tarde, um telefonema do Admildo Fernandes [...] alertou-me de que Renato tinha sido baleado e estava no hospital em estado grave. (Veiga 2014, VII)

Desta feita, se numa fase, ele foi defendido, apoiado aquando de uma tentativa do seu “assassinato” político, numa outra ele foi brutalmente atingido por um tiro no fatídico dia 29 de setembro de 1989, por volta das 19h30⁹⁶ na Praia de Quebra Canela, ilha de Santiago, Cabo Verde, onde se encontrava na companhia da Argentina Barros, sua amiga de infância. Chegou vivo no hospital Agostinho Neto por volta das 21h00, onde morreu pouco tempo depois. Esta triste notícia foi transmitida a sua esposa, Sara Cardoso, pelos ministros Irineu Gomes, Júlio de Carvalho e João Pereira Silva. Pedro Pires que, precisamente, estava de malas feitas para ir representar Cabo Verde nas Nações Unidas, prosseguiu a viagem, após um longo período de ponderação, uma decisão que ainda continua a merecer duras críticas. Enquanto lutava pela sua vida, Renato Cardoso descreveu o assassino como sendo alto, forte e escuro (Rodrigues, 2014), segundo as notícias da época. Resta aos islenhos essa descrição e o pedido que fez ao médico que o assistia: “-*Só ka bo txeme morré/ só ka bo txeme morré*” (Rodrigues 2014, I).⁹⁷

Assim, morreu um jovem multifacetado, pai, filho, irmão, primo, enfim uma figura pública cabo-verdiana que continua a merecer uma clarificação das circunstâncias da sua morte. Daí a surpresa de um comunicado feito na Televisão de Cabo Verde, um dia após a sua morte, descartando a hipótese de motivações públicas ou políticas. Leia-se o seguinte extrato do que foi emitido pelas Forças de Segurança da Ordem Pública (FSOP):

[...].

Tendo em conta a necessidade de esclarecer a opinião pública sobre essa mesma ocorrência, o Comando Geral das Forças de Segurança e Ordem Pública, feitas as preliminares averiguações, comunica que:

96 Também se fala na hipótese de ter sido por volta das 19h40.

97 Só não me deixas morrer/Só não me deixas morrer.

a. A morte da vítima foi provocada por um disparo de uma arma de fogo de pequeno calibre e a curta distância;

b. Os indícios recolhidos até este momento apontam para a existência de um crime de homicídio praticado por alguém que estaria à espreita de potenciais vítimas nessa zona;

c. Conquanto os motivos originaram o cometimento do crime não estejam ainda completamente esclarecidos, os dados já recolhidos pelo Comando Geral da FSOP indicam que se trata de um crime de delito comum sem qualquer relação com as funções públicas que a vítima exercia.[...].

30 set.1989. (Apud José Veiga 2010, 60).

É público que João Francisco Mendes Tavares, na altura com 25 anos, mais conhecido por *Badiu Boxeru* (Badio boxeador/lutador), foi, ao que parece, considerado erradamente o seu assassino. Aquando da sua prisão Ricardo Alves, então Capitão das FSOP, proferiu o seguinte comunicado:

Foi remetido à Cadeia Judicial, depois de apresentado pela Polícia ao fim da tarde de quarta feira, no Tribunal da Cidade da Praia, o individuo indicado como presumível autor material do homicídio de Renato Cardoso, por o juiz que apreciou o processo ter considerado haver fundamento para que o acusado se mantenha sob prisão. [...]”. (Apud José Veiga 2010, 61).

O suposto assassínio, natural de Calheta de S. Miguel, residia na cidade da Praia, há muitos anos e detinha um vasto cadastro criminal, nomeadamente como agressor físico, razão que o fez ser conhecido pela alcunha anteriormente referida. Vivia nos barcos da Praia da Gamboa e frequentava a praia de Quebra Canela em diferentes horários do dia. Era visto como “ocioso por vício, e frequentador duma tasca na Fazenda (bairro praiense), de onde saía frequentemente aos tiros” (*Idem*, 61). Entre outros relatos considerados importante aquando da tentativa da sua incriminação, nesse comunicado podemos constatar o seguinte:

No caso do Renato Cardoso, o meliante começou por agredir com uma pedra, “no braço esquerdo, acima do cotovelo, por julgar que o político procurava tirar uma arma da algibeira, uma vez que tentava encontrar algum dinheiro para apaziguar a ferocidade do intruso. De imediato, o ferido saiu de rompante em direção ao agressor, confiante na sua capacidade atlética, e foi então que o disparo mortal ecoou naquela praia em que os ruídos do mar abafaram a detonação. (Apud José Veiga 2010, 61)

Importa aqui referir que *Badiu Boxeru* foi castigado, julgado e absolvido sem provas, num julgamento público considerado um caso mediático. Os interrogatórios

e as repostas foram feitos praticamente na língua cabo-verdiana. Essa absolvição fez Vadinho Velinho referir que: “a polícia quando não encontra o criminoso, atira-se logo a um”.

4. Considerações finais

Procuramos, com esta reflexão, resgatar a memória de Renato Cardoso, uma figura incontornável na história de Cabo Verde que, infelizmente, se encontra no esquecimento. Tratou-se de um multifacetado, enfim uma figura pública cabo-verdiana que continua a merecer uma clarificação das circunstâncias da sua morte. Esta reflexão foi baseada da leitura de depoimentos dados por familiares e amigos e na consulta de alguns documentos complementares. Acreditamos ter conseguido atingir o nosso propósito de partida, homenagear e resgatar a memória de uma figura que seria de ter em conta aquando da abertura política em Cabo Verde.

Referências bibliográficas

- Almeida, Severino. 2014. A nossa conversa era normalmente mais sobre a música do que sobre outra coisa. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: XI.
- Araújo, Alcídia. 2014. Inquietações. *Artiletra*, 124/125., nov.-dez: XX.
- Araújo, Carlos. 2014. Falar de Renato é falar de uma nuvem...”. *Artiletra*, n.º 124/125., nov.-dez: XVII.
- Brito-Semedo. 2008. *A morna-balada: o legado de Renato Cardoso*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Cardoso, Florentino. Depoimento. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: V.
- Cardoso, Lúcia. 2014. No bá dá um tchluf? *Artiletra*, n.º 124/125., nov.-dez: III.
- Cardoso, Renata. 2014. Homenagem ao meu pai, Renato Cardoso. *Artiletra*, n.º 124/125., nov.-dez: III.
- Cardoso, Renato. 1986. *Cabo Verde: opção para uma política de Paz*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro .
- Cruz, Eutrópio Lima da. 2014. Uma releitura da balada em Renato Cardoso. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: XVIII e XVI.
- Faustino, Manuel. 2014. Renato Cardoso. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: X e XV.
- Ferreira, Ondina. 2014. A propósito e memória de Renato Cardoso. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: XIV.
- Fidalgo, Victor. 2014. Lembrar Renato Cardoso. *Artiletra*, n.º 124/125., nov.-dez: V.

- Lopes, José Luís Fernandes Lopes. Renato Cardoso era um homem excepcional. *Artiletra*. VI- XXII.
- Neves, José Maria. 2014. Renato Cardoso: um criador do futuro. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: XV.
- Neves, Maria José. 2014. Renato Cardoso, um criador do futuro. *Artiletra*., 124/125, n.º nov.-dez: XI.
- Pires, Pedro. 2014. Renato Cardoso reunia os atributos pessoais para aspirar a ser aquilo que quisesse ser. *Artiletra*, n.º 124/125., nov.-dez: IX e XIV.
- Ribeiro, Jorge Ferro. Será que o Renato partiu? *Artiletra*, n.º 124/125., nov.-dez: II.
- Rodrigues, Larissa. 2014. Persiste a saudade. *Artiletra*., 124/125., nov.-dez: II.
- Veiga, Carlos. 2014. Renato Cardoso era, claramente, um fora de série. *Artiletra*, n.º 124/125, nov.-dez: VII.
- Veiga, José Manuel. 2010. *Marcas lamentáveis da luta pela democracia em Cabo Verde*. [s/l]: Edição de Autor.

Pósfacio

Intercambios entre las literaturas contemporáneas del Caribe, Latinoamérica y África: un proyecto urgente

Cuando se anunció, en 2021, que el ganador del premio Nobel de Literatura era Abdulrazak Gurnah buena parte de la prensa latinoamericana no demoró en lanzar artículos que explicaran quién era, cuál era su origen y las temáticas de la narrativa del escritor nacido en Zanzíbar, residente en Inglaterra y lector incansable de V. S. Naipaul y otros autores caribeños. Esta conmoción periodística pudo confirmar cuánto desconocimiento seguía operando respecto a la rica tradición literaria africana y de su diáspora en la contemporaneidad. Ahora bien, si los autores africanos que escriben en lenguas que tienen un amplísimo mercado editorial como Francia o Inglaterra resultan casi desconocidos por estos lares, qué podríamos esperar de otras lenguas y geografías. Como ha planteado Paulo de Medeiros (2016) las literaturas africanas en lengua portuguesa, para nombrar el ejemplo que nos reúne en esta compilación, si bien no tienen un lugar periférico en la industria editorial y cultural en lengua portuguesa, sí que les urge una extensa difusión en otros contextos. En el caso de Hispanoamérica, la atención a las literaturas africanas en lenguas portuguesa no ha recibido la atención requerida por el “privilegio epistémico hispanoamericano” tal y como lo reconoce Ana Paula Ferreira (2016) quien asegura que, al mirar escasamente hacia Brasil, se han cortado los intercambios de Latinoamérica con el mundo lusoparlante.

Ante tal situación, el programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe y la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico aceptaron la invitación de coparticipar en

la organización de la “III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença” realizada en noviembre de 2022 y que fue el laboratorio de escritura de este libro que ha recogido, con tanta sensibilidad, lecturas múltiples de la narrativa, poesía, prensa y otros objetos culturales de autorxs latinoamericanos, caribeños y africanos de generaciones y temporalidades diversas. Las problemáticas que cada capítulo aborda son una muestra de las discusiones académicas del presente: desde el análisis de las dinámicas interraciales, sexo-genéricas y generacionales en contextos de extrema violencia dictatorial, patriarcal o como estas dinámicas transcurren en la poesía o narrativa femenina, la comprensión del Caribe en sus literaturas, las ideas de nación expresadas en iniciativas periodísticas o en obras literarias hasta las materialidades de la imagen literaria y la revisión de la crítica a la obra de autorxs consagrados.

Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença es un libro llamado a seguir construyendo un proyecto de intercambios fructíferos entre estas áreas geográficas en diálogos que se realicen desde marcos alternativos a las agendas académicas del Norte global. Esperamos que esta obra siga aportando a la construcción de diversos puentes mediante investigaciones, traducciones, eventos académicos, intercambios estudiantiles y de investigadores entre las áreas geoculturales que abordan estos estudios, y de manera particular, con y desde las instituciones académicas y culturales caribeñas y africanas. De este modo, estaríamos interviniendo con mayor fuerza en las configuraciones dominantes de la geopolítica del conocimiento donde, espacios como el Caribe, África, no siempre aparecen como agentes visibles en la creación de redes de investigación, producción teórica y creativa, cuando la realidad nos evidencia la pluridiversidad de tradiciones de pensamiento que conviven en estos territorios y las cada vez más crecientes y constantes luchas de sus intelectuales, colectivos, instituciones y artistas por fortalecer estos vínculos, tal y como lo ha venido haciendo este ciclo de Conferencias que tuvo su primera edición en Angola, luego en Mozambique y que ha cruzado el Atlántico hasta el Caribe colombiano, la red de académicos que este encuentro viene gestando o la plataforma virtual para pesquisadores del Sur Global, liderada por la Dra. Kátia de la Cruz en la Universidad de Cape Town.

Tenemos la esperanza de que la amena reunión de estos capítulos les sugiera a los lectores múltiples formas de percibir la relación entre las literaturas y culturas caribeñas, latinoamericanas y africanas y que se puedan sumar a estos laboratorios de diálogo que queremos seguir propiciando con las próximas conferencias. No queremos cerrar esta obra sin agradecer a las instituciones que hicieron posible que nos encontráramos en este libro así como al artista angoleño Hamilton Francisco por ofrecer la imagen de la publicidad de III Conferencia y al equipo organizador que acompañó cada paso de este proyecto.

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz⁹⁸

Eliana Díaz Muñoz

Amílkar Caballero de la Hoz

98 CHAM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa. ORCID iD [0000-0001-5694-5781](https://orcid.org/0000-0001-5694-5781)



Sello Editorial
**UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO**