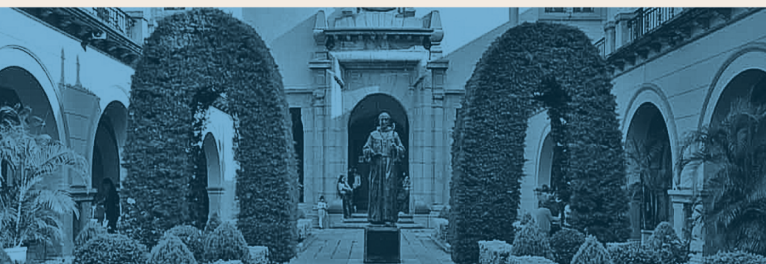

(PÓS)COLONIALIDADES E LITERATURAS:

perspectivas e análises críticas do diverso



CAMILO ERNESTO MORA VIZCAYA

CONCÍSIA LOPES DOS SANTOS

JOÃO BATISTA TEIXEIRA

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

(ORGANIZADORES)

 **Podes
Editora**

(PÓS)COLONIALIDADES E LITERATURAS:

perspectivas e análises críticas do diverso

CAMILO ERNESTO MORA VIZCAYA

CONCÍSIA LOPES DOS SANTOS

JOÃO BATISTA TEIXEIRA

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

(ORGANIZADORES)

**EDITORA PODES
MOSSORÓ – BRASIL – 2024**



©2024 Podes Editora Ltda

Todos os direitos desta edição estão protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998 e reservados a Podes Editora Ltda. São proibidos o armazenamento e/ou a reprodução total ou parcial de qualquer parte desta obra, através de quaisquer meios sem a citação da fonte.

Capa e diagramação

Heli Herrera

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

(Pós)colonialidades e literaturas [livro eletrônico] : perspectivas e análises críticas do diverso / organizadores Camilo Ernesto Mora Vizcaya...[et al.]. -- 1. ed. -- Mossoró, RN : Editora Podes, 2024.

PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Concísia Lopes dos Santos, João Batista Teixeira, Sebastião Marques Cardoso. Bibliografia.

ISBN 978-65-85628-09-9

1. Crítica literária 2. Decolonialidade
3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação
4. Literatura brasileira - História e crítica
5. Pós-colonialismo I. Vizcaya, Camilo Ernesto Mora. II. Santos, Concísia Lopes dos.
III. Teixeira, João Batista. IV. Cardoso, Sebastião Marques.

24-232203

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária : Literatura brasileira
869.909

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a autorização da Podes Editora Ltda.

Todos os direitos desta edição reservados pela Podes Editora

Tel: (83) 999540177 – Site <https://www.podeseditora.com.br/>

Conselho Editorial

Área: Linguística, Letras e Artes

Prof. Dr. Daniel Conte (Universidade Feeval - FEEVALE; Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil)

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

Prof. Dr. Francisco Manuel Antunes Soares (Universidade de Évora, Portugal)

Prof. Dr. Francisco Vieira da Silva (UFERSA)

Prof. Dr. Gildemar Pontes (UFCEG)

Prof. Dr. Jesiel Ferreira de Oliveira Filho (UFBA)

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

Profa. Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras (Universidad de Los Andes/Venezuela)

Prof. Dr. Marc Gruas (Université Toulouse II, França)

Prof. Dr. Rogério Mendes (UFRN)

Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso (UERN)

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (UEPB)

Comitê Científico

Profa. Dra. Ady Canário de Souza Estevão (UFERSA)

Prof. Dr. Marco Antonio Lima do Bonfim (UFPE)

Profa. Dra. Maria Eliane Souza da Silva (UERN)

Profa. Dra. Eliana Pereira de Carvalho (UESPI)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)

Profa. Dra. Ana Maria Carneiro Almeida Diniz (SEEC/PB)

SUMÁRIO

PRESENTACIÓN / APRESENTAÇÃO

Escribir la América Latina / Escrever a América Latina

Miguel A. Jaimes N.

PREFÁCIO

Camilo Ernesto Mora Vizcaya; Concisia Lopes dos Santos; João Batista Teixeira; Sebastião Marques Cardoso

PARTE I: (PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E CORPOS DIVERSOS

CAPÍTULO 1:

RESEMANTIZACIÓN DEL LUMPEN COMO ESPACIO INAUGURAL EN LOS TRABAJADORES DE LA MUERTE DE LA ESCRITORA CHILENA DIAMELA ELTIT
RESSIGNIFICAÇÃO DO LUMPEN COMO ESPAÇO INAUGURAL EM OS TRABALHADORES DA MORTE DA ESCRITORA CHILENA DIAMELA ELTIT

Caribay Amarú Yamarí Vanegas Santander

CAPÍTULO 2:

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DAS IDENTIDADES DIASPÓRICAS PÓS-COLONIAIS: ANÁLISE DE DUAS OBRAS DE ESCRITORAS AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA
LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LAS IDENTIDADES POSDIASPÓRICAS COLONIALES: ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE ESCRITORAS AFRICANAS EN LENGUA PORTUGUESA

Marcia Cristina Roque

CAPÍTULO 3:

LA TRANSFIGURACIÓN DEL SER EN LA POESÍA DE ELIZABETH SCHÖN
A TRANSFIGURAÇÃO DO SER NA POESIA DE ELIZABETH SCHÖN

Julio Borromé

CAPÍTULO 4:

DIÁRIOS ESCRIVIVENTES: DECOLONIALIDADES EM DIÁRIO DE BITITA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS E CARTAS A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA
ESCRIBIENDO DIARIOS: DECOLONIALIDADES EN EL DIARIO DE BITITA, POR CAROLINA MARIA DE JESUS Y CARTAS A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA

Jeane Virginia Costa do Nascimento; Sebastião Marques Cardoso

CAPÍTULO 5:

AVATARES DE UNA RAZA. APUNTES, DESDE LA (POS)COLONIALIDAD, SOBRE CANCIÓN DE NEGROS DE GUILLERMO MENESES
AVATARES DE UMA RAÇA. ANOTAÇÕES, DESDE A (PÓS)COLONIALIDADE, SOBRE CANÇÃO DE NEGROS DE GUILLERMO MENESES

Jenny Muchacho Sánchez

CAPÍTULO 6:

COLONIALIDADE E DECOLIALIDADE: UMA ABORDAGEM DA OBRA QUARTO DE DESPEJO:
DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

COLONIALIDAD Y DECOLONIALIDAD: UN ENFOQUE DE LA OBRA QUARTO DE DESPEJO:
DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Beatriz Pinheiro Lucena; Sebastião Marques Cardoso

PARTE II: (PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E INTERTEXTUALIDADES

CAPÍTULO 1:

CARACAS SANGRANTE EN LA ESCRITURA DE ALEJANDRO REBOLLEDO Y EN LA FOTOGRAFÍA DE NELSON GARRIDO

CARACAS SANGRANTE NA ESCRITA DE ALEJANDRO REBOLLEDO E NA FOTOGRAFIA DE NELSON GARRIDO

José Javier Chacón Contreras

CAPÍTULO 2:

INVERSÃO ENTRE BEM E MAL NO ROMANCE CAIM, DE JOSÉ SARAMAGO

LA INVERSIÓN ENTRE EL BIEN Y EL MAL EN LA NOVELA CAIM, DE JOSÉ SARAMAGO

Anália Vitória Costa Ferreira; Maria Aparecida da Costa

CAPÍTULO 3:

UMA LEITURA DE CLARICE LISPECTOR ATRAVÉS DE BHABHA: LITERATURA E PRAZER

UNA LECTURA DE CLARICE LISPECTOR ATRAVÉS DE BHABHA: LITERATURA Y PLACER

Daryjane Pereira Costa; Renata Maria Araújo Silva; Sebastião Marques Cardoso

CAPÍTULO 4:

OS MENINOS DE LÁ: UMA LEITURA HAGIOGRÁFICA DA INFÂNCIA NA LITERATURA JOÃO DE GUIMARÃES ROSA

LOS NIÑOS DE ALLÍ: UNA LECTURA HAGIOGRÁFICA DE LA INFANCIA EN LA LITERATURA DE JOÃO DE GUIMARÃES ROSA

Antonio Marques Simões

CAPÍTULO 5:

AFINAL, CARLOTA GENTINA NÃO CHEGOU DE VOAR?: UMA PROPOSTA DE EDIFICAÇÃO DE UMA CULTURA ORAL A PARTIR DA VOZ DO NARRADOR

¿AL FINAL, CARLOTA GENTINA NO LLEGÓ A VOLAR?: UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA ORAL A PARTIR DE LA VOZ DEL NARRADOR

Janaina Silva Alves; Sebastião Marques Cardoso

CAPÍTULO 6:

A CASA COMO ESPAÇO DE SILENCIAMENTO E CULPA EM OS OLHOS DOS MORTOS, DE MIA COUTO

LA CASA COMO ESPACIO DE SILENCIO Y LA CULPA ANTE LOS OJOS DE LOS MUERTO, POR MIA COUTO

Sérgio Valdevino; João Batista Teixeira

CAPÍTULO 7:

ESPECTROS DO COLONIALISMO NO LIVRO CANTO NEGRO, DE SOLANO TRINDADE

ESPECTROS DEL COLONIALISMO EN EL LIBRO CANTO NEGRO, DE SOLANO TRINDADE

Samara Inácio da Silva; Ana Carolina da Silveira Costa Santiago

CAPÍTULO 8:

DE CAROLINA PARA CAROLINAS: CONTRADIÇÕES E CONQUISTAS DE UMA MULHER PRETA PARA VÁRIAS OUTRAS...

DE CAROLINA A CAROLINAS: CONTRADICCIONES Y LOGROS DE UNA MUJER NEGRA PARA VARIAS OTRAS...

Ângela Viana de Sousa Silva; Sebastião Marques Cardoso

PARTE III: (PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E MEMÓRIAS

CAPÍTULO 1:

HISTORIAS DE RACA MANDACA (1975) DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO: ORALIDAD Y TESTIMONIO DESDE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MEMORIA FICCIONAL

HISTÓRIAS DE RACA MANDACA (1975) DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO: ORALIDADE E TESTEMUNHO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA FICCIONAL

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

CAPÍTULO 2:

A REPRESENTAÇÃO DAS TENSÕES PÓS-COLONIAIS EM PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO, DE PEPETELA

LA REPRESENTACIÓN DE LAS TENSIONES POSCOLONIALES EN LA PARÁBOLA DE CÁGADO VELHO, DE PEPETELA

Áquila Gomes de Souza; Lara Marques de Oliveira

CAPÍTULO 3:

AFROFUTURISMO: UNA MIRADA A LA CIENCIA FICCIÓN

AFROFUTURISMO: UM OLHAR PARA A FICÇÃO CIENTÍFICA

Cristhian Camacho Soto

CAPÍTULO 4:

A AVÓ, A CIDADE E O SEMÁFORO – ESPAÇOS RURAL E URBANO REINVENTADOS NA FICÇÃO DE MIA COUTO

LA ABUELA, LA CIUDAD Y EL SEMÁFORO – ESPACIOS RURALES Y URBANOS REINVENTADO EN LA FICCIÓN DE MIA COUTO

Maria das Dores Freire da Silva; Francisca Zuleide Duarte de Souza

CAPÍTULO 5:

NEOCOLONIALIDAD EN LA NOVELA DEL PETRÓLEO EN VENEZUELA

NEOCOLONIALIDADE NO ROMANCE SOBRE O PETRÓLEO NA VENEZUELA

Miguel Antonio Jaimes Niño.....

CAPÍTULO 6:

O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM INFÂNCIA, DE GRACILIANO RAMOS

EL ESPACIO DE LA MEMORIA EN LA INFANCIA, DE GRACILIANO RAMOS

Renata Martins de Lemos; João Batista Teixeira

CAPÍTULO 7:

EL ANTIGUO GUERRILLERO EN LA ACTUALIDAD NICARAGÜENSE EN *EL CIELO LLORA POR MÍ* DE SERGIO RAMÍREZ

O EX-GUERRILHEIRO DA ATUAL ERA NICARAGÜENSE EM *EL CIELO LLORA POR MÍ* DE SERGIO RAMÍREZ

Wilmer Zambrano Castro

CAPÍTULO 8:

REPRESENTAÇÕES DO OUTRO COLONIAL NA OBRA *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS*, DE ISABELA FIGUEIREDO

REPRESENTACIONES DEL OTRO-COLONIAL EN LA OBRA *CUADERNO DE MEMORIAS COLONIALES*, DE ISABELA FIGUEIREDO

Eluá Mariana Barbosa Joaquim

CAPÍTULO 9:

BORGES MATRIARCAL: CENTENARIO DE FERVOR DE BUENOS AIRES

BORGES MATRIARCAL: CENTENÁRIO DO FERVOR DE BUENOS AIRES

Karla Consuelo Ramírez Loreto

PARTE IV: (PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E CULTURAS

CAPÍTULO 1:

EL PORVENIR DEL ESPAÑOL EN EL SAHARA OCCIDENTAL DE BAHIA MAHMUD AWAH Y CONCHI MOYA

O FUTURO DO ESPANHOL NO SAHARA OCIDENTAL DA BAHIA MAHMUD AWAH E CONCHI MOYA

Jimi Chediak

CAPÍTULO 2:

A VOZ DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM SALA DE AULA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DA SEGUNDA SÉRIE DO ENSINO MÉDIO

LA VOZ DE CAROLINA MARIA DE JESUS EN AULA DE CLASE: UN INFORME DE EXPERIENCIA CON ALUMNOS DEL SEGUNDO AÑO DE LA SECUNDARIA

Jordânia Dantas Freire; Naelza de Araújo Wanderley

CAPÍTULO 3:

A PEQUENEZ DA MULHER NEGRA EM A MENOR MULHER DO MUNDO DE CLARICE LISPECTOR

LA PEQUENEZ DE LA MUJER NEGRA EN A MENOR MULHER DO MUNDO DE CLARICE LISPECTOR

Luana Rodrigues de Lima; Mércia Moura Alves da Costa

CAPÍTULO 4:

DISCURSOS DE DENÚNCIA NA LITERATURA NEGRA CONTRA A MARGINALIZAÇÃO DE VOZES E IDENTIDADES NEGRAS

DISCURSOS DE DENUNCIA EN LA LITERATURA NEGRA CONTRA LA MARGINALIZACIÓN DE LAS VOCES E IDENTIDADES NEGRAS

Ana Maria Urquiza de Oliveira

CAPÍTULO 5:

MEMÓRIA, LITERATURA E HISTÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA ETNICIDADE NAS OBRAS DE LIMA BARRETO

MEMORIA, LITERATURA E HISTORIA: REPRESENTACIONES DE LA ETNICIDAD EN LAS OBRAS DE LIMA BARRETO

Elder Bruno Fernandes Pereira; Marcello Moreira.

PRESENTACIÓN / APRESENTAÇÃO

ESCRIBIR LA AMÉRICA LATINA

ESCREVER A AMÉRICA LATINA

Miguel A. Jaimes N.

Venezuela

Escribir a los intelectuales no es fácil, más aún cuando estos pretenden seguir la construcción de un pensamiento propio para el área de América Latina y todos sus alrededores.

Justo, esa ha sido la enseñanza de nuestro más fraternal maestro; Sebastião Marques Cardoso de la República Federativa de Brasil en su interesante *Seminario Trilogía de la Poscolonialidad*. El molinete hacia una nueva teorización.

La tarea de dejar atrás el pensamiento de la postcolonialidad ha sido sembrada en la segunda cohorte del Doctorado en Letras, adscrito a la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes.

Pero abstraerse sin ideologizar a otros continentes es como alejarse de viejas influencias llevadas hasta un punto donde comienza un avance, una construcción. Aunque apenas comience, culmina al expresar su destino espiritual, nuestro pensamiento el cual logra ver los colores de disfraces acostumbrados.

Ya sea para conquistar una independencia intelectual, la cual se hizo común en sus pensamientos donde se escuche a quienes sin explicación solo salen en algunos de sus desfiles de aniversarios. Aunque múltiples ideas expresan, algunas de ellas provienen de distintas guerras sin lograr aún sellar su independencia, no tras batallas sino tras ideas. Luchan para no ser islas.

La insistencia ha amenazado bajo un constante pretorianismo condensado en elites. Avances contra la latinidad y caribeñidad han sido atentados contra la sobrevivencia de los intelectuales.

Desde inmensas latitudes ninguna nación extranjera logró comprender las guerras civiles en las cuales no se imbuyeron. Sin ser fácil aceptar que todas han sido originadas por la mitad del mundo que está arriba de nosotros, sabemos que sus prácticas vuelven a comenzar.

Pero somos un Sur intelectual el cual está acostumbrado a viajar entre sábanas habitadas por el alma la cual traspasa el obstáculo en tantas ideas. Venimos de un seguir donde permanecen pueblos criadores, escasos de población y de vastísimos campos llenos con sus selvas, mon-

-tes, ríos, pampas y uno que otro collado.

Para nosotros nada naufraga en el mayor río del mundo, el Orinoco, pero él ha arrastrado todas las páginas de nuestros sueños. Aquel padre de agua descrito como un pájaro quedó adornado por caudales de hojas coloreadas capaces de soportar escritos de ideas, no se las llevó, solo las alimentó, sin morir, retoñaron.

Resumidos en un mediodía somos la mitad de dos tiempos, uno, luchando en contra del de arriba que domina y otra parte expulsando a sus entrañas una conquista de siglos marcados desde cualquier sutileza al poder explotar sus ideas. Somos distintos al mundo, y esa diferencia la han hecho los duendes de la escritura.

Somos los aventureros de un puño osado el cual hoy navega sin Rey, escriben sueños sin perderse en la nada. Bandidos heroicos echando furias a sus tierras de Imperios. Durante esos siglos de violencia la aventura de sus ideas hizo perdurar el llanto y la melancolía de una verdad sin mentiras. Aquí se tuvo valor.

En el patio de nuestros países donde se probaron castigos nació bajo las sábanas de ideas unas letras que se derramaban. Ocultas, transparentadas, otras más claras, hasta que recogidas en ellas todos habían estado sin dormir para comenzar a escribir el alma contraria a las épocas de hierro.

Fuimos un insomnio. Desde antes de la revolución criolla de independencia desde La Guaira, una Venezuela de 1797 ya se escribían los primeros al sable de los primeros cuadernos para que después de algunos siglos desde la mente y después desde el corazón los guerreros planificaran sus batallas del día y también de la noche. Hablo de una fiereza hereditaria escrita para que sus descendientes y coterráneos próceres de independencia siguieran luchando por si no lograban acabar con varias guarniciones aún en espera.

Ni el mestizaje, ni la poca densidad de población, sin vías de comunicación, menos la falta de libertad y por último la ignorancia, lograron abrir una doctrina donde la pereza intelectual embalsamada por siglos las ideas de tantos y de su libertad.

Hoy no somos aquel fósil descubierto, embalsamado, perfecto para iniciar la verdad a partir de ahora. Nada logró detener nuestras ideas. A pesar de que los incendios volaron y escogieron planear hacia mentes que decidieron tomarlas antes de seguir cayendo.

A pesar que muchos no volvieron, no por capricho, no regresaron por la fiereza de espadas sacadas para no dejarlos regresar y enterrarlos en el cielo de sus hogares. Pero todas sus ideas llegaron. La sed de saber era genética. Ni el aislamiento logró detener el ferrocarril de las ideas.

Por eso hoy estamos aquí. Nadie nos citó, llegamos sin invitaciones. Ni montes, selvas, lagos, ríos profundos o la distancia de los océanos lograron detener las ideas de un continente.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Estas tierras no parecían de seres humanos. Tampoco bebimos de otras latitudes, estos crearon sus ideas para los cambios dentro de cada territorio. Quedamos esparcidos y de repente sin egoísmos las tomamos todos.

Ni aislados y menos sin roce social se dieron intercambios venidos en ideas, sin lazos mentales, ni ataduras a venganzas que a diario vemos. Pero esos mismos que ayer aseguran habernos descubierto, infelizmente tratan de embargar nuestra fuerza.

Así hemos abrazado un trópico de ideas y cuentos donde a la periódica hoja de la ira no hemos llegado arrodillados. Todo lo han revelado aquellos que han dejado su genuina alma al pensamiento de su país las cuales acompañan toda esta región.

No hay una consecuencia formada, muy al contrario, nuestra limitación de pensamiento no lo frenan ni nuestros horizontes. Ni condes, virreyes o reinados lograron detener a quienes siempre han escrito. Todos zozobraron.

Por ser tropicales no practicamos las diferencias y los equinoccios con sus solsticios cayeron como bólidos en un eclipse atípico que no detuvo la uniforme opinión ni los escritos nacientes de campamentos alejados con maleantes confundidos.

No somos de la ignorancia, no es nuestra como tampoco nunca fue el desapego a la indiferencia de las ideas. Al contrario, aún somos ideas y las mismas forman parte de un enorme faro que molesta a todos los situados al Norte, quienes se dicen llamar desarrollados, maestros de eslóganes.

Aquí nada ha sido ignorado, ni aun un comentario es inútil. Somos la evolución intelectual de América. Nuestros jóvenes pueblos no son aislados ni viven de las reivindicaciones de un mundo sin alma. Quienes suscriben ideas no llegan con llanto hasta sus pergaminos. Somos una mancomunidad alejada de ser potencia pues a nadie amenazamos.

No somos generaciones de armas porque lo único que hemos construido son ideas, no una sola, somos seres humanos con la doctrina de pensar y lo más novedoso o moderno se ha escrito aquí en esta tierra un continente de intelectuales.

Hasta más pronto...

Miguel A. Jaimes N.

Venezuela, julio 2024

PREFÁCIO

No es nada descubrir algo nuevo, hay que descubrir para qué se descubre.

Enrique Dussel

A maior parte dos textos reunidos nesta obra é desdobramento do diálogo interdisciplinar internacional, na área dos estudos literários, entre as pós-graduações em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN –, Brasil, e da Universidade dos Andes – ULA –, Venezuela. Através dos programas de pós-graduação em Letras da UERN (Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL– e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL –), ao convite do Programa de Pós-graduação de Doutorado em Letras, do Instituto de Pesquisas Literárias “Gonzalo Picón Febres”, da Faculdade de Humanidades e Educação da ULA, com sede na cidade de Mérida, em Venezuela, um seminário de pesquisa, coordenado e ministrado em 2023 pelo Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso, permitiu a aproximação e a interação entre esses programas de pós-graduação. Os estudantes de pós-graduação da Venezuela e do Brasil, no contexto da disciplina oferecida e da cooperação entre as universidades, puderam compartilhar experiências na pesquisa e, também, ampliar seus repertórios teóricos, metodológicos e de *corpus*.

A cooperação internacional entre a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e a Universidade dos Andes, hoje homologada pelas Diretorias de Assuntos Internacionais dessas universidades, decorreu inicialmente a partir dos contatos entre a Associação de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais – PODES – e a Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada – REDILIC –, cujos membros envolvidos são pesquisadores docentes vinculados à UERN e à ULA, respectivamente. A partir desses primeiros contatos, foi possível a realização de um seminário, como já foi dito acima, e, em seguida, a participação dos alunos da UERN e da ULA, no IV SINALLIP - Simpósio Nacional de Literaturas de Língua Portuguesa – e III Simpósio Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa - que aconteceu de 17 a 19 de outubro de 2023, de forma semipresencial (remoto e presencial), a partir do Campus Avançado de Pau dos Ferros, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Na ocasião, os pesquisadores e alunos da UERN e da ULA, no quadro da cooperação, se inscreveram no simpósio “Estudos pós-coloniais e decolonias nas literaturas de língua portuguesa e do cone sul”. Esse simpósio, coordenado pelos pesquisadores Dr. Sebastião Marques Cardoso (PPGL/PPCL – UERN), pela Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras (Universidad de Los Andes/ Venezuela – ULA/Mérida) e pelo Dr. Carlos Gildemar Pontes (UFCG) foi aberto também à participação de pesquisadores/as de outras Instituições de Ensino Superior. Assim, o presente livro, acolhe também trabalhos acadêmicos de outras IES, o que torna o livro ainda mais amplo e diverso nas abordagens teóricas.

Preservando o contexto bilíngue que caracterizou esse período de aprendizagem e de trocas de experiências entre as pós-graduações da UERN e da ULA, os textos acadêmicos que fazem parte desse livro são apresentados em português ou em espanhol, de acordo com a preferência do pesquisador/a, acompanhados por um resumo extra em português, quando o corpo do texto principal está expresso em espanhol, ou por um resumo extra em espanhol,

quando o corpo do texto principal está expresso em português. Outro aspecto que merece ser mencionado é a norma acadêmica de pesquisa adotada: nos textos em português, são utilizadas as normas de referência da ABNT; e nos textos em espanhol, as normas de referência são as normas adotadas em trabalhos acadêmicos pela Venezuela, que segue o modelo MLA. Nesse prefácio, vamos apresentar os textos em português do Brasil, lembrando que, entretanto, todos os textos do livro têm uma versão do resumo em espanhol, o que não prejudica o acesso dos leitores de língua espanhola à totalidade das pesquisas arroladas no presente livro.

O livro está dividido em quatro partes. Na primeira parte, “I- (Pós)colonialidades, ficções e corpos diversos”, estão reunidos seis capítulos nos quais os/as autores/as tratam sobretudo das subjetividades dos corpos negados, ocluídos ou de resistência no contexto da (pós)colonialidade. Na segunda parte, “II- (Pós)colonialidades, ficções e intertextualidades”, há estudos comparativos, bem como leituras críticas que obsevam no texto literário intertextualidades varidadas com a vida social. Na terceira parte, “III- (Pós)colonialidades, ficções e memórias”, os textos estão mais voltados ao diálogo entre a literatura e à história coletiva e/ou privada, refletindo, assim, sobre os modos de produção de subjetividades e de novas leituras da realidade a partir da inflexão da obra de ficção. E, concluindo, a quarta parte, “IV- (Pós)colonialidades, ficções e culturas”, contempla capítulos sobre as relações entre literatura e cultura, pondo em evidência e problematizando perspectivas etnocêntricas. No final desta obra, após a apresentação dos textos dos autores, há uma sinopse do currículo de cada autor/a que contribuiu para a composição desse livro, bem como a sinopse também dos organizadores do presente livro.

Na primeira parte do livro, “I- (Pós)colonialidades, ficções e corpos diversos”, os capítulos trazem contextos literários da literatura chilena, brasileira, venezuelana e de espaços diaspóricos da cartografia luso-africana. No primeiro capítulo, “Ressignificação do *lupen* como espaço inaugural em *Os trabalhadores da morte* da escritora chilena Diamela Eltit”, a pesquisadora Caribay Amarú Yamarí Vanegas Santander busca compreender como Diamela Eltit “insere personagens anti-heróicos, com corporeidades deformadas, para exibir imperfeições anatômicas e simbolizar o reino dos caídos, em uma trama que faz a ponte com o corpo problematizado que é o próprio romance”. No segundo capítulo, “A representação literária das identidades diaspóricas pós-coloniais: análise de duas obras de escritoras africanas em Língua Portuguesa”, a pesquisadora Marcia Cristina Roque analisa, em *Caderno de Memórias Coloniais*, da escritora luso-moçambicana Isabella Figueiredo, “a questão de identidades híbridas resultantes de movimentos diaspóricos em países africanos colonizados por portugueses”. No terceiro capítulo, “A transfiguração do Ser na poesia de Elizabeth Schön”, Julio Borromé, ao lidar com a relação dicotômica entre o Ser e o Não-Ser na poética de Schön, considera que a unidade do Ser aparece ali deslocada e, por isso, “transfigura o conceito de Ser herdado da tradição ocidental”. O quarto capítulo, “Diários escrevíveis: decolonialidades em *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus e *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega”, dos pesquisadores Jeane Virginia Costa do Nascimento e Sebastião Marques Cardoso, traz o percurso de escritoras negras, onde a “subordinação como consequência dos processos de colonização” constitui índices de elementos da (pós)colonialidade a ser contestados e superados, através da criação de novas subjetividades por meio da literatura. O capítulo seguinte, “Avatares de uma raça. Anotações, desde a (pós)colonialidade, sobre *Canção de negros* de Guillermo Meneses”, de Jenny Muchacho Sánchez, aborda a literatura desse autor venezuelano pelo viés da crítica decolonial latino-americana. Nessa perspectiva teórica, a

pesquisadora Muchacho Sánchez amplia o espaço crítico sobre a literatura de Meneses e, ao mesmo tempo, valoriza um *corpus* da literatura do autor de pouco interesse da crítica venezuelana instituída. No capítulo sexto, que encerra essa primeira parte do livro, com o texto “Colonialidade e decolonialidade: uma abordagem da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus”, os pesquisadores Beatriz Pinheiro Lucena e Sebastião Marques Cardoso analisam a obra de Maria de Jesus na perspectiva da colonialidade interna brasileira, onde a principal meta da reflexão consiste em analisar aspectos do contraste entre colonialidade e decolonialidade na obra da autora.

Na segunda parte do livro, “II- (Pós)colonialidades, ficções e intertextualidades”, os capítulos trazem contextos literários da literatura brasileira, venezuelana, portuguesa e moçambicana. No primeiro capítulo, com “*Caracas sangrante* na escrita de Alejandro Rebolledo e na fotografia de Nelson Garrido”, de José Javier Chacón Contreras, o pesquisador analisa as representações culturais venezuelanas do século XX, levando “em conta os diálogos e divergências realizados no romance *Pim Pam Pum* (1998) de Alejandro Rebolledo e na fotografia *Caracas sangrante* (1996) de Nelson Garrido. No segundo capítulo, “Inversão entre bem e mal no romance *Caim*, de José Saramago”, das pesquisadoras Anália Vitória Costa Ferreira e Maria Aparecida da Costa, as investigadoras abordam a figuração de Bem e Mal, através da representação dos personagens de José Saramago, onde a dualidade cristã é percebida por “um Caim questionador das decisões divinas, e um Deus que tem seu arquétipo construído por meio de uma ótica vilanesca”. No terceiro capítulo, “Uma leitura de Clarice Lispector através de Bhabha: literatura e prazer”, dos pesquisadores Daryjane Pereira Costa, Renata Maria Araújo Silva e Sebastião Marques Cardoso, há um estudo que apresenta “uma leitura de Clarice Lispector através de Homi K. Bhabha, destacando seus pontos cruzados e ressaltando o gozo presente na sua literatura, através dos contos: **O búfalo** (1998) e **Perdoando Deus** (1998)”. No quarto capítulo, “*Os meninos de lá*: uma leitura hagiográfica da infância na literatura de João Guimarães Rosa”, de Antonio Marques Simões, o pesquisador elabora “uma leitura das personagens crianças **Dito** de *Campo Geral* e **Nhinhinha** de *A menina de lá*, sob a perspectiva santoral, pois ambas apresentam aspectos correspondentes aos heróis católicos”. No quinto capítulo, “*Afinal Carlota Gentina não chegou de voar?*: uma proposta de edificação de uma cultura oral a partir da voz do narrador”, os pesquisadores Janaina Silva Alves e Sebastião Marques Cardoso analisam no conto de Mia Couto “os trechos do enredo em que se evidenciam como traços marcantes de uma tessitura literária que predominam aspectos de uma cultura oral”. No sexto capítulo, “A casa como espaço de silenciamento e culpa em **Os olhos dos mortos**, de Mia Couto”, os pesquisadores Sérgio Valdevino e João Batista Teixeira, ao tratar da literatura do moçambicano Mia Couto, procuram por em evidência “as feridas da colonização com representações que trazem a tradição em diálogo que nomeia os caminhos dos que vivenciaram períodos de colonização, cisão de direitos civis e fundamentais para a manutenção da vida”. No sétimo capítulo, “Espectros do colonialismo no livro *Canto negro*, de Solano Trindade”, as pesquisadoras Samara Inácio da Silva e Ana Carolina da Silveira Costa Santiago, ao colocar em evidência a obra de Trindade, procuram “traçar um percurso de discussão a partir de categorias como identidade e oralidade, que justificam o transitar do eu-lírico pela periferia onde se irmana com aqueles que são invisíveis ao sistema”. Para concluir essa segunda parte do livro, o oitavo capítulo, “De Carolina para Carolinas: contradições e conquistas de uma mulher preta para várias outras...”, os pesquisadores Ângela Viana de Sousa Silva e Sebastião Marques Cardoso procuram analisar a literatura de Carolina Maria de Jesus a

partir da “visão de escritoras pretas”, ou seja, pelas epistemologias de intelectuais negras correlacionadas com a crítica sobre Maria de Jesus, e, com isso, estabelecer um contraste com a crítica “branca” instituído sobre a escritora.

Na terceira parte do livro, “III- (Pós)colonialidades, ficções e memórias”, os capítulos trazem contextos literários da literatura colombiana, angolana, cubana, (luso-)moçambicana, venezuelana, brasileira, nicaraguense e argentina. Em “Histórias de *Raca Mandaca* (1975) de Davi Sanchez Julião – oralidade e testemunho a partir da construção de uma memória ficcional”, o pesquisador Camilo Ernesto Mora Vizcaya trata dos aspectos da oralidade e de testemunho no contexto da ficção e problematiza nos contos do autor colombiano questões como o testemunho, o realismo mágico e o real maravilhoso, o que aproxima essas temáticas aos Estudos Pós-coloniais e às reflexões sobre discurso jornalístico, presente nessa ficção, como artefatos na construção de textos híbridos. No segundo capítulo, através das pesquisadoras Áquila Gomes de Souza e Lara Marque de Oliveira, com “A representação das tensões pós-coloniais em *Parábola do cágado velho*”, temas específicos são lembrados e refletidos na ficção de Pepetela, como a guerra civil, o passado e o presente da nação angolana em face ao longo e violento processo de colonização pelo qual passou o povo angolano.

No capítulo seguinte, em “Afrofuturismo: um olhar para a ficção científica”, Cristhian Camacho Soto discute a ficção científica como um gênero também político e que põe em evidência a tecnologia como uma rede de trocas em face ao futuro, a inteligência artificial e os elementos afro, destacando a memória, o desencanto e o enraizamento, temas que são balizados neste texto a partir da obra *Histórias del cosmos Salvaje*, do escritor cubano, Erick J. Mota. A seguir, as pesquisadoras Maria das Dores Freire da Silva e Francisca Zuleide Duarte de Souza apresentam uma reflexão acerca dos costumes no que diz respeito ao ato de cozinhar e as relações entre tradição e modernidade, cidade e campo em “A avó, a cidade e o semáforo: espaço rural e urbano reinventados na ficção de Mia Couto”. Neste artigo, as relações entre as pessoas que são deslocadas do campo para a cidade é o ponto de partida para entender os intercâmbios culturais e arranjos pós-coloniais que são reinventados pelo ato de cozinhar e recriar, na cidade, performances do ambiente rural, cuja realidade dos lugares passou pela colonização e ainda se organiza no pós-independência.

No capítulo cinco, com “Neocolonialidade no romance sobre o petróleo venezuelano”, Miguel Antonio Jaimes Niño traz as narrativas/histórias do petróleo na Venezuela a partir do romance de Miguel Otero Silva, venezuelano de grande relevo que tematiza e questiona em sua obra o contexto do país em modelos transnacionais, apoiados pela Ditadura militar – 1908/1935. É tratada também no artigo a exploração e anulação do passado e das identidades do povo venezuelano. No capítulo seguinte, os pesquisadores Renata Martins de Lemos e João Batista Teixeira apresentam e discutem, no artigo “O espaço da memória em *Infância*, de Graciliano Ramos”, os lugares da infância, a memória e a vivência do personagem narrador. Neste texto, aspectos como educação e violência são motivo para reflexões sobre as reminiscências do personagem que relacionam família e educação como os lugares da memória que resistem ao tempo e põem em evidência esse espaço sob o qual se elaboram as memórias de uma infância calcada na repressão e violência familiar.

No sétimo capítulo, com “O ex-guerrilheiro da atual era nicaraguense em *El cielo llora por mí*, de Sergio Ramírez”, o pesquisador Wilmar Zambrano Castro traz reflexões relevantes sobre o conflito armado que resultou no movimento sandinista da Nicarágua. O texto

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

problematiza o papel dos guerrilheiros, já que o tema não aparece em textos sociológicos, o artigo se propõe a discutir questões não comuns à literatura de ficção e que a obra de Sergio Ramírez cumpre ao papel de ficcionalizar esse tipo de violência, que foi comum aos países latino-americanos. Em seguida, Eluá Barbosa Joaquim em “Representações do outro colonial na obra *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo”, busca refletir acerca do romance português contemporâneo, principalmente sobre as produções do período Pós-Revolução dos Cravos, buscando compreender melhor esse período que revolucionou a literatura portuguesa. Nesse capítulo, a pesquisadora procurou analisar, especificamente, as representações de sujeitos minoritários e subalternizados na colonização portuguesa, bem como a temática dos “retornados”.

Para finalizar a terceira parte deste livro, a pesquisadora Karla Consuelo Ramírez Loreto, através de “Borges Matriarcal: centenário de *Fervor de Buenos Aires*”, apresenta uma marcação hermenêutica interpretativa pós-colonial como um modo de resistência, superação periférica e moralidade épica, que convida à retração em direção ao lar nacional. A pesquisadora, neste capítulo, explora a figura de Borges e de seus poemas, numa relação de intertextualidade, de diálogo com o pensamento latino-americano e de inflexão teórica na construção epistêmica.

Na quarta e última parte do livro, “IV- (Pós)colonialidades, ficções e culturas”, os capítulos trazem contextos literários da literatura moçambicana, nigeriana, brasileira e da singularidade linguística saarauis. No primeiro capítulo, Jimi Chediak, com “O futuro do espanhol no Saara ocidental da Bahia Mahmud Awah Conchi Moya”, traz reflexões acerca da colonização no continente africano e sobre a imposição da língua do colonizador. No caso dos saarauis, o espanhol apenas coexistiu respeitosamente com a língua original “hasaní”, enriquecendo-se mutuamente no quadro da convivência cultural entre as duas culturas. O capítulo ainda traz uma importante reflexão do ponto de vista sociocultural, de como os saarauis constituem numa cultura afro-árabe-senhaya, influenciada por um século de domínio colonial, onde a língua espanhola e a língua hasaní coexistiram e se misturaram. O pesquisador recorda, também, que atualmente a literatura saharauí é escrita nas duas línguas e que preserva um discurso poético que contribui ao processo de descolonização.

No capítulo seguinte, a pesquisadora Jordânia Dantas Freire apresenta, através do texto “A voz de Carolina Maria de Jesus em sala de aula: um relato de experiência com alunos da segunda série do Ensino Médio”, considerações fulcrais acerca da obra de Carolina Maria de Jesus e sobre a vivência da leitura em sala de aula. Há também a discussão sobre a formação do leitor literário a partir das práticas de leitura em sala de aula. Ademais, a pesquisadora destaca a escritora Jarid Arraes e seu livro, *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, onde a autora destaca a Carolina Maria de Jesus como uma contribuição à educação brasileira e a política pública de “formação de leitores”. No terceiro capítulo, com “A pequenez da mulher negra em **A menor mulher do mundo**, de Clarice Lispector”, das pesquisadoras Luana Rodrigues de Lima e Mércia Moura Alves da Costa, as pesquisadoras discutem como a “pequenez” feminina da personagem de Clarice Lispector na narrativa pode motivar nos outros sentimentos singulares, que são construídos e desconstruídos para o leitor a partir da caracterização da personagem Pequena Flor, protagonista do conto. As investigadoras da literatura promovem no texto questionamentos e reflexões acerca da colonialidade do corpo feminino negro e da subalternidade da mulher negra na sociedade contemporânea.

A pesquisadora Ana Maria Urquiza de Oliveira, em “Discursos de denúncia na literatura negra contra a marginalização de vozes e identidades negras”, analisa e discute os discursos e falas socialmente de autoras negras de países que viveram a colonização: a brasileira Conceição Evaristo, a nigeriana Chimamanda Adichie e a moçambicana Paulina Chiziane. Nessa análise, a autora considera suas condições de produção e circulação da literatura feminina negra no campo social, com destaque ao entendimento do texto literário como lugar de resistência e de formação política e linguística. E, finalizando a quarta parte deste livro, os pesquisadores Elder Bruno Fernandes Pereira e Marcello Moreira, em “Memória e Literatura: representações da etnicidade nas obras de Lima Barreto”, trazem à reflexão o contexto do Brasil do final do século XIX e de início do XX, através do escritor Lima Barreto. Nesse capítulo, os autores, ao se debruçarem sobre a narrativa literária de Lima Barreto por um viés interdisciplinar, refletem criticamente sobre a forma em que se estruturavam os papéis sociais entre os sujeitos a partir da etnicidade.

Isso posto, esperamos que a multiplicidade de estudos presentes neste livro estimule o interesse do/a leitor/a na reflexão sobre os temas propostos. Além disso, esperamos que a leitura do livro possa também auxiliar na prática da crítica, no exercício da pesquisa acadêmica e, por fim, na aproximação e na interação cada vez maior entre os pesquisadores e pesquisadoras da América Latina.

Os organizadores:

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Concísia Lopes dos Santos

João Batista Teixeira

Sebastião Marques Cardoso

PARTE I:

**(PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E CORPOS DI-
VERSOS**

CAPÍTULO 1

RESEMANTIZACIÓN DEL LUMPEN COMO ESPACIO INAUGURAL EN LOS TRABAJADORES DE LA MUERTE DE LA ESCRITORA CHILENA DI- AMELA ELTIT

RESIGNIFICAÇÃO DO LUMPEN COMO ESPAÇO INAUGURAL NOS TRA- BALHADORES DA MORTE DA ESCRITORA CHILENA DIAMELA ELTIT

Caribay Amarú Yamarí Vanegas Santander
Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela
purpurafundacion@gmail.com

Resumen: Dialogáremos, a partir de una mirada analítica, con la novela *Los trabajadores de la muerte* (1998), de la escritora chilena Diamela Eltit (1949). Esta obra que erige un universo disruptivo, y resemantiza al lumpen como espacio inaugural, nos arroja la carga enunciativa de sus vocablos para dar sentido a ciertos ámbitos marginales que ponen en riesgo las estructuras convencionales del lenguaje. Se intentará comprender cómo la autora inserta personajes antiheroicos, con corporeidades contrahechas, para exhibir imperfecciones anatómicas y simbolizar el reino de los caídos, en una trama que hace puente con el cuerpo problematizado que es la novela en sí misma. Revisaremos sus historias cruzadas —simulacro de la sociedad ungida por la violencia durante la dictadura militar de Augusto Pinochet—, en opuestos ámbitos de la vida individual y social a través de los sujetos narratológicos que encarnan la síntesis de la evolución humana o quizá su involución. Abordaremos la estrategia discursiva donde hablar, balbucear, dotar de sentido al lenguaje y modificarlo, implica resignificar el mundo interno y su relación con la alteridad para obrar un antes y un después por medio de garabatos y fisuras de imágenes que nos hace pensar en la decadencia de la palabra a merced de regímenes autoritarios, puesto que los códigos narrativos adoptan una forma oral descargada en grafías y acusan la crisis en esa urdimbre que es también un cuerpo con trozos de mundos imaginados o voces febriles denunciando de miseria y horror en fogonazos e iconografías, sueños y desvaríos. Así, hurgando en esta ironización, podremos acercarnos en diálogo franco a la riqueza de esta obra que nos permitirá reflexionar sobre las nociones de rebeldía, colonialidad, poder, discursos híbridos, olvido, justicia y memoria en un aparato conceptual que nos promete el lumpen como una nueva imagen del paraíso.

Palabras claves: Lumpen. Resemantización. Enunciación. Polifonía. Historias cruzadas.

Resumo: Dialogaremos, a partir de uma análise, com o romance *Los trabajadores de la muerte* (1998), da escritora chilena Diamela Eltit (1949). Esta obra que ergue um universo disruptivo, e ressignifica o lumpen como espaço inaugural, nos lança a carga enunciativa de suas palavras para dar sentido a certos âmbitos marginais que colocam em risco as estruturas convencionais da linguagem. Tentaremos entender como a autora insere personagens anti-heróicos, com corporeidades deformadas, para exibir imperfeições anatómicas e simbolizar o reino dos caídos, em uma trama que faz a ponte com o corpo problematizado que é o próprio romance. Revisaremos suas histórias cruzadas —simulacro da sociedade marcada pela violência durante a ditadura militar de Augusto Pinochet—, em opostos âmbitos da vida individual e social através dos sujeitos narratológicos que encarnam a síntese da evolução humana ou talvez sua involução. Abordaremos a estratégia discursiva onde falar, balbuciar, dar sentido à linguagem e modificá-la, implica ressignificar o mundo interno e sua relação com a alteridade para agir em um antes e um depois através de rabiscos e fissuras de imagens que nos fazem pensar na decadência da palavra à mercê de regimes autoritários, uma vez que os códigos narrativos adotam uma forma oral carregada em grafias e acusam a crise nessa urdidura que é também um corpo com pedaços de mundos imaginados ou vozes febris denunciando de miséria e horror em lampejos e iconografias, sonhos e devaneios. Assim, vasculhando essa ironização, poderemos nos aproximar em um diálogo franco da riqueza desta obra que nos permitirá refletir sobre as noções de rebeldia, colonialidade, poder, discursos híbridos, esquecimento, justiça e memória em um dispositivo conceitual que nos promete o lumpen como uma nova imagem do paraíso.

Palavras-chaves: Lumpen. Ressignificação. Enunciação. Polifonia. Histórias cruzadas.

Para dialogar con la novela *Los trabajadores de la muerte* de la escritora chilena Diamela Eltit, editada en 1998, necesitamos acercarnos a este texto con los sentidos afilados. Su grafía se erige como universo disruptivo de alta potencia simbólica y exige disposición a la experimentación perceptiva. Dado que la palabra, como dimensión de lo humano, hace crisis en múltiples síntomas que muestran el malestar social, cultural y político que experimentan los sujetos sociales es importante destacar que la obra literaria de Diamela Eltit se ocupa precisamente de esos espacios de malestar que gestan el interior de cada uno de estos sujetos. Así, la autora esboza su escritura como un entramado de signos narrativos transverzalizados e intervenidos por marcas culturales y rozan la hibridación de géneros. Una suerte de travestismo sobrepasa la estética escritural tradicional y constituye su argumento discursivo a través de andamiajes conceptuales que hacen del universo eltitiano una disciplina de arte.

Al abordar la novela desde el enfoque de la crítica literaria y teórica poscolonial y feminista Gayatri Spivak, necesariamente debemos detenernos en el concepto de “subalternidad”. Esta denominación refiere a los grupos sociales que han sido silenciados, oprimidos y explotados por el sistema colonial y capitalista. En sus numerosos estudios Spivak cuestiona si el subalterno puede hablar, es decir, si puede expresar su voz, su representación y su resistencia frente al poder dominante o si es el subalterno un deplorable residuo que se dilata en el desamparo. Spivak reitera que el subalterno no puede hablar en la medida en que no existe quién perciba y refrende sus palabras. No existe acto de habla cuando no se tiene potestad para hacerlo. Por tanto, el subalterno no posee forma de representación, no puede hablar por sí mismo y otros no puedan hablar por él. La suya es entonces una mudez corrosiva, un hilo de silencio, cuya voz se pulveriza hacia el vacío. En este panorama de dudas surge la exégesis de desorientaciones y cambios que solapa la subjetividad del subalterno, muy al contrario de revelarlo en sus verdaderas dimensiones.

Dada la importancia que posee la noción de «subalternidad» en el análisis de los estudios poscoloniales, resulta necesario acercarnos a los modos en que Spivak distingue esta categoría a través de sus años de observación y estudio. Así tenemos que la primera referencia, aparece en el *manuscrito A* que es el nombre que se le dio al primer borrador de la obra colectiva del Grupo de Estudios Subalternos, una corriente historiográfica que surgió en la India en los años 80 y que se propuso recuperar la voz de los sectores populares o subalternos de cara a los relatos dominantes de la historia. Aunque el *manuscrito A* nunca se publicó como tal, sino que fue sometido a una serie de revisiones y modificaciones por parte de los demás miembros del grupo, el resultado fue una obra en diez volúmenes, publicada entre 1982 y 1999, que se tituló

Subaltern Studies. En este importante antecedente, la noción de «subalterno/a» equivale a aquellos grupos heterogéneos que no forman parte de la elite o crema y nata de las clases dominantes. Es un contexto de diferencia que busca recuperar la voz de los sectores populares o marginados por las narrativas hegemónicas que siempre impusieron sus enfoques.

El término «subalterno/a» proviene en sí del uso que le dio el marxista italiano Antonio Gramsci para referirse a las clases subordinadas ajenas a los medios de producción y a las esferas de poder. Los partícipes de los Estudios Subalternos asumieron el vocablo para distinguir a grupos heterogéneos que no forman parte de elites, clases dominantes, ni movimientos nacionalistas o populistas y que como resultado de las dinámicas sociales quedan silenciados en la historia oficial, tal como lo precisa Ranajit Guha, uno de los fundadores del grupo de Estudios Subalternos cuando en la introducción del primer volumen de los Estudios Subalternos, editado por el propio Guha expone que: “The general name attributed to those who are politically exploited and socially dominated in a society typically divided between classes, is that of subalternity” (Guha 7).

En la postura de este artículo académico sobre el concepto de subalternidad, Guha, se refiere a la condición de aquellos grupos sociales que son explotados y sometidos políticamente por las clases dominantes en una sociedad, y que no tienen acceso a los medios de expresión y representación. En estudios posteriores, Spivak profundiza sobre estos postulados planteando interrogantes sobre la dinámica relacional entre grupos de dominación y subalternidad sin pretender categorías literales que reduzcan la complejidad que estas manifestaciones representan.

El argumento general de Spivak señala el silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista teniendo en cuenta que aun cuando el subalterno dialoga físicamente, su habla no adquiere ni estatus ni posición discursiva; por ende, sus palabras carecen de validez. Esa franja de silencio dialógico no significa que el subalterno no exista, el problema radica en el discernimiento y la representación del sujeto sometido a los discursos oficiales, pero también supeditado a ciertas voces que pretenden subrogar la condición subalterna en términos de la praxis ideológica y se sienten acreditadas para sustituir al otro que suponen sin voz.

La representación del sujeto subalterno puede convertirse en una trampa en el torbellino de las buenas intenciones. Y es que en el afán de cimentar relatos que otorguen visibilidad al marginado, el gesto podría convertirse en un arma de doble filo que termine por enmascarar su realidad. Por ello, se propone un acercamiento cuidadoso y heterogéneo que abarque los márgenes y permita permear, desde la insubordinación, los círculos hegemónicos que rigen todas las áreas y posturas ideológicas.

Vale destacar que la subalternidad no es una exactitud identitaria donde un grupo de personas se sienten retratadas a cabalidad. Tampoco es una radiografía o juego de roles de esencias

inmutables. Se trata más bien de situaciones y relaciones que varían según el tiempo y el espacio histórico-cultural lo ameriten. Aunque la subalternidad implica falta de reconocimiento y de participación dentro del discurso público también representa una resistencia a esas formas de opresión y exclusión. Spivak ha abordado estas preocupaciones desde múltiples enfoques entre las que destaca la perspectiva de género como una de las aristas más complejas:

Dentro del itinerario suprimido del sujeto subalterno, la pista de la diferencia sexual está doblemente suprimida. La cuestión no es la participación femenina en la insurgencia, o las reglas básicas de la división sexual del trabajo para cada caso de los cuales hay “evidencia”. Es más que ambos en tanto objeto de la historiografía colonialista y como sujeto de insurgencia, la construcción ideológica del género mantiene lo masculino dominante. Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aún más profundamente en tinieblas. (SPIVAK,p. 328).

La posición subalterna femenina en el transcurrir de la historia ha profundizado su condición periférica en la medida en que la narratología intelectual de occidente fue contaminando los discursos del pensamiento con sus proyectos imperialistas y patriarcales. En función de estas dinámicas Spivak ha reflexionado sobre cómo la teoría feminista de occidente llegó a crear el constructo de lo que se denominó como «mujer del tercer mundo»:

Entre patriarcado e imperialismo, constitución del sujeto y formación del objeto, desaparece la figura de la mujer, no dentro de una nada prístina, sino dentro de un violento ir y venir que es la figuración de la “mujer del tercer mundo” atrapada entre la tradición y la modernización. (SPIVAK,p.358).

Esta caracterización asumida desde un sesgo colonizador y homogeneizante, desconoce el nutricao sustrato donde cohabitan los discursos particulares que se desarrollan más allá de la diferencia sexual. Resulta propicio aceptar la oferta que, desde la insubordinación, nos propone la novela *Los trabajadores de la muerte* de Diamela Eltit como contingencia del discurso subalterno que puede resumir la metáfora ficcional de esa gran interrogante que ha planteado Spivak en el transcurrir de sus reflexiones teóricas y críticas.

En este sentido, podemos ver cómo la novela de Eltit da expresión precisamente a lo subalterno, a esos personajes que serían periféricos y excluidos en otra historia y que en esta cumplen roles principales o protagónicos. ¿Y cómo lo hace? Realmente se materializa en varios aspectos, pero nos centraremos en el lumpen como espacio inaugural de un imaginario social que no obedece simplemente a un territorio, es algo mucho más complejo y rico que tiene que ver

con la identidad y la pertenencia. Lumpen es un término que encuentra su raíz en el alemán y significa “harapo” o “desperdicio” y sabemos que fue usado por Karl Marx para referirse al sector social más pobre y marginado, que no participa de la producción ni de la lucha de clases, y que vive en condiciones de precariedad y violencia. Marx consideraba al lumpen como una clase pasiva, ignorante, accesoria y manipulable por el poder dominante. Sin embargo, otros autores como Antonio Gramsci le dieron al lumpen un papel más activo al reconocer su capacidad de resistencia y de transformación social.

También tenemos que subalternidad, siendo una teoría originada por los estudios gramscianos sobre la hegemonía y la cultura popular, fue retomada en los estudios poscoloniales y ampliada por Spivak para incluir las dimensiones de género, raza, clase y cultura. Como resultado de estas reflexiones, se formuló no solo una ética de la responsabilidad sino también una política de la diferencia para relacionarse con lo subalterno, sin imponer un patrón identitario que lo reduzca o una ideología que no haga mérito a sus dinámicas y complejidades. La idea es reconocer la heterogeneidad y la especificidad de lo subalterno para poder establecer una relación dialógica y solidaria.

La semántica cultural estudia y profundiza en el significado de las palabras y los discursos en relación con el contexto cultural en el que se producen y se interpretan. Esta disciplina se fundamenta en la idea de que el lenguaje no es solo un sistema de signos arbitrarios, sino que también es una forma de acción, de representación y de construcción de la realidad social. La semántica cultural analiza cómo el lenguaje refleja o crea la identidad, la cultura y la ideología del hablante, y cómo el lenguaje puede ser usado para cuestionar o transformar las relaciones de poder.

A través de estos enfoques, la novela *Los trabajadores de la muerte* claramente se puede identificar como una obra postcolonial porque cuestiona y critica las relaciones de poder, dominación y exclusión que se establecen entre el centro y la periferia, entre lo hegemónico y lo subalterno, entre lo moderno y lo tradicional, entre lo civilizado y lo bárbaro. La novela muestra cómo el colonialismo y el neocolonialismo han afectado la vida, la identidad y la cultura de los sujetos marginales, que son representados por los personajes de la obra, que viven en un contexto de violencia, pobreza y desesperanza. Adicionalmente la novela se inspira en un crimen verdadero cometido en Chile en la comuna de La Florida, en Santiago, en 1996 y fue el asesinato de una mujer y sus tres hijos por parte de su esposo, que luego se suicidó. Este hecho conmocionó al país y fue ampliamente cubierto por los medios de comunicación. La novela de Eltit usa este caso como un referente para recrear el mito de Medea, la hechicera griega que mató a sus hijos por venganza contra su esposo Jasón.

La sociedad chilena estuvo atrapada en un mecanismo que vigiló, persiguió y discriminó a todo aquel que representase una “amenaza” a sus fines. El puño del poder militar creó una

marginalidad social paralela entre la realidad oficial y la realidad de las periferias. El golpe se sintió de lleno el martes 11 de septiembre de 1973 y sus heridas fraccionaron la historia de la nación para siempre. Las acciones ciudadanas quedaron bajo el control del Estado omnipotente y, en este panorama, el arte y la literatura, fueron motivos invariables de censura y mordaza.

Los artistas sufrieron una parálisis creativa que logró reactivarse después de pasar el periodo más álgido de la represión. Así apareció el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), grupo que ideó prácticas para la resistencia, nutriéndose en experimentos propios y foráneos desde el arte conceptual, el performance, el videoarte y otras expresiones híbridas. En este movimiento participó Diamela Eltit junto a otros artistas que decidieron quedarse en Chile. El factor común en estos artistas consistía en la necesidad de utilizar, variaciones del lenguaje creativo convencional, hasta alcanzar los límites de la confusión y la complejidad absoluta, deconstruyendo, resimbolizando e ingeniando maneras de expresión que pudieran franquear a los censores gubernamentales, codificando y conceptualizando sus propuestas, blindando sus discursos y matizando sus proyectos argumentativos. En palabras de Richard:

La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la “avanzada” se volvieran expertas en travestimientos de lenguajes, en imágenes disfrazadas en elipsis y metáforas. Estas obras conjugaban el rigor operatorio de sus réplicas contrainstitucionales a las prohibiciones de la censura con el sobregiro retórico de los dobleces de sentido que trazaban oblicuamente sus poéticas de la ambigüedad. (19).

Este escenario artístico, denominado por Nelly Richard como “Avanzada”, o “Escena de avanzada” fue caracterizado por la desambiguación y el replanteamiento de los vínculos entre el arte, la sociedad y la política. Siendo necesario valerse de estratagemas que resignificaran los antiguos códigos expresivos, generando alternativas representativas fuera de cualquier sometimiento ideológico y que lograran potenciar la reflexión, transgrediendo las reglas del régimen autoritario, bajo el enmascaramiento de propuestas cándidas que simplemente resultaron ininteligibles para la censura oficial, pero que en su seno abrigaban el germen subversivo capaz de detonar un torbellino de signos críticos, dando cuenta del rasgo oposicional del arte frente a las doctrinas autocráticas impuestas.

Podríamos definir este movimiento también como neovanguardista dado que iba más allá del mero afán de criticar tanto los embragues del sistema represor como los símbolos de la institucionalidad artística, buscando polemizar contra diversas estructuras argumentativas en las entrañas mismas de la cultura dictatorial. Estos nuevos modos de significación agudizaron la condición críptica de la “Escena de avanzada”, lo que los llevó a recibir críticas enérgicas de

parte de otros artistas, que regresaron del exilio al finalizar la dictadura, y que apostaron por un activismo artístico desde una lectura y expresión mucho más textual y menos cifrada del contexto social y político. Vale destacar que entre estos discrepantes destacaban algunos de los artistas del Grupo Signo conformado por José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez-Bonatti.

En este panorama, Eltit optó por la resemantización social y política donde la palabra sufrió metaforización, travestimiento y dislocación como respuesta no solo a la situación histórica sino también a la violencia. La novela “Los trabajadores de la muerte”, como casi toda su obra literaria fue catalogada como hermética y difícil de penetrar por las primeras críticas latinoamericanas porque rompió los signos lingüísticos y convenciones narrativas con su escritura fragmentaria y polifonía llena de huellas orales que se diluyen en la palabra escrita.

La sociedad ungida por la violencia en la dictadura militar de Augusto Pinochet se rompió en opuestos con sujetos narratológicos que encarnaron la síntesis de la involución humana. Hablar, balbucear, modificar el lenguaje, implicó resignificar el mundo interno y su relación con la alteridad, planteando por medio de garabatos y fisuras de imágenes la decadencia de la palabra a merced del autoritarismo. Se edificó un cuerpo con trozos, voces febriles, horror, fogonazos y desvaríos. La riqueza de esta obra está en la rebeldía de sus discursos híbridos en un aparato conceptual que propone el lumpen como una nueva postal del paraíso.

“La niña del brazo mutilado” y “la madre” son los personajes más relevantes para el análisis postcolonial de la novela de Eltit. La primera trata de una niña que vive en un basural, que ha sido víctima de una mutilación y que es ignorada y despreciada por la sociedad. Su condición física, de género y de clase la sitúan en el extremo de la subalternidad, según el concepto de Spivak. Sin embargo, la niña no es una víctima pasiva sino una agente activa que construye su propia voz e identidad a través del lenguaje y del cuerpo. Se comunica con un lenguaje misterioso que bordea los sueños desde donde refleja su resistencia cultural. Usa su cuerpo como un arma, como una forma de expresar dolor, rabia y deseo. La niña se enfrenta a los poderes establecidos, liderando a los trabajadores de la muerte. Es, al mismo tiempo, una Medea y una Antígona modernas. La niña desafía al poder patriarcal y colonial y reivindica su diferencia y autonomía. La intentan marginar por su discapacidad, por su género, por su edad y por su clase. Pero ella cobra una fuerza descomunal y logra elevarse a una posición de poder sobre los muchos seres que controla, táctica que utiliza la autora a modo de reivindicación de los sujetos marginados. Con la niña se asienta un nuevo orden, en la arquitectura de una identidad afirmada en la oposición y se encumbra desde toda su deformidad para ejercer el señorío de las calles. Su imagen temible le da poder sobre los otros personajes. Ella despierta escalofríos, sus poderes se reafirman en la clarividencia, don prodigioso para descifrar los sueños que la revisten de un velo de oscuridad que se incorpora a su mente desde las voces que se incuban en el interior del alma y recrea el mito griego desde una perspectiva postcolonial y feminista.

Al revisar la novela desde una perspectiva de semántica cultural notamos cómo el significado de las palabras y los discursos en relación con el contexto cultural en el que se producen se basa en la idea de que el lenguaje no es solo un sistema de signos arbitrarios, sino que es una forma de acción, de representación y de construcción de la realidad social. Por eso se observa cómo el lenguaje se usa para transformar y resemantizar el imaginario del lumpen, es decir, del sector social más pobre y marginado, que vive en condiciones de precariedad y violencia. El lumpen es un concepto que tiene una carga negativa y peyorativa, que lo asocia con la delincuencia, la ignorancia, la pasividad y la dependencia. Sin embargo, la novela de Eltit muestra cómo el lumpen también tiene una capacidad creativa, crítica y resistente, que se expresa a través del lenguaje. El lenguaje del lumpen es un lenguaje híbrido, mestizo, polifónico, que mezcla diferentes formas del habla, como voces entrecortadas, pensamientos, instantes casi fotográficos, voces del futuro y del pasado que rompe con las normas gramaticales, sintácticas y estilísticas del español estándar e incorpora elementos de la oralidad y del caos. Así se cuestiona y subvierte los discursos hegemónicos, como el discurso religioso, el discurso político o el discurso mediático creando nuevas funciones, nuevos sentidos y nuevas posibilidades para los sujetos subalternos.

“La madre” es el otro personaje femenino que sufre opresión y sus diálogos en la novela ocurren del modo particular como se teje y desteje la memoria en cada individuo, como una urdimbre de hechos que se complementan a través de mundos imaginados y de los sueños, poniendo voces cruzadas de otros personajes dentro del texto y dando a la palabra escrita una estructura de oralidad:

—Ya andái con la cara larga otra vez, mierda. Andái totalmente ida, mierda, gorda cochina. Cállate, mierda, te dije que no abríerai la boca mierda, ¿me entendís o no?, ¿cuántas veces te he dicho que no dejís que lloren tanto las guaguas? —. Ah estos últimos amaneceres me han resultado más benignos [...] sin divinidades que a una le repitan que el tiempo de la venganza no tiene otro tiempo más que la hora exacta de la venganza. Una venganza anclada a un pasado contra el que hay que luchar para que no se pierda en el olvido. Un pasado que tengo que mantener con la pulcritud con la que se cuida a una guagua para que no se enferme más allá de los males que se traen incubados desde el nacimiento. Y yo, que jamás vomito tuve que convertirme en el receptáculo de los vómitos de las guaguas y de la materia del hombre, porque su materia era la forma que él había adquirido para vomitarme. (140-141).

Para identificar los rasgos distintivos del lenguaje del lumpen en la novela, se puede ilustrar cómo esos rasgos reflejan o construyen la identidad, la cultura y la ideología del lumpen.

Resulta válidos citar algunas partes donde se muestra un lenguaje híbrido y polifónico del lumpen, como cuando la madre recrea en sus pensamientos los diálogos violentos del marido: “¿No me quiere morder un poquito?, ¿chupar un ratito? Ábrame el cierre pues y lo hacís bien hecho esta vez, ¿me oíste, mierda? ¿Acaso no escuchái?” (35). O esta otra parte donde las diversas voces y acciones se entremezclan en un mismo diálogo transversalizado por los pensamientos de la mujer subalterna, los recuerdos de violencia aunados a la reiteración de su voz interna, la voz de sus padres, la voz del marido, el llanto de sus hijos y los dolores físicos en la desgarradura de su gran herida:

Y porque me dejé llevar hasta el mismo fondo denso del caleidoscopio es que me pareció siempre brutal, absolutamente irreal e imperfecto y canallesco el modo en que se me dejó caer la vida con tamaña injusticia. ¡Que se callen las guaguas, te digo, mierda! [...] No tiene —me dijo la mujer, mi madre— que aceptarle nada a los hombres, primero te mi tocan la mano y después se propasan, Sí, se propasan —dijo mi padre—. —Sí, se propasan —dije yo. No me hablís, cállate. No tenís derecho a preguntarme nada. No te voy a dar ninguna explicación. ¿Por qué te voy a explicar algo a ti? Yo hago lo que quiero. No me mirís con esa cara, mierda [...] no me di cuenta cuál fue exactamente el momento en que se me empezó a echar a perder la espalda. Primero fue leve, muy leve, apenas un dolorcito vago. Y ahora aquí estoy, torcida, medio curca, porque ya me lo dijeron, me notificaron que ninguna medicina me puede ahora enderezar los huesos. (38).

Este concierto de voces vivas, simula a la sociedad que la autora intenta retratar y que se sujeta a su memoria como estrategia de escape y salvación. La madre, denuncia la violencia física y psíquica a la que es sometida a diario tanto por el esposo, quien después la abandona, como por los hijos y todas las circunstancias adversas de esa condición de miseria que vive el lumpen. También vale la pena rescatar esta otra parte donde se recrea el mito de Medea desde una perspectiva postcolonial y feminista, como cuando el cuerpo de La madre, nos resulta el génesis de la muerte en discrepancia con el papel natural que asume lo femenino como origen de la vida:

Guaguas cochinas éstas, se ensucian, se revuelcan, se meten palos por la nariz, se chupan las manos, se chupan la ropa, me chupan a mí. Estás cansada, se te empiezan a cerrar ritualmente los ojos y el último de los sueños terrestres aparece titubeando, lento, difuso: La gran habitación blanca recubierta por una piedra milenaria, arcaica. Empieza a amanecer y junto con la presencia

de los haces de luz, las guaguas despiertan y allí las aguarda la mirada fundante de la mujer que no ha dormido en toda la noche [...] toma a la primera guagua entre sus brazos y la deposita amorosamente sobre la mesa. Contra los magníficos haces de luz se intercepta el brillo del afilado metal. Y sobre la piedra blanca empieza a escurrir ininterrumpido el antiguo e histórico hilo de sangre. (52).

Dar a luz es un acto de guerra, donde el terror obedece a lo vivido, pero también se sustenta en lo callado. Cierta obligación social silencia a las mujeres, dulcificando la experiencia maternal en atención a lo que de ellas se espera. Por ello, la madre elitiana, también hace alusión a Medea como denuncia de la sustracción de la integralidad a razón de la maternidad y se convierte en una imagen paradójica que transgrede la ley patriarcal. La madre subalterna, asoma su cuerpo desde el sentido histórico de los invisibilizados y abusados que habitan el perímetro de la miseria y el abandono.

Revisando el nivel fonético del lenguaje del lumpen en la novela, vemos que se caracteriza por el uso de alteraciones ortográficas que reflejan la pronunciación coloquial, popular o dialectal de algunas palabras. En el caso particular de Chile se suele reemplazar el fonema de la “s” por un “ai” al final de los verbos y es un fenómeno fonético conocido como aspiración o debilitamiento de la “s” que al final de sílaba o de palabra se pronuncia como una especie de suspiro o de jota suave como se puede notar en la cita: “¿Acaso no escuchái?” (35), donde “escuchái” significa: “escuchas”. Otra de estas formas es la terminación “ís” en la segunda persona singular del presente del indicativo de algunos verbos, como hablís, tenís, mirís, etc. Esta forma se origina por la influencia del voseo, que es el uso de “vos” en lugar de “tú” como pronombre de tratamiento informal. El voseo chileno consiste en usar “vos” como pronombre sujeto, pero “tú” como pronombre complemento. Por ejemplo, se dice vos hablís (sujeto), pero te quiero (complemento). Además, el voseo chileno solo se usa en contextos muy familiares o íntimos, y se alterna con el tuteo (el uso de tú) según el grado de confianza o cortesía que se quiera expresar. Estas alteraciones muestran la distancia entre el lenguaje del lumpen y el lenguaje estándar, así como la creatividad y la libertad del lumpen para usar el lenguaje a su manera.

El lenguaje del lumpen en la novela “Los trabajadores de la muerte” se puede ejemplificar a nivel morfológico de varias formas. Una de ellas es el uso de la jerga o el argot, que son formas de expresión propias de un grupo social que suelen tener un carácter excluyente o marginal. Por ejemplo, en la novela se usan palabras como: curca (palabra quechua que significa “corteza de árbol” y alude a las formas curvadas), guagua (palabra quechua que significa “niño” o “hijo”), desgañifado (adjetivo que significa “que tiene la voz ronca o desgarrada por gritar o cantar”), pisco (bebida alcohólica destilada de la uva, que se produce en varias regiones de Chile), pencazo (se refiere a un golpe, choque o medida corta de algo), guarén (significa “rata” o

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

“ratón”), caca o caquita (significa “excremento” o “materia fecal”) y gresca (significa “pelea” o “riña”). Estas y otras expresiones en la novela son parte del habla popular chilena, y reflejan la pertenencia de los personajes al lumpen proletariado, es decir, al sector social más bajo y desclasado.

A nivel sintáctico, el lumpen se caracteriza por el uso de oraciones simples, cortas, repetitivas o incompletas, que reflejan la oralidad, la espontaneidad y la emotividad del lenguaje afirmando la identidad y la subjetividad tanto como su capacidad de síntesis y de impacto. Un ejemplo de este rasgo se puede ver en el siguiente fragmento:

No puedo olvidarme de la difamación, de la traición, de la herida. En qué sitio me puedo esconder cuando el alma se descalabra y un paisaje ni siquiera agreste lacera mi memoria donde el hombrón me metió la mano por debajo del vestido y me zamarreó toda la parte interna que de puro terror ni sensación me acuerdo. (33-34).

A nivel semántico, el lenguaje se caracteriza por el uso de metáforas, alusiones, intertextualidades y neologismos, que crean nuevos sentidos y funciones para las palabras. Por ejemplo, se usan expresiones como “la niña del brazo mutilado”, “el hombre que sueña”, entre otros, para designar a los personajes sin otorgarles nombres propios. Estas expresiones muestran la capacidad creativa y crítica del lumpen, así como su conexión con otros discursos culturales, históricos o literarios. Un ejemplo de este rasgo se puede ver en el siguiente fragmento:

Arriba, distribuidas a lo largo de las calles céntricas, las numerosas cámaras de video ubicadas en las casetas se mueven circularmente capturando el extenso paisaje humano con el vasto poder impersonal de sus lentes. La niña limosnera levanta su muñón hacia la cámara más cercana. Lo levanta como si fuera un arma e imita rígidamente el gesto cinematográfico de una ráfaga de metralleta. Los inválidos se ríen y se revuelcan teatrales en el suelo con sus miembros retorcidos. (182).

He aquí que los personajes de la subalternidad femenina conceptualizados por Spivak sufren una doble opresión por su género y por la condición social donde fueron rescatados. Diamela Eltit propone un sistema lingüístico y simbólico que permita otras texturas desde la resistencia como un ejercicio de reescritura de la represión. Así, se puede repensar el espacio de las periferias y marginalidades y desmontar la carencia en los espacios de enunciación desde una estrategia artística.

Los trabajadores de la muerte y la gran obra narrativa y crítica de Diamela Eltit han logra-

do resemantizar al lumpen como espacio inaugural que enuncian un nuevo sentido a ese margen que pone en riesgo las estructuras convencionales del lenguaje y del poder. Eltit a través de personajes antiheroicos, que padecen imperfecciones anatómicas, simboliza el reino de los caídos. Desde allí logró delinear una trama que hace puente con el cuerpo problematizado que es la novela en sí misma y que nos deja la tarea de la reflexión en las capas más profundas de la psique humana y el pensamiento social.

REFERENCIAS

Eltit, Diamela. *Los trabajadores de la muerte*. Grupo Editorial Planeta, 2009.

Guha, Ranajit., editor. *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Oxford University Press, 1982.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesado, 2007.

Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364.

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DAS IDENTIDADES DIASPÓRICAS PÓS-COLONIAIS: ANÁLISE DE DUAS OBRAS DE ESCRITORAS AFRICA- NAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LAS IDENTIDADES POSDIASPÓ- RICAS COLONIALES: ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE ESCRITORAS AFRI- CANAS EN LENGUA PORTUGUESA

Marcia Cristina Roque

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

marciaroque.lit@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a questão de identidades híbridas resultantes de movimentos diaspóricos em países africanos colonizados por portugueses. A partir dos conceitos de diáspora e de identidade cultural híbrida propostos por Stuart Hall, procedeu-se à análise da construção de duas personagens da literatura africana de Língua Portuguesa. Em “Caderno de Memórias Coloniais”, a escritora luso-moçambicana Isabella Figueiredo conta suas memórias como branca nascida em Moçambique e filha de colonos portugueses que se viu obrigada a deixar Maputo em fuga em decorrência da guerra civil pela independência do país. Em Portugal, Isabella é retornada, em Moçambique, é estrangeira e a sua identidade se forja neste entre-lugar. Já a personagem da luso-angolana Yara Nakahanda Monteiro, em “Essa dama bate bué”, saiu de Angola ainda criança, também fugindo das guerras de independência, e retorna adulta em busca de suas raízes e da mãe que a abandonara. A identidade dessa segunda mulher reflete outra faceta da diáspora, pois, apesar de negra, a personagem é europeia demais para Angola. As análises foram feitas levando-se em conta o conceito de representação literária proposto por Roger Chartier, tomando as duas personagens como representação de identidades diaspóricas pós-coloniais.

Palavras-chaves: Representação Literária. Identidade Diaspórica. Literatura Africana. Pós-colonial.

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo analizar la cuestión de las identidades híbridas resultantes de los movimientos diaspóricos en los países africanos colonizados por los portugueses. A partir de los conceptos de diáspora e identidad cultural híbrida propuestos por Stuart Hall, analizamos la construcción de dos personajes en la literatura africana de lengua portuguesa. En “Cuaderno de memorias coloniales”, la escritora luso-mozambiqueña Isabella Figueiredo cuenta sus recuerdos como una mujer blanca nacida en Mozambique e hija de colonos portugueses que se vio obligada a huir de Maputo a raíz de la guerra civil por la independencia del país. En Portugal, Isabella es una retornada, en Mozambique es una extranjera y su identidad se forja en este lugar intermedio. El personaje de la luso-angoleña Yara Nakahanda Monteiro, en ‘Essa dama bate bué’, salió de Angola siendo niña, huyendo también de las guerras de independencia, y regresa ya adulta en busca de sus raíces y de la madre que la abandonó. La identidad de esta segunda mujer refleja otra faceta de la diáspora, pues, a pesar de ser negra, el personaje es demasiado europeo para Angola. Los análisis se realizaron teniendo en cuenta el concepto de representación literaria propuesto por Roger Chartier, tomando a los dos personajes como representaciones de identidades diaspóricas poscoloniales.

Palabras claves: Representación literaria. Identidad diaspórica. Literatura africana. Postcolonial.

A questão da identidade e da representação

A definição do conceito de identidade não é algo estanque no tempo, variando de acordo com a conformação social de um dado momento histórico e com as ferramentas teóricas disponíveis para os pensadores de e sobre aquele momento. Sendo assim, se no período iluminista acreditava-se que a identidade era algo uno e coeso, os estudos pós-coloniais trazem uma nova discussão sobre esse conceito, tendo em vista as diásporas decorrentes da colonização africana e americana pelos europeus. Neste cenário produzido por esses processos violentos e disruptivos, não se pode mais considerar a identidade como um bloco imune ao contato e às trocas com diferentes culturas.

O pensador de origem jamaicana Stuart Hall, em “Da Diáspora: identidades e mediações culturais”, 2013, afirma que:

A identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. [...] Longe de construir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. [...] nossa associação civil foi construída por um ato de vontade imperial. [...] A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial. (HALL, 2013, p. 33).

Sendo assim, ao longo dos anos, os processos de expansão e dominação de povos sobre outros povos acabou gerando contato entre culturas antes separadas geograficamente. O tráfico e o trânsito de pessoas entre diferentes espaços acabaram gerando o que Hall (2013) chamou de “zona de contato”, na qual se originaram híbridos culturais oriundos desse encontro e tensões provocadas pelas disputas de poder envolvidas nesses processos.

Hall (2013) ainda chama a atenção para a existência de um conceito fechado de diáspora que é fundado na ideia de “outro”, numa oposição rígida: um é o que o outro não é. Já para

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Derrida (apud HALL, 2013, p. 38) os significados são relacionais, pois significam em relação ao outro, e posicionais, pois dependem da posição em relação ao outro. “Na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam [a um local] de origem específico, há outras forças centrípetas.” (HALL, 2013, p. 29)

Para Stuart Hall (2013), para quem parte, a ideia de nação é a que fica na memória, seja na do indivíduo que partiu, seja na dos parentes mais velhos que contam aos mais novos como era aquele lugar (e esse contar é marcado pela subjetividade daquele que detêm as memórias) e se tornam os elos que ligam as futuras gerações ao que ficou para trás. A ideia de pertença se liga à existência de uma “comunidade imaginada” e partilhada por um grupo ligado a essa comunidade. Voltar ao ponto de partida é, portanto, conferir tais memórias, o que acaba por gerar novo movimento e novo choque cultural e identitário para os que retornam e se deparam com uma situação na qual são também o outro, pois o local ao qual julgavam pertencer já passou também por outros contatos, outras transformações ao passo que a “comunidade imaginada” permanece estante na memória. Para o pensador jamaicano, os retornados

Também falam eloquentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta do ritmo de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muito sentem que a “terra” tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estarem em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2013, p. 29).

As narrativas de pátria criam estereótipos mantidos pela tradição. Quem saiu, quando retorna, com outros elementos agregados de outras culturas, sente-se um “outsider”. Quem está onde não devia (o colonizador), também não pertence ao local e não mais pertence ao local de onde partiu.

Nas duas narrativas analisadas neste trabalho, tem-se situações que podem ser consideradas como opostos complementares e trazem indivíduos que experienciam o mundo colonial no continente africano, as guerras civis de libertação e os deslocamentos provocados por esses sistemas. De um lado uma personagem branca em terras colonizada que é forçada a retornar a Portugal, de outro, uma personagem negra que fugiu de sua terra natal e para lá retorna em busca da sua “comunidade imaginada”, corporificada na figura da mãe.

As trajetórias dos personagens e os fatos históricos narrados são mescla de memória, ficção e discurso histórico, mobilizados pela autora e impregnados de sua subjetividade para formar o que Roger Chartier (1991) chama de “representação”.

Em estudos anteriores sobre o estudo da literatura como representação e fonte de estudo

para a compreensão da história e dos movimentos culturais, aqui centrados na questão da identidade, afirmou-se que:

Para o historiador, há que se considerar a produção de discursos também no âmbito cultural para que se possa analisar a história das coisas miúdas, ou ainda, a história vista de baixo, e tecer um panorama mais amplo do que o da história vista através dos documentos oficiais. Sendo a literatura uma manifestação cultural, ela pode oferecer ao leitor uma possibilidade de leitura de diversos contextos, entre eles, o período da escravização negra no Brasil Imperial. Para Chartier (1991), retomando o conceito de relação de poder de Michel Foucault, a produção de discursos é fruto de relações que autorizam ou não a sua validade, sendo eles históricos ou culturais. Há ainda que se levar em consideração as condições de produção desses discursos e o exercício da recepção, também marcado por subjetividades que se cruzam com as relações de poder. (ROQUE, 2022, p. 2-3).

Percebe-se, portanto, a importância dos estudos que abordam a ficção como uma possibilidade de discurso, trazendo em si relações de poder e representações dos movimentos históricos e culturais.

Em busca da mãe imaginada e ao encontro de si

Em “Essa dama bate bué”, Yara Nakahanda Monteiro traz a história de Vitória, filha de Rosa Chitula, uma combatente angolana que a abandonou e desapareceu na luta pela libertação de seu país. Tendo em vista que a família de Vitória acabou por se aliar ao regime da colonização, lucrando muito com isso, a guerra civil acaba por fazer com que sua terra se torne um local perigoso para a sua permanência, só lhes restando a fuga para Portugal, onde Vitória cresce. A narrativa representa, na história da família de Vitória, os deslocamentos e rupturas provocados pelo sistema colonial: os próprios angolanos, em busca de melhores condições de vida dentro do sistema colonial, acabam por se tornar parceiros desse sistema e sendo por ele assimilados e vistos como inimigos pelo seu próprio povo quando eclode a revolução.

Às vésperas de um casamento de fachada, já adulta e em Lisboa, com o apoio da avó, Vitória decide fugir e ir em busca de sua mãe em Angola. Narrado em primeira pessoa em grande parte, o livro traz as dúvidas e incertezas da personagem ao alcançar o território africano. “É a primeira vez que ali estou. Falta-me a espontaneidade de quem regressa à sua pátria.” (MONTEIRO, 2021, p. 28) Andando de carro pelas ruas caóticas da cidade, Vitória se

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

assusta, o caos de Angola a intimida. A moça, nesse momento de chegada é o outro em contraste com o diferente dela, como explicado por Stuart Hall. Tal choque vai se intensificando enquanto a personagem transita na capital Luanda.

Mestiça, em Angola, a moça vai descobrir que pertence a um entre-lugar. Como para tantos outros africanos que tiveram seus territórios invadidos e tomados por brancos europeus, o embranquecimento é percebido por sua família como forma de ascensão e de negação da pele escura, o que, como apontado por Franz Fanon (2008), torna-se elemento de repulsa: “Com o casamento – e nas palavras do povo –, o avô Antonio avançava a raça. [...] Ao contrário das expectativas, a primogênita não puxou o bom e branco ventre da progenitora. Rosa nasceu com pele escura. Puxou a cor da linhagem do pai.” (MONTEIRO, 2021, p. 79).

Cada encontro, cada episódio nos primeiros dias de sua chegada são marcados pelo estranhamento. Num jantar em casa de Romena, uma amiga de sua tia que a recebe e a ajuda em sua busca, a anfitriã explica: “Ela é clara, mas é daqui – tenta Romena explicar que ninguém tem de se sentir incomodado com a minha presença. Classifica que sou um deles.” (MONTEIRO, 2021, p. 41). Quando sai com as gêmeas, filhas de Romena, até mesmo suas roupas destoam do que é usado pelas moças e soam como mais uma afirmação de seu não pertencimento. “Sou a saloia que chegou do hemisfério norte. As minhas calças de ganga, o meu top de folhos às riscas e as minhas sandálias rasas pretas são ridículas.” (MONTEIRO, 2021, p. 47)

Vitória é descrita como uma moça tímida, magra e estrábica. Tem os cabelos longos e alisados, mas não se sente com voz, não sabe quem é, tampouco à qual lugar pertence e essa é sua verdadeira busca. “Tudo o que quero é pertencer, não aos Queiroz da Fonseca, a mãe recusou pertencer à família, ao avô, mas podia ter regressado, eu toda a vida desamparada, calada, para não chatear, aqui também não posso, nem nascer pelos vistos podia.” (MONTEIRO, 2021, p. 56) Abandonada pela mãe e criada numa família que não fala da guerra e não fala da mãe, Vitória cresce com grande sensação de vazio, como se faltassem peças no seu quebra-cabeças identitário.

A ida para Angola deixa outras fissuras à mostra, e a cor é uma delas. “Aqui sou clara, lá sou escura, o sítio do meio é o segundo pior.” (MONTEIRO, 2021, p. 58) Para Vitória, além do fato de que a cor de sua pele não lhe permite identificação completa nem com brancos, nem com negros, os silenciamentos sobre o passado, sobre a mãe, são também uma espécie de roubo de parte de sua história. “Ninguém esqueceu Angola, não esqueceram a mãe e queriam que eu não quisesse saber da minha, é tão mau sentir-se sombra de uma identidade.” (MONTEIRO, 2021, p. 59), e, aos poucos, vai descobrindo que não foi só a fome de mãe que a trouxe de volta à terra da qual ela nem se lembrava mais e da qual pouco sabia. Ela, na verdade, vai descobrindo que veio em busca de saber de si, quem era, à qual local ou cultura pertencia, e isso incluía Angola.

Após crescer e ser educada em Lisboa, Vitória traz em si a pele escurecida, que é apenas

tolerada ali e todos os vernizes da cultura européia, que, nesse primeiro momento, entram em choque com a cultura angolana, a seu ver, mais ruidosa e cheia de movimento do que a vida pacata que levava numa quinta em Portugal. Katila, uma das gêmeas de Romena, numa tentativa de demarcar a diferença entre as duas, diz a ela, em uma saída noturna:

- Esse teu sotaque, Vitória. Atualiza. Atualiza. Sinto o comentário como se fosse uma mão abruptamente lançada à minha cara. Um lembrete áspero de que não pertenço ali. Não tenho o sotaque da terra.- Arrasta um pouco a fala. Não se diz “saber”, diz-se “saber”, entendeste? – continua Katila. Espalha-se pelo jipe uma gargalhada geral. (MONTEIRO, 2021, p.69).

Para Vitória, Angola é um todo pulsante ao qual não consegue se encaixar, mas é ainda a “comunidade imaginada” por seus avós, que deixaram a terra para trás depois de buscarem um ritual de esquecimento com soba Katimba, um líder local. A tentativa da família é de deixar para trás as raízes e construir uma nova identidade em terras portuguesas. Contudo, Angola vai com eles, pois, como analisado por Stuart Hall, aqueles que se vão da terra natal, levam-na consigo na memória. É dessa fonte de memória cristalizada no tempo que Vitória bebe e passa a conhecer Angola:

Durante a minha infância, ia arquivando as conversas entre a avó e as tias. Fingia-me distraída para estar atenta ao que ouvia. O que aconteceu é que a memória familiar não é somente de quem a viveu. Quem nasce a seguir carrega a biografia de quem chegou primeiro. Eu existo naquele passado, e a memória pertence-me. A Angola que conheço é a evocação das lembranças que não foram extintas pelo tempo. É a utopia da felicidade. É dessa Angola que minha família tem saudades. Recorrentemente, voltam a elas para matarem a fome da urgência da existência. (MONTEIRO, 2021, p. 79-80).

À medida em que sua estada vai se estendendo, os contatos com as tradições locais vão penetrando a personagem, causando deslocamentos culturais que vão dando origem a uma nova Vitória. “Era-me muito difícil ir aos velórios. Participar em tanto sofrimento. Aqui, algo interessante aconteceu-me: começo a chorar quando ouço os cantos tradicionais. Não choro pelo defunto, porque geralmente nem sequer sei quem é.” (MONTEIRO, 2021, p. 118) Contudo, ao adentrar o interior do país, dirigindo-se à província do Huambo, local onde sua família vivia, é que Angola também vai adentrar a identidade de Vitória, que percebe na chegada que aquela terra também não é como a imaginava através de relatos e produções culturais: “Não se

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

assemelham aos meninos do Huambo de Manuel Rui, captados pelo Paulo Carvalho, ou, pelo menos, como os tinha imaginado.” (MONTEIRO, 2021, p. 133).

Ao chegar no Huambo, a personagem adoece e encontra a casa de Mama Ju, ex-companheira de armas de sua mãe, e onde decide cortar os cabelos alisados, deixando somente seu cabelo natural e crespo florescer, num início de transformação. É Mama Ju quem a faz entender o sentimento de Rosa Chitula e sua motivação para abandonar a família e se engajar na guerra: “Os meus pais não entendiam. Eram negros assimilados. Tinham alguma educação e privilégios. Achavam que eu queria morder a mão de quem nos dava a comer. Eu não pensava o mesmo. Era muito o abuso que nos infligiam. Nunca aceitei injustiças.” (MONTEIRO, 2021, p. 147) Nas palavras de Mama Ju, Vitória percebe que, mesmo dentro de sua família, as percepções e os sentimentos sobre o colonialismo eram divergentes.

Vitória permanece em Angola por mais tempo do que planejava de início e vai descobrindo sua história através das descobertas que faz sobre a mãe. Mesmo sendo novamente rejeitada por ela, que não se deixa encontrar, apenas lhe envia uma carta, Vitória descobre saciada sua fome de mãe, posto que se tratava de fome da terra, de pertencimento e de construção de sua identidade. “Portugal já não é para si. Mudou. Já não é mais a mesma pessoa.” (MONTEIRO, 2021, p. 173) Se antes Vitória carregava em si as memórias imaginadas de uma Angola distante mescladas às vivências e experiências em solo português, do novo contato com Angola, não mais aquela parada no tempo da memória, uma nova Vitória emerge, fruto de suas diásporas e daquilo que tocou ao longo do caminho. Angola se prova, enfim, a verdadeira mãe em comparação metafórica à busca pela progenitora.

A traição ao pai e ao que deixa de si

Em “Cadernos de Memórias Coloniais” de Isabela Figueiredo, uma narrativa de cunho biográfico, vemos Lourenço Marques/Maputo e seus habitantes através dos olhos e ouvidos da menina branca, criada em solo moçambicano, que vive em meio às dúvidas sobre o que vê e vive em oposição aos discursos hegemônicos dos colonizadores com os quais convive.

A menina relembra a forma como as negras eram vistas em rodas de conversas de mulheres brancas: animais reprodutores, corpos que eram usados pelos homens brancos para que nelas descarregassem seus instintos. Diziam que as negras tinham as partes íntimas largas porque pariam muito e porque mantinham muitas relações sexuais. As negras se entregavam aos brancos por dinheiro, mas gostavam e gemiam porque eram próximas aos animais. As brancas, não. As brancas tinham a genitália fechada porque não tinham vida sexual ativa e não sentiam prazer, cumpriam uma obrigação, não gemiam porque eram direitas. “As brancas eram mulheres

sérias. Que ameaça constituía para elas uma negra? Que diferença havia entre uma negra e uma coelha? Que brancos perfilhavam filhos a uma negra?” (FIGUEIREDO, 2018, p. 35) Um homem branco poderia casar-se com uma negra e elevá-la socialmente, por respeito ao branco, ela seria tratada com respeito, mas com reservas. Contudo, isso era prática de homens mais simples. As mulheres brancas jamais poderiam se casar com um negro, eles não estavam à altura delas, eram animais.

Além das percepções das mulheres e das relações familiares e sexuais entre portugueses e locais, ao acompanhar o pai em seu trabalho, a menina ia também construindo a percepção que se tinha das relações de trabalho entre brancos e negros. O pai trabalhava com instalações elétricas em Lourenço Marques e contratava mão de obra negra por ser mais barata e mais fácil de domar, bastavam umas pancadas. Brancos não podiam apanhar e eram mais caros. Além disso, os vícios dos negros poderiam ser corrigidos com surras e os dos negros, não. Dessas relações violentas e de exploração surge o ódio que é percebido pela menina através dos olhos dos negros:

Quem, numa manhã qualquer, olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros, enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspurcação. Não havia olhos inocentes. (FIGUEIREDO, 2018, p. 46).

Em meio a esses dois mundos, o de colonizados e colonizadores, Isabela vai tecendo o contraste entre eles. Ela lembra as roupas usadas pelos amigos de seus pais aos domingos, cheias de laços e fitas não condizentes com o calor africano e conclui: eles eram criaturas estranhas à terra. À medida que vai crescendo, os dois mundos começam a entrar em choque dentro de si, e ela começa a perceber que, mesmo estando de um lado do muro imaginário que separava negros e brancos, ela se sentia também parte do mundo que todos diziam não ser o seu. As práticas comerciais, como vender mangas em tabuleiros, eram reservadas às negras, brancas não faziam isso. A menina vendia mangas escondida da mãe, sentia-se negra de pele branca, uma colona mestiça, mas só de alma. Ela reflete que a separação entre negros e brancos era como se fosse entre animais e pessoas.

O que se percebe nas memórias de Isabela Figueiredo é a materialização do processo de choque identitário mediante o contato entre duas culturas distintas. Se, para o discurso colonialista, a cultura europeia era o que a africana não era, para a menina de “Caderno de Memórias Coloniais”, nada disso fazia sentido, tendo em vista que ela se sentia parte de Moçambique. O contraste de sua pele branca com os costumes que via em outras peles, e que ouvia dizerem não serem os seus, era produto do contato dialógico a que se refere Stuart Hall (2013).

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Quando estoura a revolução, o ódio que a menina via represado nos olhos dos moçambicanos explode em dimensões assustadoras e Isabela é forçada a retornar para Portugal, pois “o tempo dos brancos tinha acabado”. (FIGUEIREDO, 2018, p. 112)

Na saída de Lourenço Marques, o pai lhe pede que conte a verdade sobre o que vira ali: “quando os viste jogar à bola com as cabeças, na estrada do Jardim Zoológico... contas tudo... tudo o que roubaram, saquearam, partiram, queimaram, ocuparam. Os carros, as casas. As plantações, o gado”. (FIGUEIREDO, 2018, p. 118) Contudo, a moça que retorna não se identifica com a ideologia dos pais, e percebe que a verdade dele não é a sua. Não há verdade a contar se essa for a de seu pai, o que é visto por ela como uma traição, mas não a si e não à identidade que foi forjada no contato entre as duas Isabelas, a filha de portugueses e a menina criada em Moçambique.

Em solo europeu, ela tampouco se sente acolhida, pois os retornados são hostilizados pelos portugueses.

Que triste gente! Divertiam-se a mofar conosco, atirando-nos à cara que estava difícil, pois estava, que aqui não havia pretinhos para nos lavarem os pés e o rabinho, que tínhamos de trabalhar, os preguiçosos de merda, que nunca fizeram a ponta de um corno pela vida, que nunca souberam o que era construir uma vida e perdê-la, os tristes, os pequeninos, os conformados. Sabiam lá eles o que eram os pretos e o que éramos nós e o que tínhamos acabado de viver, cobardes filhos de uma puta brava. (FIGUEIREDO, 2018, p. 157).

Em Portugal, a história contada era a da colonização salvacionista, a do colonizador que achava que tinha salvo o negro da bestialidade e não a do branco que explorava e maltratava os africanos. Para ela, os retornados são desterrados que foram proibidos de retornar ao seu local de nascimento porque lá eram a lembrança da exploração. Mas Moçambique era sua pátria natal e vivia dentro dela. Sem ser bem-vinda em nenhum dos dois países, sem ter pertencimento a nenhum dos dois lugares, sua identidade é flutuante, um híbrido derivado da colonização e das revoltas dela decorrente.

Considerações Finais

Nas duas obras analisadas, vemos as trajetórias de duas mulheres cujas construções identitárias foram forjadas no bojo do colonialismo africano. Duas diásporas que forçaram contatos entre discursos culturais que, não fosse a violência do imperialismo português, não teriam se

coadunado em construtos híbridos. Sobre este processo, afirma Stuart Hall,

O referencial nacional não é muito útil. Os Estados-nação impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as culturas floresçam. Esse foi o relacionamento primário entre as comunidades políticas nacionais soberanas e suas “comunidades imaginadas” na era do domínio dos Estados-nação europeus. Esse foi também o referencial adotado pelas políticas nacionalistas e de construção da nação após a independência. A questão é se ele ainda constitui uma estrutura útil para a compreensão das trocas culturais entre as diásporas negras. (HALL, 2013, p. 38).

Uma identidade una e dominante é essencial para que haja a dominação, pois a formação desse discurso identitário se transforma numa arma de poder. Cada diáspora, porém, subverte esse discurso e é diferente, pois seus indivíduos vão interagir com a cultura local que os recebe. Nas palavras de Hall (2013, p. 39), “as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos”.

Isso pode ser visto na trajetória de Vitória, que vai assimilando simbolicamente os elementos da cultura angolana na medida em que vai mergulhando no interior do país, na província de Huambo. O movimento da personagem assemelha-se a um interiorização simbólica de elementos culturais e de sua própria história, pois quanto mais adentra o país, mais Vitória reconhece que não pode retornar a Portugal, pois Lisboa não é mais sua terra, e os laços enfraqueceram.

Da mesma maneira, no caso de Isabela, o discurso colonial de um Estado culturalmente uno não foi o suficiente para impedir que o contato com a cultura, com os costumes e com a identidade moçambicana transformasse a forma como ela enxergava o mundo fraturado em que vivia.

Se o colonialismo violentou as culturas africanas, ele também não previu que as diásporas forçadas por sua sede de poder e conquista produziram fissuras e penetrariam naquilo que acreditavam ser monolítico: a identidade europeia. Em ambas as obras, o que se vê são processos de formação identitária nos quais reside a sensação de não pertencimento e que ensejam um movimento de conflito e questionamento sobre os discursos e as memórias de seus familiares. Embora em diferentes posições, tanto o pai de Isabela, quanto o avô de Vitória, foram questionados em sua aliança ao colonialismo e tal questionamento só foi possível porque as duas personagens fundiram em si elementos identitários das duas culturas com as quais conviveram.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. In: **Revista das revistas • Estud. av.** 5 (11) • Abr 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>

FANON, Franz. **Pele negra, Máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. **Cadernos de Memórias Coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

MONTEIRO, Yara Nakahanda. **Essa dama bate bué**. São Paulo: Todavia, 2021.

ROQUE, M.C. O suplício do corpo como instrumento do poder soberano: análise do campo de exceção instaurado na senzala do Engenho Nossa Senhora da Natividade em “Água de Barre-la”, de Eliane Alves Cruz. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 57, n. 1, p. 1-13, jan.-dez. 2022 | e-43147 <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2022.1.43147>

CAPÍTULO 3

LA TRANSFIGURACIÓN DEL SER EN LA POESÍA DE ELIZABETH SCHÖN

A TRANSFIGURAÇÃO DO SER NA POESIA DE ELIZABETH SCHÖN

Julio Borromé

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

julioborrome1@gmail.com

Resumen: La relación entre el ser y la apariencia permite comprender por qué la poesía de Elizabeth Schön ha estado más del lado de la tradición filosófica occidental y el no-ser del lado de la nostalgia, del tiempo, de la materia. La emergencia de esa desgarradura ontológica no ha hecho más que afirmar esta división; así lo podemos constatar con la búsqueda del infinito que es immanente a su poesía, pues su trazo lírico intenta superar dicha dualidad e ir hacia la trascendencia. En mi ensayo proponemos que estas dos derivas se complejizan en la escritura de Elizabeth Schön, en específico en la recepción de la categoría del Ser, en quien se junta su afirmación y su negación. Por contraste dualista, la poeta busca una vía media que perfore esa instancia totalizante, entonces ella estrecha la distancia y exige de su poesía llegar más lejos. Y para llegar al límite y adentrarse en ese otro hallazgo apenas murmullo, encuentra ciertas analogías entre el Ser y el aparecer; y ese hallazgo que la poeta nombra nos dice algo que no halla identificación en sí mismo, sino como reduplicación del Ser. Así, la unidad del Ser es desplazada, y asume en la poesía de Schön, una deriva que transfigura el concepto de Ser heredado de la tradición occidental. Se trata, pues, de una recepción de un orden primero respecto al Ser y su progresiva expansión hacia un orden íntimo y metafórico, donde acontece esa tentativa de abrazar el inalcanzable infinito. En efecto, nuestra pesquisa en torno a la poesía de Schön revelará que el retorno al Ser es una interpelación a la tradición filosófica occidental. Una pregunta que no halla respuesta con certeza, sino un esparcimiento del Ser que es Uno y termina reduplicado para hallarse.

Palabras claves: Ontología. Ser. No-ser. Esparcimiento. Infinito.

Resumo: A relação entre ser e aparência nos permite entender por que a poesia de Elizabeth Schön tem estado mais do lado da tradição filosófica ocidental e o não-ser do lado da nostalgia, do tempo, da matéria. O surgimento dessa cisão ontológica apenas afirmou essa divisão; podemos ver isso na busca pelo infinito, que é imanente em sua poesia, à medida que sua linha lírica tenta superar essa dualidade e ir em direção à transcendência. Em meu ensaio, propomos que esses dois desvios se tornam mais complexos na escrita de Elizabeth Schön, especificamente em sua recepção da categoria do Ser, na qual sua afirmação e negação se unem. Por meio de um contraste dualista, a poeta busca um meio-termo que perfure essa instância totalizante, de modo que ela reduz a distância e exige que sua poesia vá além. E, para alcançar o limite e entrar nessa outra descoberta, mal murmurada, ela encontra certas analogias entre o Ser e o aparecer; e essa descoberta que a poeta nomeia nos diz algo que não encontra identificação em si mesmo, mas como uma reduplicação do Ser. Assim, a unidade do Ser é deslocada e assume na poesia de Schön uma deriva que transfigura o conceito de Ser herdado da tradição ocidental. Trata-se, então, de uma recepção de primeira ordem com relação ao Ser e sua expansão progressiva em direção a uma ordem íntima e metafórica, onde ocorre essa tentativa de abraçar o infinito inatingível. De fato, nossa investigação da poesia de Schön revelará que o retorno ao Ser é um questionamento da tradição filosófica ocidental. Uma pergunta que não encontra uma resposta com certeza, mas uma dispersão do Ser que é Um e acaba se reduzindo para encontrar a si mesmo.

Palavras-chaves: Ontologia. Ser. Não-ser. Espalhamento. Infinito.

*Pues el Mesías no sólo viene como redentor;
sino también como vencedor del Anticristo.*

Walter Benjamin

1. Introducción

El objetivo del presente ensayo es investigar la relación entre las nociones de Ser y las transfiguraciones en el libro de poemas: *Encendido esparcimiento* (1981) de la escritora venezolana Elizabeth Schön (Caracas. 1921-2007). No obstante, nos vamos a referir en primer lugar a un texto, «Del antiguo labrador», perteneciente al libro homónimo de la poeta. El poema nos permitirá introducir la coordenada de la tradición judaica-cristiana y de la filosofía occidental donde la sensibilidad metafísica en Schön afianza su acurrucado origen. Esta adquiere su sentido de metamorfosis y unidad en ese vislumbrarse del Ser que halla en *Encendido esparcimiento* un primer ente germinal en tal forma su prolongación la extiende en *Del antiguo labrador* (1984).

Partimos de la hipótesis de que, para una comprensión de dicho vínculo, es necesario recurrir a la categoría de modernidad como mediación entre ellas. La noción de modernidad subyace en la recepción que hace Schön del concepto de Ser, que usualmente se estudia a la luz del pensamiento occidental: de Parménides a Heidegger dicho concepto alimenta la idea de que la filosofía de occidente es la repetida historia del develamiento y ocultamiento del Ser, y que éste puede tener la forma inveterada de la universalidad. La modernidad es especialmente productiva para abordar la actual crisis ecológica que está en la base de su *proyecto inconcluso*. Elizabeth Schön presta oídos para escuchar el olvido del Ser y la violencia con la que el hombre, preocupado en robar los botines de la ciencia y la tecnología, matematiza la naturaleza hasta clasificarla y encerrarla en total aislamiento para sus violentos propósitos de velar el misterio.

En este sentido, resulta útil detenerse en el diálogo de Schön con la tradición filosófica occidental cuyo tema central es el Ser. Una lectura atenta de *Encendido esparcimiento* y *Del antiguo labrador* permite reconstruir los intentos de la poeta por establecer un contacto, en el sentido profundo y sobre todo más raizal, con la naturaleza como fuente inagotable de vida y sanación universal. Más relevante que este llamado a establecer vínculos con la tierra es la evidente preocupación de la poeta en señalar, estimamos siguiendo a Heidegger, la violencia gene-

ralizada contra la naturaleza y la progresiva deshumanización. Esta agresión viene dada por el olvido del Ser, en tanto el hombre acude al Ente ejercitando su poder y su apetencia por las riquezas artificiales en las que se entretiene para saciar su inagotable deseo de control y dominio de la naturaleza, aun a costa de la vida en el planeta.

Hay una vocación crítica a la modernidad en defensa de la vida y del medio ambiente en la poética de Schön. Su mirada abre la posibilidad de interpelar la idea de progreso y desarrollo, ciencia y tecnología; y el desbordamiento de sus teorías y aplicaciones con consecuencias fatales para la vida. Entendemos que la poeta nos convoca a partir de una doble función, como memoria y como matriz de reminiscencia, un modo de establecer una nueva concepción entre los seres humanos y la naturaleza. De ese modo, se logra no sólo dar una mayor ampliación a una de las categorías fundamentales y oscuras de la filosofía occidental, como es el Ser, sino devolver al concepto sus transfiguraciones en el camino de la modernidad mediante el trasegar refulgente de una figura mesiánica que viene a sanar la tierra y todo cuanto el hombre anhela en comunión profunda con la tierra. Escuchemos su testimonio:

San Esteban era una aldea en plena montaña y tenía un río que era de maravilla, ahí yo descubrí que el río no era solamente río, sino que tenía un espíritu por dentro, si no, no hubieran florecido los árboles y no hubieran dado tanta sombra y tanta frescura ahí, porque la frescura y el abono es espiritual, espiritual para el hombre, no es sequedad, la tierra no es seca, la tierra es húmeda. Yo creo que lo más importante que tenemos es la tierra, y los árboles son quienes nos guían, los que nos dicen hasta aquí llego, hasta aquí puedes tú llegar, acércate a mí, que yo crezco. Son unos compañeros que hablan, eso lo descubrí el primer día, que vi el río en San Esteban y me arrodillé frente a ese río, yo me maravillé, que aquel hilo de agua se internara en la tierra y llegara tan lejos...

Y yo por mi parte, conocí la miseria muy niña, y me di cuenta de que había una dicción entre las personas que tenían como yo una cama, y unos juguetes y una viejita que vivía en el fondo del Puente de El Guanábano, en una choza, un ranchito y hacía arepas y lo que tenía era un catre, yo me di cuenta a pesa de tener tres, cuatro, o cinco años, ahí percibí la diferencia que había y a mí eso siempre me atormentó. Y la aprendí, por mi mamá, ella me dejaba bajar al Puente de El Guanábano, ella dejaba que la muchacha de mi casa me llevara a ver esa viejita donde yo descubrí la miseria, y no entendía, que ella tuviera un catre y yo una cama.

Entonces «El antiguo Labrador es el que va a rehacer todo eso. [...] podría hacer, y regenerar el mundo, es como un salvador. (*Regiones Verbales*, 2017: 285-287).

Pero antes de llegar a las sinuosidades metafísicas, sigamos el relato oral de Elizabeth Schön y la historia del poema en el que ofrece el retorno de una figura salvífica que viene a regenerar la tierra y al hombre. Es la visión mesiánica instaurada en la visión lineal de la historia contra el desbordamiento del progreso y la opulencia del poder de destrucción, olvidando que el pasado puede ser interminablemente el vigía que señala nuestros errores y nuestras desgracias del presente con el único fin de que no volvamos a repetirlos. En este sentido, nos parece que la visión de la poeta venezolana es similar a algunos aspectos del pensamiento occidental que podemos hallar en las contrastaciones de la historia del Ser en la filosofía occidental, desde Parménides, Heidegger hasta llegar a Walter Benjamin.

Schön queda sujeta de esa impulsión a continuar la tradición judía y la posibilidad del súbito hallazgo de la resurrección. La poeta aprovecha sus estudios de filosofía para insertar su propia elaboración del Ser reelaborada con elementos de aquella antigua tradición; y no puede ser de otra manera que el Ser de Heráclito o el Ser de Plotino converjan en la visión mesiánica de una figura con atributos de curación. Nos parece clave que la poeta colme la extensión de la tierra con el trabajo de un antiguo labrador.

¿No vemos en esta figura salvífica, el cumplimiento de un destino y la posible plenitud que anhela el género humano desde la caída? ¿Acaso no está velada en esta figura tutelar la severa gravedad en torno a la idea del paraíso terrenal? ¿No es, entonces, en sus demoradas especulaciones sobre el Ser, que la poeta define su crítica a contrapelo de la encarnación de los males de la modernidad que en algunas tradiciones religiosas son identificados con el Anticristo? ¿Acaso, del antiguo labrador, no combate la noción del trabajo capitalista en la que impera la riqueza y la adoración del dinero; y cierta concepción del marxismo vulgar y que apunta al fascismo, siguiendo a Benjamin en la Tesis XI?

2. La historia de un poema

Elizabeth Schön cuenta el origen de su poema, «Del antiguo labrador», al poeta y cronista venezolano Antonio Trujillo. El testimonio está recogido en *Regiones Verbales* (2017). En este libro, la palabra de Schön tiene un especial sentido en abarcar con la mirada la vida y las circunstancias de seres humanos víctimas de las políticas excluyentes del Estado venezolano; viene a ser como el más piadoso llamado a comprender las condiciones de abandono y miseria de los habitantes de Puerto Cabello, ciudad portuaria ubicada en el norte de Venezuela. Esta situación de extrema vulnerabilidad puede extenderse a toda la Nación en su justa medida territorial, geográfica y humana. Durante todo el siglo XX, la dictadura de principio de siglo y el Estado neoliberal trituran y suprimen toda aspiración a una vida plena y digna de las grandes mayorías

del país.

Dice la poeta:

[...] miseria, de los niños desamparados, de las mujeres que pasaban, por ejemplo, en un estado deprimente; deprimente, cargando un niño que quería chupar del pecho de la madre y la madre no tenía; a mí eso me erizaba, yo creo que esa fue la semilla de algo que germinó en mí para siempre. (Trujillo, *Regiones Verbales*, 2017: 285).

Lo que nutre la venida «Del antiguo labrador» es la certeza de los que sufren, de los que no tienen nombre y tienen el asombro yerto del hambre en los ojos. Nuestra historia es la historia de las mudanzas forzadas de las masas campesinas e indígenas. La bonanza petrolera destierra a las comunidades de sus regiones, crea dependencia y neocolonialidad. La entrega de la soberanía a las potencias extranjeras para asegurar y mantener la lógica del capitalismo mundial, es la prueba del engranaje de un sistema de dominación global que necesita de gobiernos serviles en su deseo de profundizar el control sobre las riquezas naturales y la biodiversidad. El campesino venezolano es obligado, por vías de violencia o de falsas expectativas creadas por la cultura petrolera en mejorar su vida material en las nacientes ciudades, a abandonar la tierra. El abandono del campo y la penetración del capital extranjero preludian la crisis de la sociedad venezolana en todos sus órdenes.

La claridad del paisaje se llena de la líquida fluencia del «estiércol del diablo» y el campesino no volverá a habitar la tierra; deambulará por incipientes ciudades y aldeas, entre juegos de azar, alcohol, luces de neón y prostitución. Así la paradoja de la cultura petrolera no fue más que el enriquecimiento de la xenofrénica burguesía, las Corporaciones, los Trust, las Transnacionales, los terratenientes y los acólitos de los gobiernos de turno, tanto de las dictaduras como de la democracia representativa del siglo XX.

Pero mientras la progresiva destrucción del campo se acentuaba y aquella semilla germinaba en el espíritu de la poeta, la figura salvífica de Schön se iba convirtiendo en anuncio de una figura arquetipal con la misión de regenerar la tierra bajo el deslizamiento vertical de la mano, la semilla y el arado. Por eso vemos en la visión de Schön, el retorno del campesino transfigurado en un antiguo sanador de los campos. La misión del labrador se apresta a la siembra para salvar a quienes padecen hambre y sed en esta tierra devorada por el fabuloso hombre máquina y su proyecto de hacer de la naturaleza el objeto de su demencia.

Desde el punto de vista de la modelación poética de una figura mesiánica que viene a restablecer la vida en la tierra, de la manera que tiene la gravedad de un suceso esperado y de penetrar como una esperanza en nosotros (el Mesías que está por venir también está en tu es-

píritu), encontramos la misma hipostasis consustanciada con el dolor del semejante en sus carencias materiales y espirituales. Percibimos que el antiguo labrador se fija primero en el paisaje herido y en los pobres de la tierra; y se incrusta en esa potencialidad de advenir en un tiempo propicio que delata su ubicua presencia con «la urgencia de sembrar/hasta en la desértica ponzoña [...] conducido por el anhelo único / de revivir lo decaído y maltrecho que se aposenta / hasta en las cáscaras abandonadas del sueño».

Y va...
va hacia todos los costados
hacia todas las alturas
hacia todos los recodos y escondites
llevando consigo el dolor de los que callan
de los que lloran y padecen
porque jamás han visto brotar el pan
la mazorca
el pozo de cristalina infinitud
con la luz dentro.
(*Del antiguo labrador*: 1983).

3. La constelación del Ser

Un modo de abordar la noción del Ser en *Encendido esparcimiento* consiste en atender a algunas palabras que podemos vislumbrar en los poemas. Schön propone los términos *fuego*, *brasa*, *flama* y *chispa* para ordenar esa constelación del Ser que nos lleva a la tradición filosófica occidental; y simultáneamente a aquella configuración metafórica, la poeta recurre a palabras que indican la indivisibilidad del Ser: *redondez*, *óvalo*, *círculo*. Sin embargo, estas palabras que designan propiedades y atributos, no son fijas ni mantienen una consistencia absoluta, sino que funcionan dentro del poema con sus contrarios. Así, Schön, nombra *lo abierto*, *lo infinito*, *el despliegue*. La idea de los contrarios resuena aquí en dos de sus sentidos: como opuestos, requeridos por la plasticidad orgánica capaz de preservar en el movimiento lo que queda; y responde en segunda instancia a la necesidad de no verse atrapado por el principio de conservación constitutivo de la inmutabilidad de lo orgánico.

Vemos entonces que las palabras introducidas por Schön para caracterizar al Ser son la

permanencia de la materia (hyle) y su constante fluir. Cuando nos referimos a la materia ceñimos el sentido a la etimología de la palabra en griego ὕλη (hyle), esta designa primariamente *bosque, tierra forestal, madera cortada o leño*, en oposición a las designaciones que la poeta utiliza en otros poemas correspondientes a la materia y lo material, como emblemas del dinero, la riqueza y el poder en los dominios de la modernidad.

La conversión es tajante en tanto hay una palabra fundamental en los poemas que es la palabra *ascua*. Dicha palabra designa el estado de permanencia del fuego en el sostén imperceptible de la materia que arde sin necesidad de que el fuego esté presente. Cabe aquí la sentencia de Heráclito en el fragmento 9: «La conexión invisible es más fuerte que la visible». El *ascua* es un principio activo del fuego, lo que los griegos denominan Archē (ἀρχή). Su función consiste en velar lo oculto y tender la llama hacia lo vivo sin quemarlo. De ese comienzo, entonces:

Y surge un árbol
se aclara lo antiguo.
Aflora un río
fluye lo de siempre.
Nace un hombre y descubre la señal que antes no se había
avizorado.
(*De Encendido esparcimiento*: 1981).

El *ascua*, que en los primeros poemas, es el nuevo surgimiento de la materia, queda ya en el resto de los poemas subsumido por la chispa. La chispa es el salto que destella en el aire y desaparece para volver en la intermitencia de la propia envoltura del fuego, desde donde surge y ciñe lo naciente. Es la chispa arrancada del principio que permanece, y, sin embargo, exige el movimiento y la interposición que no es el afuera, sino la intimidad del fulgor íntimo e inmutable.

Si la chispa está en la chispa
es porque la chispa
no cesa de existir...
[...]
Esplende por su redondez
Esplende por irrupción congénita de su propio fuego yendo y
por eso tal vez al hombre se le ha hecho posible sentir aquello

que no tiene asidero ni fijación.

(*De Encendido esparcimiento*: 1981).

La indagación que hace Shön del Ser está circunscrita en primer lugar al Fuego, principio o al Archē (ἀρχή), que, en Heráclito, «es el elemento primordial y todas las cosas son modificaciones del Fuego». En segundo lugar, la unidad de los opuestos, y, en tercer lugar, el flujo perpetuo. Estos tres elementos son centrales en la poética de Shön en su libro *Encendido esparcimiento*, como también estructuran el espinazo de la doctrina heracliteana. Pero la sugerente relectura de Shön, así lo pensamos, no es una adaptación de la vertebración filosófica del nacido en Éfeso, sino la trasposición en el sentido de introducir metafóricamente sus fecundas matrices dentro de esa gran tradición, apelando e interpelando al Ser, para potenciar su perspectiva que nos parece hallar en la figura salvífica *Del antiguo labrador*, su transfiguración. Llegado el momento intentaremos crear un circular campo de polaridad sin romper el arco y sin claridad cegadora.

Pero en cuanto Heráclito llama al Cosmos uno para todos y delega más allá de los dioses y de los hombres, la permanencia del fuego en sí mismo, obedeciendo una ley divina, tal vez retomando la sentencia de Anaximandro, Shön sugiere que la materia si llegara a apagarse sólo logra hacerlo permaneciendo en reposo con su reverso. Se transforma en movimiento, como las aguas del río que son las mismas y también son otras, y entre ellas, la quietud permanece. Es decir, que en los versos de la poeta, la chispa resuelve la unidad de los contrarios, pues no contradice al Ser, y no lo puede contradecir porque no está dentro de él, sino afuera, en lo incommensurable; y es a cada instante. La chispa se repite en el afuera y engendra movimiento.

Leemos en *Encendido esparcimiento*:

[...]

Mas

si se apaga

no hay que espantarse, su permanencia nunca cesa aunque no
la encontremos dentro.

Jamás la chispa contradice al Ser.

Es chispa a cada instante.

La chispa es una modulación del tiempo. La poeta atribuye al Ser lo contingente: «Lo

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

temporal es una repetición y le pertenece al Ser/semillante a un reposo que desconoce lo que lo sujeta». Pero ese tiempo se corresponde con la circularidad que contiene sucesivos instantes. Pues en realidad esa prolongación de la chispa es la prueba de que el Ser también le corresponde una dialéctica del reposo. El Ser resiste la pulsión centrífuga del afuera y se fija como fundamento, su contención emana de sí mismo. No un ser resistente al tiempo, sino en él, en movimiento envolvente y en lo fugaz. Queda entonces presente un estado de perplejidad, donde «lo intrasmisible del ser». [...] «no tiene asidero ni fijación». Schön nos propone un enigma y sólo nos ofrece su cercanía, su repetición, naciente del ascua y la intermitencia de la chispa:

Así emana el fuego, pasa.

Así el fuego con el esmalte de un sol para el ascenso suave,
dulce...

Así el Ser en Ser de Ser, siempre Ser en el hombre y lo infinito.

El empalme envolvente y la identidad con el Ser alcanzan un bello momento en este poema:

La necesidad de la rosa en alcanzar la otra que aún no apunta
ni abre su aire propio de blanco fuego que la sustenta.

Jamás se opone el Ser y ella se encontrará con aquella
otra que siempre está por vivir.

Hay una pulsión primaria, anterior a otro estado del aparecer que signa lo que vendrá. La rosa sabe de su condición efímera, pero se afirma en esa otra que viene del fuego, que sin saber la fundamenta. El blanco es sólo la cualidad. El Ser es apertura, dona su presencia y la rosa será otra en aquella que ella misma impulsa en esa necesidad afirmativa de la vida. Es la tendencia que tiene la rosa en perseverar en su ser, aunque velado esté para ella, lo que la sustenta. Así, la rosa priva al Ser de su retiro definitivo, pues la sola presencia es condición necesaria para la repetición. Lo que aparece desaparece para comenzar de nuevo. «El Ser jamás es resistente, nunca es contrario al aparecer, desaparecer.»

4. El olvido del Ser, la crisis ecológica y el renacer de la utopía

¿Qué es lo que está en esta cuestión del Ser en la poesía de Schön? Primero un dialogo con la tradición filosófica occidental y la solicitud de cerciorarnos de nuestro olvido del Ser. Sentimos en los poemas de Schön un eco de Parménides, Heráclito y Heidegger, convirtiéndose en invisible hilo de Ariadna, con el cual la poeta guía su camino, desde la infinitud concéntrica hasta el laberinto de la modernidad. Segundo nos entrega una figura mesiánica que llegará a restablecer la comunión con la naturaleza y la sanación universal.

Es especialmente contundente observar la preocupación de Schön por distinguir las diferentes apropiaciones del significado de poder y de olvido respecto al Ser en lo que es una crítica a la modernidad y al modo en que el hombre despliega la razón instrumental con fines de una analítica de la dominación. Aquí nos es útil la referencia que Adorno ofrece entre cosificación y el olvido. En una carta a Benjamin fecha para el año de 1940, desde Nueva York, toca por vez primera el tema. Escribe: «Porque toda cosificación es un olvido».

Elizabeth Schön encuadra dentro de ciertos signos habituales de la modernidad su crítica al sistema de explotación de la tierra a propósito de la intromisión de la ciencia en el que ella misma no se reconoce y constituye la expresión del culto al saber que exige un determinado poder de control de la naturaleza convertida en objeto de estudio. Al convertir la naturaleza en un ente separado de quien la observa, mide, clasifica y divide, el observador mismo despliega la sobrevaloración de aquello estima inferior con lo que produce saber para demostrar su superioridad y proceder a la conquista. Es por eso que en sus momentos más pulsionales, el hombre borra todo paisaje y sobre los residuos vitales y la sequía, produce una segunda naturaleza espuria, confiada a los espejismos de la ganancia y el derroche.

Pero ya va siendo hora de consignar cómo ondulan las matrices sanadoras de ese impalpable estar en el mundo en la visión de la poeta, de situar los esparcimientos que transcurren sin sobresaltos y no empujan sus poderes sino para replegar al hombre en la íntima desmesura de sí: círculo, pozo de luz infinita. Cuando la poeta Schön se acerca a las variaciones expresivas del poder contrasta el mundo íntimo y el afuera donde todo está en la reproducción lógica de lo cuantificable. El hombre no oye, no siente, no fluye. Solo matematiza un objeto. Traza planos y cuadrículas elaborados por el saber científico, encerrando en abstracciones y números las formas espontáneas de la naturaleza.

Pero la comparación de dos efectos desiguales del poder nos ofrece la clave del llamado de Schön a reconocer el despropósito de quien es enemigo de la naturaleza; y entrampado en la quirúrgica disección de la tierra destruye las resonancias íntimas que están en él, y no escucha, porque no cesa su orgullo moroso ante la exigencia de verificación completada por el pragmatismo. El estar en el mundo, nos dice Schön, es una condición espontánea y desprogramada; sin apresuramientos ni control. Si no hay planes no hay nada qué esperar ni qué interponer entre un antes y un después.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

La poeta nos convoca a reconocer al hombre que está en desasosiego por su misma compulsión a perseguir lo que su poder imagina en la sinergia de sus formas de dominación. Ese poder obnubila al hombre y le niega la posibilidad de solidararse con el ser humano que sufre; y lo aleja del hallazgo ínsito que exige concentración y coraje. La poesía de Schön es un impulso interno hacia la luz que el hombre puede descubrir en sí mismo.

Leemos en el libro *Encendido esparcimiento*:

No hay planes para la flama.

Mas viven el hombre de planes escapándosele la paz y con
la paz la clama para nutrir el grano y asentar el vínculo amoroso.
Insiste el hombre en el poder
duplicándose las coordenadas del arabesco, el ópalo y el oro.
El poder es una especie de neblina y como tal arranca los ojos
para que no se contemple el perenne dolor de lo que
oprime, ni se llegue a este lugar oculto, íntimo
de cada quien que tanto requiere, exige.
Cuando la piel contiene el abarcante gris de la niebla es
indicio de nunca haberle llegado el mar
con el blanco azul de la llama.

Hemos sentado como principio que en el olvido del Ser se expresa, de forma manifiesta, la crítica de Schön al desbordamiento del proyecto tecnológico y científico de la modernidad. Y así podemos confirmarlo ahora. La poeta aclara los objetivos del hombre cuyas acciones van dirigidas a investigar la naturaleza con el propósito de analizar y saciar el ávido deseo de conocer para la dominación y profundizar la actual crisis ecológica. El hombre de la modernidad reproduce el paradigma de conquista y sometimiento de la tierra que es manifiesto en la Biblia hasta llegar a la cúspide en la filosofía de Descartes.

Rodeados de avances científicos contemplamos los efectos de la visión mecanicista del universo y la dualidad que está en la base de las doctrinas filosóficas occidentales, teniendo su máximo exponente en Platón y los neoplatónicos que identificaron al Ser con Dios. Para los científicos el universo es una máquina con sus piezas y sus engranajes en perfecto blindaje; y para los filósofos la evidente revelación que la materia va por un lado y la mente por el otro; y que son sustancias totalmente separadas y distintas entre sí, que son la *res cogitans* o cosa pen-

sante y la *res extensa* o cosa extensa.

Esta visión contribuye a reforzar el paradigma vigente cuya progresión está en marcha y ya presenciamos los efectos devastadores en los ecosistemas y pulmones vegetales de la tierra. Qué increíble y enloquecedor paradigma podrá engendrar muerte operando sobre la tierra convertida en objeto, destruyendo la vida que es el principio ético por antonomasia. Pero siempre en la superación de un paradigma habrá la progresión de otro paradigma que viene a sustituir los objetos analogados por otros y así la repetición sigue interpretando para penetrar y fragmentar la naturaleza; y olvidar que somos seres interconectados con las demás especies en un sistema de relaciones en el cual lo racional ha adquirido supremacía frente a lo sagrado, a lo mítico.

No se trata, entonces, de sustituir un paradigma por otro paradigma, porque se estaría sustituyendo una ideología por otra ideología, sino apurar la transición de las teorías científicas atomistas y mecanicistas hacia una perspectiva sistémica y holística. Si integramos las vidas de las comunidades originarias de cualquier lugar del mundo a nuestra percepción del mundo, nos percataremos de que sus saberes, sus expresiones artísticas, la danza, la artesanía, la música, la ceremonia de iniciación, sus palabras, son formas desacondicionadas y despersonalizadas de vivenciar la experiencia no-dual, que está en la base de la verdadera sabiduría.

En seguida, al ocuparnos de la frialdad del paradigma cartesiano, valoremos la sensibilidad con que la poeta amalgama la visión crítica a la modernidad y la relectura del Ser apegada a la tradición filosófica occidental. Este poema, además, nos permitirá recobrar la figura del antiguo labrador e introducir, lo que a nuestro juicio supone el renacer de la utopía y la esperanza, encarnadas en la figura mesiánica que adviene en tiempos desahuciados y moribundos.

Dice la poeta:

El hombre en su ahínco por la materia y lo material, ha
olvidado ese círculo suyo, interno, solitario,
imposible de colmar con oro, gloria, poder.
El hombre no recuerda al Ser. Apenas conoce su nombre. Vive
ignorándolo y quizá por ello tan afanosamente, tan desesperada-
mente experimenta, crea, investiga, maltrata, destroza...

(De *Encendido Esparcimiento*)

Comencemos por este último poema. Es, quizás, donde se advierte mejor la crítica de la poeta al modelo de despilfarro del capitalismo en el que el hombre, atraído por el deseo de tener y poseer irracionalmente, potencia el sentimiento de vacío y avidez e intenta llenarlo con dine-

ro, inversiones, objetos, estatutos y ciertamente poder, al punto en el que, por alcanzar niveles más altos de ganancias, fomenta y estimula la competencia, el individualismo, la inmoralidad, el chantaje, la deslealtad, los delitos, la desconfianza; y además la arrogancia, el racismo. Este hombre vive en un círculo vicioso, mientras más quiere tener, su insaciable voracidad es ilimitada y la vía rápida que tiene para exponencialmente hacerse más poderoso, consiste en acumular riqueza y explotar la naturaleza para beneficio de unos cuantos hombres que como él acumulan más del 80 por ciento de la riqueza del planeta, mientras las grandes mayorías padecen los infortunios de la demencia. Si en este momento convocamos el pensamiento de Spinoza, podemos afirmar que este hombre, «ahínco por la materia y lo material», está enfermo: Leemos en el Escolio de la Proposición XLIV de la Cuarta Parte de la Ética:

Por el contrario, no se cree que deliran ni el avaro que no piensa en otra cosa que en la ganancia y en el dinero, ni el ambicioso únicamente ocupado de su gloria, porque son, por lo común, objeto de pena para los demás y se considera que merecen el Odio. No obstante, en realidad, la Avaricia, la Ambición y la Lujuria, son especies de delirio, aunque no se les coloque en el número de las enfermedades. (SPINOZA, Ética).

Este hombre se somete al interés de la autoconservación de su fortuna, y desconoce que trabaja en dirección a la autoliquidación de sí mismo y del planeta. ¿Qué olvida este hombre? Su reserva interior: *el ascua, la brasa, la flama, la chispa*. Estos elementos, simbólicamente, constitutivos del fuego, están dentro del hombre. El círculo nos da al Ser tomado en sí mismo y en su perfección. Dice Heráclito «En el círculo, el principio y el fin coinciden.» Nos parece que uno de los posibles sentidos en esta primera parte del poema es una descarga de tensión hacia dentro en asidua observación. Es difícil no pensar en el riesgo que supone la soledad en el ámbito interior, cuya búsqueda es el autoconocimiento.

En la segunda parte del poema hay un primer momento en que el hombre algo conoce del Ser, porque lo recuerda. ¿Qué conoce? Sólo su nombre. Por lo cual ese vago recuerdo asociado al nombre del Ser, acarrea ignorancia, un tipo de ignorancia, digamos metafísica. Martin Heidegger —en *Sobre la cuestión del Ser*— afirma: «La recuperación de la metafísica es recuperación del olvido del ser.» Heidegger y la poeta hacen perceptible la misión del hombre, esto es, el conocimiento del Ser. Para Heidegger hay que ir a la esencia de la metafísica, a la pregunta ambivalente y vacilante por su destino, es decir, «el acto de remontar: el ser del ente». Una de las vías utilizada por la poeta, consiste en la posibilidad de que el hombre se haga consciente del Ser; esto nos lleva a Heráclito, cuando escribe lapidariamente: el hombre al encontrarse con las cosas, solamente imagina que las conoce. O refiere que la causa de dicho olvido radica en el estado dormido del hombre y no del estar despierto.

En el fondo de la cuestión del Ser, el desequilibrio psíquico del hombre moderno es el desequilibrio de la naturaleza. La experiencia de sentirse separado de los demás entes y del medio ambiente, lo impulsa a colmar esa sensación de vacío con el peligro de dañar más que de curar su propio cuerpo, si entendemos que el hombre es extensión de la naturaleza y no su dueño y administrador. El saber científico desvitaliza y expresamente bajo la protección de la ideología, de los intereses políticos y militares, programa su autodestrucción. Sólo cuando tengamos comprensión del Ser, cuando demos salida a nuestro deseo de ser más que este ego que somos, cuando pongamos todo más allá de la objetividad que siempre viene de la arrogancia y veamos todo lo que nos rodea de tal manera interrelacionado y en comunión, sólo entonces será posible crear e investigar con fines solidarios y colaboracionistas; sin el desenfreno y la avaricia de maltratar y destruirnos.

Ahora bien, pensamos que el giro que le hemos dado a la figura del antiguo labrador en la poesía de Elizabeth Schön, reconduce la cuestión del Ser y nos plantea el reto de ver en esta figura mesiánica valores ligados al trabajo de la tierra y del espíritu; y que puede ordenar bajo su conducción comunidades en base al amor y la solidaridad, la paz y la cooperación. Mientras no concibamos explícitamente la misión del antiguo labrador, lo esencial de la vida se nos tendrá que escapar. Por eso, nuestra reflexión tiene preferencia ante la figura redentora de este campesino transfigurado en un labrador que viene a encarnar una especie de Mesías que se propone regenerar la tierra y al hombre. El antiguo labrador es reclamado por los campos. En el arado y la siembra está su compromiso con los más necesitados, con los expulsados de la tierra que se levantan en él y vuelven a poblar al campo. Como expresa Heidegger: «el campo que cultivaba antes el labrador, cuando cultivar significaba aún abrigar y cuidar.» Contrastemos este sentido del cuidado con la apreciación del teólogo de la liberación Leonardo Boff:

El cuidado se encuentra antes, es un *a priori* ontológico, está en el origen de la existencia del ser humano. Y ese origen no es sólo un principio temporal. El origen tiene un sentido filosófico de fuente de donde brota permanentemente el ser. Por lo tanto, significa que el cuidado constituye, en la existencia humana, una energía que brota con fuerza, ininterrumpidamente, en todo momento y circunstancia. (*El cuidado esencial. Ética de lo humano compasión por la tierra.* 2002: 83),

El antiguo labrador está preparado para realizar lo necesario. Siente la permanente necesidad de la prueba, no como un héroe enaltecido que viene a vengarse del enemigo. Las únicas armas del labrador son el rastrillo, la azada y la semilla. Es la acción que el labrador requiere para hacer justicia; el tiempo que necesitamos para concebir lo que es la vida y combatir la pérdida de sentido, de tal manera que la recuperación de la tierra devuelve al hombre la comu-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

nión consigo mismo, el renacimiento para superar la noche oscura de las fuerzas disolventes del mal, engendrado en la voracidad de la explotación a la naturaleza. La misión del labrador consiste en sembrar los campos y obtener mediante el trabajo la dignidad que reclama la vida del campesino. El cuidado de la tierra es el cuidado del campesino y de las cosechas. Pero equivocamos nuestra interpretación si sólo nos quedamos en esta fase del cultivo de la tierra; el labrador sabe que el cultivo material es afortunadamente espiritual. Así se combate:

[...] la inclemencia con la que se hunden
campesinos, cosechas
y se pierden y se olvidan
voces de otras voces
más voces
buscando la desembocadura enorme
de la luz llegando
siguiendo dentro y hacia...

Sólo a partir de esta unión surge en el hombre la detención de la ignorancia; y este conocer va dejando un atisbo luminoso que puede continuar cultivándose en la medida en que el hombre despierte y se arriesgue, como ejercicio de ascesis, a internarse en sí mismo y buscar «el pozo de cristalina infinitud /con la luz dentro.»

El mundo espera al antiguo labrador. Su extraña lejanía es en sí presencia. Su sólo olvido es ya anuncio de resurrección.

REFERENCIAS

Adorno W. Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid. Cátedra, 1995.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Colombia. Ediciones desde abajo, 2010.

Boff, Leonardo. *El cuidado esencial*. Ética de lo humano compasión por la tierra. Madrid. Editorial Trotta, 2002.

Espinosa. *Ética*. Buenos Aires. Biblioteca Clásica Universal, 1940.

Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1era edición en español: 1994.

_____. *Sobre la cuestión del Ser*. Madrid. Revista de Occidente, 1era edición en alemán: 1956; en español: 1era edición 1958.

Schön, Elizabeth. *Antología poética*. Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.

Trujillo, Antonio. *Regiones Verbales*. Caracas-Venezuela. FUNDARTE, 2017.

CAPÍTULO 4

DIÁRIOS ESCRIVIVENTES: DECOLONIALIDADES EM DIÁRIO DE BITITA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS E CARTAS A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA

ESCRIBIENDO DIARIOS: DECOLONIALIDADES EM EL DIARIO DE BITITA, POR CAROLINA MARIA DE JESUS Y CARTAS A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA

Jeane Virginia Costa do Nascimento

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

jeanevcosta1811@gmail.com

Sebastião Marques Cardoso

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

sebastiaomarkes@uern.br

RESUMO: As trajetórias das mulheres têm sido marcadas pela subordinação como consequência dos processos de colonização. A partir deste pensamento, optou-se pelas narrativas *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus, e *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega. Ambas as escritoras eram afrodescendentes e viviam em países que tinham a escravidão como parte de suas histórias. As obras têm um caráter autobiográfico de denúncia e, ao mesmo tempo, de insurgência contra os males coloniais. Assim, o objetivo principal foi analisar as experiências decoloniais das escritoras e das obras *Diário de Bitita* e *Cartas a uma negra*, considerando as experiências de duas mulheres que viveram a pobreza, porém utilizaram a literatura como forma de insurgir-se frente aos contextos opressivos. Como metodologia se utilizou o aprofundamento teórico com análise de excertos das obras em estudo. Como resultado, pode-se comprovar que tanto Carolina Maria de Jesus como Françoise Ega utilizaram suas vozes escritoras para mostrar a realidade de várias pessoas prejudicadas pelos legados coloniais.

Palavras chave: Escrivivências; Decolonialidade; Insurgências.

RESUMEN: Las trayectorias de las mujeres negras han estado marcadas por la subordinación como consecuencia de los procesos de colonización. A partir de este pensamiento, se optó por las narrativas *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus, y *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega. Ambas escritoras eran afrodescendientes y vivían en países que tenían la esclavitud como parte de sus historias. Las obras tienen un carácter autobiográfico de denuncia y, al mismo tiempo, de insurgencia contra los males coloniales. Así, el objetivo principal fue analizar las experiencias descoloniales de las escritoras de las obras *Diário de Bitita* y *Cartas a uma negra*, considerando las experiencias de dos mujeres que vivieron la pobreza, pero que utilizaron la literatura como una forma de levantarse frente a contextos opresivos. Como metodología se utilizó la investigación teórica con análisis de extractos de las obras em estudio. Como resultado, se pudo comprobar que tanto Carolina Maria de Jesus como Françoise Ega utilizaron sus voces escritoras para mostrar la realidad de varias personas perjudicadas por los legados coloniales.

Palabras claves: Escrivivências; Descolonialidad; Insurrección.

I

INTRODUÇÃO

A história das mulheres negras foi/é marcada pelas repercussões da escravidão. A partir deste entendimento é possível identificar as razões porque, mesmo depois do fim da legalização da escravização de pessoas, alguns sujeitos continuam a ser marcados por essa herança colonial. A figura da mulher preta em condição de subalternizada antes configurada como a mãe preta, a escrava faz tudo e a negra hiper sexualizada foi renomeada para a empregada quase da família ou, ainda, para a mulata “da cor do pecado”.

Porém, é preciso refutar tais pensamentos e é, neste ponto, que mencionamos a ideia de decolonialidade. Maldonado-Torres (2020) associa decolonialidade com os movimentos que se opõem à colonização. Após a imposição da condição de colonizados, estes recusam-se a assumir o que os colonizadores impõem como modo de viver correto. Nessa circunstância, o autor menciona que manter no horizonte tal fato “serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política” (Maldonado-Torres, 2020, p. 28). Pensando neste contexto e, principalmente, na desconstrução deste, escolheu-se as obras do presente estudo.

A narrativa *Diário de Bitita*, escrita por Carolina Maria de Jesus e publicada postumamente em 1982, relata as vivências da autora desde sua infância no interior de Minas Gerais até o início da idade adulta. Essas experiências são caracterizadas pela subalternização de Carolina enquanto mulher preta, pobre e semianalfabeta que, em alguns momentos, se resigna de sua condição, mas que nem sempre se cala diante das injustiças sofridas por ela e seus semelhantes em suas trajetórias para garantir a própria sobrevivência. Apesar de tantos obstáculos, ela torna-se escritora, fato materializado pelas suas obras. No romance, destaca-se a relação entre pessoas negras e brancas, homens e mulheres, pobres e ricos, que ocorre majoritariamente de modo conflituoso.

A obra *Cartas a uma negra* foi escrito pela autora martinicana Françoise Ega e publicado em 1978, também após a morte da autora. Foi inspirado em *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus. A autora não leu os romances de Jesus, mas, ao saber por meio do jornal *Paris Match*, das repercussões da obra mais conhecida de Carolina em terras francesas, sentiu-se instigada a escrever sobre sua rotina em forma cartas endereçadas a autora brasileira, que não chegaram a ser lidas. Ega relata sua própria experiência de mulher negra antilhana explorada em terras francesas, algo que era normalizado na França da década de 1960.

Além de serem publicações póstumas, as obras tem em comum narrativas marcadas pela

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

escrevivência que, segundo Evaristo (2020, p. 11), “em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado”. Jesus e Ega estão constantemente questionando o porquê de suas condições e se posicionando contra esse contexto de colonialidade.

As ideias das escritoras nos induzem a indagar: como as ações de resistência das protagonistas podem ser analisadas pelo viés da decolonialidade? A partir desta indagação definiu-se como objetivo principal analisar as vivências decoloniais das escritoras nas obras *Diário de Bitita* e *Cartas a uma negra*, considerando não somente as dificuldades que as autoras tiveram em se inserir socialmente e a subalternização experienciadas por ambas, mas também como elas se insurgiram diante desses contextos. Como metodologia utilizou-se a pesquisa teórica com análise de fragmentos das obras em estudo. Com esta pesquisa, foi possível verificar que tanto Carolina Maria de Jesus quanto Françoise Ega usaram suas vozes de escritora para denunciar a realidade de várias pessoas prejudicadas pelas heranças coloniais.

COMPREENDENDO DECOLONIALIDADES EM DIÁRIO DE BITITA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS E CARTAS A UMA NEGRA, DE FRANÇOISE EGA

Na parte introdutória desse artigo, foram apontados alguns pontos comuns das obras. É relevante reconhecer que em *Diário de Bitita* e *Cartas a uma negra*, as protagonistas passam por processos diaspóricos que são pontos-chave para suas escrevivências. O sociólogo jamaicano Stuart Hall refere-se às migrações (diásporas) destaca as várias motivações para sua ocorrência dentre elas podemos citar: “a exploração do trabalho, colonização, escravidão, semiescravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico” (Hall, 2013, p. 60), ou seja, todo deslocamento que se justifica por meio de condições de vida desfavoráveis às pessoas que, de alguma forma, estão em condições de opressão.

As diásporas propiciaram a formação dos entre-lugares. Bhabha (2001) os delimitou como aqueles onde as identidades colonizadoras e colonizadas se encontraram que possibilitaram a troca de experiências, o conflito e a ressignificação de tradições culturais. A relação conflituosa das identidades ocorria porque, apesar de a escravização de pessoas não ser mais legalizada, aqueles que se consideravam donos do poder, do saber e do ser mantinham as concepções de superioridade para si e inferioridade para os outros; estes últimos eram todos aqueles que se contrapunham sob aspectos fenotípicos, étnicos, identitários dentre outros. Verifica-se que nos romances tais diferenças são evidentes, muitas delas pautadas no racismo, no sexismo e na condição social precária vivenciadas pelas protagonistas e demais identidades presentes na obra.

Jesus migra por algumas cidades do interior de Minas Gerais e São Paulo em busca de

melhores condições de vida e, nessa busca, vivenciou diversas formas de subalternidade:

Consegui empregar-me com o senhor Benjamin [...] meu serviço era cozinhar, lavar e passar. Prometeram que me pagavam quarenta mil-réis. Trabalhei dois meses. Fiquei com nojo deles quando vi eles brigarem com a afilhada Nilza e o seu esposo, um professor [...] pedi a conta. Me deram cinco mil-réis, deveriam me dar oitenta [...] fui trabalhar na casa do farmacêutico Manoel Magalhães. Consideravam-se importantes por terem um padre na família.

[...]

Eu não conhecia a casa. Ficava só na cozinha e no quintal. Quando houve um rebuliço lá dentro:

[...] ‘Sumiu! Sumiu! Deve ter sido ela.’ Eu estava estendendo as roupas quando vi chegarem dois soldados.

- Vamos, vamos, vagabunda. Ladra! Nojenta. Leprosa’

Assustei:

- O que houve?

- Ainda pergunta, cara-de-pau! Você roubou o cem mil-réis do padre Geraldo.

A notícia circulou:

- A Bitita roubou cem mil-réis do padre Geraldo Magalhães.

- Credo! Ela vai pro inferno! [...]

Fui presa por dois soldados e um sargento. [...] Quando o soldado ia me bater o telefone tocou. O padre avisava que havia encontrado o dinheiro [...] Ele queria me pedir perdão. [...] A família não consentiu dizendo que o negro tem mentalidade de animal (Jesus, 1986, p. 142-143-144).

No excerto, Jesus passa por alguns processos diaspóricos causados pelo reconhecimento por parte dela de que seu trabalho é desvalorizado. Além disso, verifica-se o reforço de estereótipos como o do preto ladrão, mesmo na situação em que ela não tem acesso a todas as partes da casa. Outro ponto a ser destacado é o fato de Carolina ter sido acusada de roubar um padre que, na percepção da sociedade daquele tempo, era algo bastante sério, dada a grande importância à presença de uma figura religiosa nas famílias. Ademais, mesmo após ter sua inocência reconhecida pelo padre Geraldo, ela não mereceu um pedido de desculpas por ser considerada um animal.

Tais constatações nos levam a rememorar sobre colonialidades e seus contrapontos (de-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

colonialidades). Aqui, especificamente, destacamos a colonialidade do poder, termo cunhado por Aníbal Quijano, refere-se a “um padrão de poder em que a ideia de raça e racismo se constituíram como princípios organizadores da acumulação do capital no sistema-mundo” (Bernardino-Costa, 2018, p. 121). A vertente racial é o ponto central para essa discussão, pois o critério racial para os colonizadores era decisivo para como os sujeitos negros, indígenas, crioulos dentre outros deveriam ser tratados. Assim, justificava-se tratamentos pautados na inferioridade e na desumanidade, às identidades que tivessem essas características fenotípicas. Isso fica evidenciado no trecho: “O padre avisava que havia encontrado o dinheiro [...] Ele queria me pedir perdão. [...] A família não consentiu dizendo que o negro tem mentalidade de animal”, ou seja, mesmo reconhecendo o erro, os brancos não se obrigavam a desculpar-se e corrigir o erro que provavelmente repercutiu de modo desfavorável a Carolina, que ainda perdeu sua fonte de renda.

Ega comenta sobre suas experiências de trabalhadora doméstica em Paris e Marselha após ter se deslocado da Martinica, país caribenho, em busca de uma vida melhor:

30 de junho de 1962.

Carolina, dizem que o futuro é dos que cedo madrugam. Sempre me levantei cedo, porque o pobre levantar cedo não é uma questão de futuro, mas de presente. Se meus pés, Carolina, estão inchados depois de uma tarde passando roupa, tenho que massageá-los imediatamente, amanhã preciso deles para subir a escada: há dezenas de janelas para deixar brilhando. E, acima de tudo, é preciso que eu esteja em boas condições para subir os oito andares até o apartamento: o elevador está enguiçado. O futuro para você, como para mim, é uma questão de ordem do dia. A patroa notou minha satisfação em deixar que o ar e o mistral de Notre-Dame de la Garde purificassem a atmosfera daquela alcova. Ela então fechou hermeticamente todas as persianas. No vestibulo, o termômetro marca trinta graus e estamos falando da sala mais fresca do apartamento. Ela acendeu as lâmpadas fluorescentes. Eu suava enquanto passava o esfregão. O suor pingava da minha testa, invadia as pálpebras: com a mão, tratei de enxugá-lo. Considerei o gesto indigno. Atirei tudo no chão. E fui pegar meu lenço. A madame, deitada em uma poltrona, perto de um ventilador, então me disse: “Então, a senhora acha que está quente? Mas na sua terra natal é pior ainda e nunca para”. Apoiada na vassoura, falei da imensa sombra espalhadas pelas mangueiras, do frescor trazidos pelos ventos alísios (Ega, 2021, p. 17-18).

No trecho, verifica-se, mais uma vez, o reiterado pensamento da resistência física da pessoa preta que os torna capazes de enfrentar situações inóspitas de trabalho, materializando assim a colonialidade do poder, que é balizada na condição racial do sujeito. Em contraposição a

essa percepção, os sujeitos subalternizados que contestaram/contestam esse pensamento viabilizaram a decolonialidade do poder, ou seja, se recusaram a ocupar um espaço de inferioridade e animalização proposto pelos colonizadores. Essas pessoas consideravam suas trajetórias, suas histórias e suas memórias para se compreenderem enquanto sujeitos de direito e, quando possível, repassavam essas ideias para seus pares. Verifica-se por meio da ação da madame em complicar as condições de trabalho de Ega, esta não se calou e agiu de modo que sua patroa entendesse sua insatisfação. Em adição, conforme o fragmento “apoiada na vassoura, falei da imensa sombra espalhadas pelas mangueiras, do frescor trazidos pelos ventos alísios”, a protagonista rememora as condições climáticas de sua terra natal que, embora quente, mas apresentava recursos naturais que mitigavam tal desconforto.

Em outra passagem de *Cartas a uma negra*, Ega demonstra conhecimento sobre os direitos das empregadas ao aconselhar Yolande e enfrentar a patroa dela:

24 de junho de 1962.

– Yolande, hoje, domingo, o que a senhora está fazendo com essa enxada?

- Estou doente, tenho reumatismo no joelho, todos foram para o campo.

Por que está fazendo isso, já que tem um problema no joelho?

A patroa disse que sou uma empregada faz-tudo! Cuido até da horta!

[...]

- A patroa disse...a patroa disse! Pois é, ela continuará dizendo.

Yolande tinha medo das pessoas, medo da sua sombra, medo dos brancos, como nos áureos tempos da escravidão [...]

Senhora, vim buscar a Yolande para levá-la ao médico; me passe a inscrição dela no sistema de seguridade social.

Está em andamento! Mas posso chamar o médico da minha família.

Não. O médico que ela escolher.

O que é isso! Por que a senhora está se metendo onde não foi chamada? Além do mais, quem é a senhora?

Uma negra indignada, não dá para ver? Por acaso a Yolande veio a sua casa para cuidar da horta? Onde a senhora aprendeu esse tipo de coisa?

As mulheres europeias não aprendem esse tipo de coisa; o instinto de dominação desperta quando elas encontram um elemento que lhes convém. (Ega, 2021, p. 14-15-16)

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

O excerto traz uma situação em que se vislumbra a colonialidade do saber, conceito desenvolvido por Walter Mignolo, que é embasada pelo estabelecimento do domínio colonial que “permitiu a alguns definirem a si mesmos como possuidores do conhecimento válido e verdadeiro e a outros como destituídos de conhecimento” (Mignolo apud Bernardino-Costa, 2018, p. 122). Para a patroa de Yolande, a sobrecarga de trabalho repercute a construção social de que as mulheres negras são capazes de assumir qualquer tipo de trabalho. Yolande exerce a figura da mãe preta subserviente que, nas palavras de Evaristo é “aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande [...] forçada de cuidar da prole da família colonizadora” (Evaristo, 2020, p. 29-30) e que ainda habita a sociedade contemporânea, apenas renomeada como a empregada quase da família.

Embora Yolande reconheça que a maneira como é tratada não é a correta, mas tem medo de perder o precário trabalho, perpetuando a cultura do silenciamento em que negros são desencorajados a reivindicar direitos. Já Ega surge como contraponto ao silenciamento, personificando a decolonialidade do saber que se desenhou a partir da argumentação que não somente os saberes coloniais eram verdadeiros, mas os conhecimentos dos escravizados e suas descendências também eram válidos e, muitas vezes, utilizados pelo colonizador. Consoante ao excerto “Senhora, vim buscar a Yolande para levá-la ao médico; me passe a inscrição dela no sistema de seguridade social” em que a protagonista se propõe a enfrentar a patroa e rejeitar o médico proposto por ela, Ega se recusa a continuar com práticas de dissimulação que concordassem com o que era conveniente para os patrões e passou a se tornar convicta de que seu acesso às informações sobre seguridade também era relevante.

No excerto, “O que é isso! Por que a senhora está se metendo onde não foi chamada? Além do mais, quem é a senhora? Uma negra indignada, não dá para ver? Por acaso a Yolande veio a sua casa para cuidar da horta?”, apresenta o diálogo entre a patroa e Françoise que se contrapõe a ideia de que negros são inferiores, enfatizando a sua cor de pele associada à sua indignação diante da condição da amiga Yolande. Configura-se, portanto, a decolonialidade do poder, pois a protagonista manifesta que sua condição racial não a coloca e nem sua amiga em condição de subalternidade.

Por fim, a colonialidade do ser, expressão categorizada por Nelson Maldonado-Torres. Essa concepção inclui “a colonialidade da visão e dos demais sentidos, que são meios em virtude dos quais os sujeitos têm um senso de si e do seu mundo” (Maldonado-Torres, 2020, p. 44). Para os colonizadores e suas descendências, seus modos de ver a si mesmos era/é suficiente para a compreensão de uma natural superioridade. Essa era a visão da patroa de Yolande. No entanto, Françoise Ega reforça sua auto-percepção em “as mulheres europeias não aprendem esse tipo de coisa; o instinto de dominação desperta quando elas encontram um elemento que lhes convém”, reconhecendo as intenções da europeia em relação a sua amiga.

O comportamento da protagonista em *Cartas a uma negra* representa a decolonialidade do ser, em que se entende que a maneira como os sujeitos colonizados se veem e veem seus semelhantes e seus diferentes podem reproduzir e repercutir formas diferenciadas de se insurgir ou, ainda, ressignificar suas condições de sujeitos coloniais. Ainda, para Maldonado-Torres, esse pensamento inclui o sentir e o experienciar, ou seja, a subjetividade, em que tempo e espaço são aspectos determinantes de como esta é expressa, repensando suas ideias para uma vivência decolonial. Uma subjetividade que, nesse caso, reverbera para o coletivo.

Em Diário de Bitita, Carolina não aceita os repetitivos insultos do filho do juiz e resolve revidar, expressando sua revolta:

- Olha Doutor Brand, o seu filho me roubou uma lima. Todos têm medo dele, eu não tenho! Ele não recebe convite para ir nas festas dos ricos porque os ricos não querem misturar-se com ele.

- Cala a boca negrinha atrevida.

- Atrevido é o seu filho porque é filho de juiz, não respeita ninguém.

Quando ele ia me bater, eu disse-lhe:

- O Rui Barbosa falou que os brancos não devem roubar, não devem matar. Não devem prevalecer porque é o branco quem predomina. A chave do mundo está nas mãos dos brancos, o branco tem que ser superior para dar o exemplo. O branco tem que ser semelhante ao maestro na orquestra. O branco tem que andar na linha.

O doutor Brand, disse:

- Vamos parar, eu vou deixar a sua cidade.

Minha mãe pegou a minha mão e levou-me para casa. O povo pedia:

- Não bate nela (JESUS, 1986, p. 29).

A atitude insurgente de Jesus também é uma manifestação tanto da decolonialidade do poder quanto do ser, pois, ao enfrentar o juiz, verifica-se a questão racial em “- Cala a boca negrinha atrevida” reiterando que o fato de ser negra já a coloca em uma posição de subalternidade, porém ela não se intimida. Ademais, Carolina utiliza os argumentos dos poderosos (superioridade branca) contra eles ao citar Rui Barbosa e destacar que já que os brancos se consideram superiores pois eles devem dar o exemplo de como alguém deve se comportar socialmente. Frantz Fanon complementa com “o problema da colonização comporta não apenas a intersecção de condições objetivas e históricas, mas também a atitude do homem diante dessas condições” (Fanon, 2008, p. 84) aproximando-se da decolonialidade do ser. O autor reconhece que a inferiorização dos colonizados é uma criação dos colonizadores e, portanto, deve ser refutada

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

diante destes últimos por meio de atitudes insurgentes embasadas nos seus saberes ancestrais resgatados. Contudo, Carolina, de maneira muito sagaz, utiliza os saberes “brancos” para questionar e condenar as ações do filho do juiz.

Outro ponto correspondente entre as narrativas é o utilizar suas subjetividades para expressar opiniões e insatisfações que manifestam o pensamento coletivo. Isso remete a ideia de quilombismo que, segundo o ativista Abdias Nascimento, consiste no complexo de significações ressignificadas nos focos de resistência física e cultural que integram uma prática de libertação e assume o comando da própria história (Nascimento, 2019, p. 281). Outra ideia apontada pelo teórico é a condição do “esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativeiro e da organização de uma sociedade livre” (Idem, 2019, p. 281), embora o autor estivesse se referindo a sujeitos cativos em tempos de escravidão mas algumas condições sub-humanas de sobrevivência são identificáveis nos livros e, para ambas as autoras dos romances, o principal propósito era, além da recuperação de sua altivez, era criar um espaço onde eles pudessem exercê-la.

É perceptível a presença de ações que remetem ao feminismo decolonial. Consoante às palavras de Françoise Vergès (2020), estas envolvem práticas antirracistas e antissexistas, associadas às lutas anticapitalistas e anti-imperialistas. Ainda nas palavras da autora, esse feminismo diferencia-se do feminismo civilizatório pois foca nas necessidades das mulheres pretas “responsáveis por limpar o mundo” e que tem seus trabalhos e direitos invisibilizados pelos movimentos feministas convencionais. Observa-se que tanto em *Diário de Bitita* quanto em *Cartas a uma negra* que as protagonistas e suas pares fazem parte dessa categoria invisibilizada comumente relegada às mulheres negras. Elas são colocadas em posição de subserviência, todavia se insurgem balizadas no seu autoconhecimento, na reversão de saberes brancos e nos saberes ancestrais.

Além disso, é necessário enfatizar a interseccionalidade que, segundo a pesquisadora Carla Akotirene (2020) destaca a encruzilhada em que as mulheres negras são atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe. Verifica-se que nos romances em análise, as mulheres negras e pobres ficam a mercê das categorias dominantes. Essas mulheres podem até assumir posturas resilientes diante das opressões, conforme podemos visualizar no excerto em que Carolina é acusada de roubo e no fragmento que Françoise comenta sobre os efeitos físicos que seu trabalho pesado provoca em seu corpo. Porém, as obras apontam que suas posturas diante das situações de subalternidade são predominantemente insurgentes. Isso é provado que, apesar de todas as adversidades enfrentadas, elas se tornaram escritoras e suas narrativas são focos de vários estudos na atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do aprofundamento teórico e da análise de alguns trechos das obras *Diário de Bitita* e *Cartas a uma negra*, concluiu-se que as escritoras assumiram atitudes decoloniais ao refutarem uma estagnação social, que as relegava a condição de subalternizadas. Nas narrativas, essa luta entre colonialidade e decolonialidade são observadas sobretudo nas relações entre patrões e empregados.

As autoras são atravessadas pelas questões de gênero, raça e classe. Suas ações variaram entre uma resiliência em relação às suas condições em geral e ações de enfrentamento ligadas às suas percepções individuais acerca da sociedade. Contudo, não se limitaram a benefícios subjetivos, mas também coletivos, que alcançaram seus pares raciais e sociais. A questão de gênero, no contexto das análises realizadas, esteve voltada para a mulher, especificamente a negra, a quem comumente se atribuiu o papel de um ser forte capaz de realizar os serviços invisibilizados pela sociedade.

As obras/autoras são decoloniais porque, apesar de toda a construção sócio-histórica proveniente da escravidão, elas têm consciência de que sua subalternidade parte de uma percepção “outra” (poder, saber e ser), mas que elas sabem que não são obrigadas a seguir tais pensamentos. São escritoras que saíram de lugares considerados improváveis para a maioria, mas que escreveram, a partir de sua visão de mundo, como elas gostariam que a sociedade lhes tratasse e utilizaram seus saberes para expressar essa reivindicação.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Editora Jandaíra, 2020.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**. Trad. Vinícius Carneiro; Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 2021.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: **Escrevivência**: escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Organização de Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Organização de Joaze Berbardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 3ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. In: **Ecuador Debate**. Descentralización: entre lo global y lo local. Quito: CAAP. n. 4, p. 227-238. ago, 1998.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CAPÍTULO 5

AVATARES DE UNA RAZA. APUNTES, DESDE LA (POS)COLONIALIDAD, SOBRE CANCIÓN DE NEGROS DE GUILLERMO MENESES

AVATARES DE UMA RAÇA. ANOTAÇÕES, DESDE A (PÓS)COLONIALI- DADE, SOBRE CANÇÃO DE NEGROS DE GUILLERMO MENESES

Jenny Muchacho Sánchez

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

jennymuchacho@gmail.com

Resumen: Dentro de la producción narrativa del escritor venezolano Guillermo Meneses (1911-1978) obras como “La mano junto al muro” (1951); *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1959) y *La misa de Arlequín* (1962) han acaparado la atención de la crítica nacional, soslayando otras como *Canción de negros* (1932). Es por ello que a la luz de postulados (alternativos) derivados de las propuestas decoloniales, el presente estudio se propone poner en diálogo la novela *Canción de negros* con los planteamientos concernientes a la *Colonialidad del poder* (Aníbal Quijano) y a la *Colonialidad del saber* (Nelson Maldonado-Torres).

Palabras claves: Meneses. Canción de negros. Decolonialidad del ser. Decolonialidad del poder. Raza.

Resumo: Dentro da produção narrativa do escritor venezuelano Guillermo Meneses (1911-1978) obras como “A mão junto ao muro” (1951); *O falso caderno de Narciso Espelho* (1959) e *A missa de Arlequim* (1962) tem angariado a atenção da crítica nacional, contornando outras como *Canção de negros* (1932). É por isso que à luz dos postulados (alternativos) derivados das propostas decoloniais, o presente estudo se propôs pôr em diálogo o romance *Canção de negros* com as abordagens relativas à *Colonialidade do poder* (Aníbal Quijano) e à *Colonialidade do saber* (Nelson Maldonado-Torres). Chegou-se à conclusão que a noção de raça tem funcionado como categoria organizadora das relações (laborais, sociais e econômicas) entre conquistadores e conquistados. Além disso, se pôs em evidência as profundas digitais e feridas que viabilizou a modernidade ao ponto de considerar ou dar cabida a “negação (ou dúvida) ontológica”, como aponta Maldonado-Torres.

Palavras chaves: Meneses. Canção de negros. Decolonialidade do ser. Decolonialidade do poder. Raça.

Prostitutas, campesinos, hombres de mar, indígenas, obreros y negros son personajes que pueblan el universo literario de Guillermo Meneses (1911-1978), escritor, periodista, fundador de la revista *CAL*, ganador del Premio de Literatura Nacional (1967) y diplomático venezolano. Reconocido por la crítica literaria nacional, especialmente, por “La mano junto al muro” (relato de 1951) y sus novelas *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) y *La misa de Arlequín* (1962), Meneses experimentó el encarcelamiento, por participar de la denominada “Generación del 28”, cuyos planteamientos cuestionaban la dictadura gomecista.

Parte de la crítica literaria venezolana, en un intento por “clasificar” la creación literaria de Meneses, ha sugerido dos momentos, delimitados más por la estructura narrativa y “un punto

de vista estilístico” que por los temas abordados (Araujo, 1972; Liscano, 1973; Aponte, 1985). Un segundo período que data desde 1948 a 1962 (en el que se incluyen los títulos ya mencionados) y otro que comprende su producción de 1930 a 1942 con textos como “Juan del cine” (1930); *Canción de negros* (1932); “La balandra Isabel llegó esta tarde” (1934); *Campeones* (1936) y *El mestizo José Vargas* (1942), en los que “la visión omnisciente pretende fijar como presencia dominante la interioridad del personaje y privilegia la focalización narrativa centrada en sectores desatendidos, ocultados o estereotipados por la narrativa regionalista” (Lasarte 73).

En un contexto signado por una dictadura que alcanzaba veinticuatro años y en el que los inicios de la explotación petrolera (a manos de empresas extranjeras) suscitaba el  xodo de los campos a las ciudades, se publica *Canción de negros* (1932) -objeto del presente escrito-, novela que narra las peripecias de Julián Ponce, quien después de asesinar al caporal de la hacienda en la que trabajaba como peón es encarcelado para luego ir a la ciudad y desempeñarse como jornalero. Configurada en tres partes (Pueblo, Cárcel y Ciudad), *Canción de negros* “es una pequeña novela de tono poemático que trata uno de los temas preferidos del autor, la vida y pasión de los negros” (Araujo 52). El adjetivo empleado pareciera minimizar esta obra de Meneses, lo cual no debería sorprendernos, puesto que, son escasos los trabajos previos en torno a esta novela perteneciente al “primer” período, en contraste con la importante cantidad de estudios dedicados a “La mano junto al muro”; *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y *La misa de Arlequín*, (Valera Mora, Balza, Bravo, Bohórquez, Quiroz, entre otros.), por ejemplo.

No es espacio para dilucidar la recepción que tuvo *Canción de negros* por parte de la crítica, aunque sospechamos que mecanismos discursivos (fragmentación del lenguaje, escritura especular y autoreferencialidad) identificados con la (pos)vanguardia, motivaron la producción de una bibliografía considerable sobre las obras en cuestión. Conscientes de la elevada factura estética de las mismas y su consecuente atención por parte de la crítica nacional (e internacional), creemos que *Canción de negros* también teje interesantes planteamientos que merecen ser desentrañados a la luz de postulados (alternativos), como los derivados de los estudios decoloniales. Específicamente, serán las reflexiones concernientes a la *Colonialidad del poder* (Aníbal Quijano) y *Colonialidad del saber* (Nelson Maldonado-Torres) las que serán puestas en diálogo con esta novela de Meneses.

Partícipes del grupo de trabajo denominado *Modernidad/Colonialidad*, intelectuales latinoamericanos como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, Edgardo Lander, Nelson Maldonado-Torres, entre otros, reflexionan sobre propuestas epistemológicas alternativas que cuestionen los modos de operar (y oprimir) de la modernidad euroc ntrica. Se trata de un grupo crítico, transdisciplinar y heterogéneo (Pachón, 2008), que asume a la colonialidad “como parte constitutiva y, a la vez, oculta de la modernidad (Mignolo, W. 2003), esto es, con la modernidad (instituida desde 1492) se gestó ese sistema legitimado de dominación por parte de Europa hacia América (y más tarde con África y Asia).

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análisis críticos do diverso

A su vez, la instauración de la colonialidad posibilitó la creación de las ciencias humanas, tan necesarias para “estudiar” (¿o subyugar?) a los sujetos recién colonizados, por lo que no existe la colonialidad sin la modernidad, ni viceversa. Lastimosamente, todavía hoy día se mantienen trazos de esa herencia colonial/moderna de dominación, porque, aun cuando ya finalizó el colonialismo con las independencias de los Estados nación latinoamericanos “la colonialidad sobrevive al colonialismo” (Maldonado-Torres).

Como parte del proyecto epistemológico del grupo Modernidad/Coloniadidad y a partir de reflexiones derivadas de los estudios postcoloniales; de la filosofía de la liberación y de figuras como H. Bhabha; G. Spivak, F. Fanon y E. Said (provenientes de antiguas colonias), emergen planteamientos como la *Colonialidad del poder*. Al respecto expresa Quijano (2000):

Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. (122).

Lo anterior pone en evidencia el papel preponderante y fundacional de la noción de raza como categoría organizadora de las relaciones entre conquistadores y conquistados. Sobre una (cuestionable) impresión fenotípica la cuestión de la raza justificó, en el marco de la conquista, vejámenes, maltratos y la reducción de la(s) raza(s) “inferior(es)”, no europea(s). Así, según la equívoca percepción (no sin matices de soberbia), ellos: hombres, blancos y europeos (españoles y portugueses, en principio), estaban autorizados para dominar (abusar, minimizar, esclavizar y exterminar) a indígenas primero y luego a negros.

Con *Canción de negros* somos testigos de la vida que llevaba la población afrodescendiente en la Venezuela de inicios del siglo XX. En la novela, del protagonista Julián Ponce, se dice que “Nació en cualquier parte. Fue chiquillo barrigón y, al fin, mozo robusto. Hijo de negros, negro fue. La morenez le quedó para siempre” (Meneses 46). Esta descripción ya apunta algunos rasgos inherentes a su condición: robustez y color de la piel. La fisonomía fuerte de Julián (también de sus amigos y cercanos), identificada con su raza “avalará” cierto tipo de trabajos pesados ejecutados, en su mayoría, por personas de color. Aunado a esto la expresión “Hijos de negros, negro fue”, nos recuerda al naturalismo francés y a su determinismo biológico, empero, más allá de las leyes genéticas, lo que nos interesa subrayar es cómo el color negro de la piel influirá significativamente en su autopercepción y en la naturaleza de los trabajos asignados para él.

Agrega Quijano que “[...] raza y división del trabajo quedaron estructuralmente asociados y reforzándose mutuamente” (123), lo que explica cómo a partir del concepto de raza, fueron organizados los entornos laborales con sus oficios y condiciones. Tanto Pedro, caporal de la hacienda, como el mismo Julián ejecutan trabajos rudos. De Pedro sabemos que “Como antes, hace mil trabajos en la hacienda vecina” (Meneses 33), mientras que “Julián Ponce, un día cortando caña y otro cargando sacos y otro de albañil. Trabajos duros. Trabajos de macho” (Meneses 141). La exageración en la cantidad de labores realizadas por el capataz denota la idea de explotación y además deja entrever que toda su vida ha servido a un amo y que, cuando fue joven, igualmente trabajó arduamente. Julián, por su parte, luego de asesinar a Pedro pasó de cortador de caña a estar encarcelado (donde también trabajaba) para posteriormente alternar entre la construcción y como cargador (o caletero) de pesados sacos en camiones. En el sintagma final “Trabajos de machos” identificamos que la rudeza de ciertos oficios pareciera reclamar la fuerza física de hombres (no mujeres) “robustos” y que, como los animales, precisan ser rústicos. Aunque la novela no recrea los escenarios de la esclavitud, cuya abolición en Venezuela tuvo lugar en 1854 (luego de 44 años de luchas), sí da cuenta de los rastros de la dominación colonial en cuanto a la división laboral o de una “distribución racista del trabajo” (Quijano 125) en términos del sociólogo peruano; idea que haya su complemento en lo expuesto por el antropólogo e historiador venezolano Miguel Acosta Saignés al afirmar que “En Venezuela [...] los descendientes de africanos han realizado aportes fundamentales a la economía con su fuerza de trabajo, al folclore [...] y al desarrollo de la industria en la segunda parte del siglo actual” (395).

En aras de deshomogeneizar (y deshomologar) la modernidad y el colonialismo epistémico con los que Europa ha subyugado otros escenarios, Enrique Dussel parte de la locución “pienso luego existo” (*cogito ergo sum*) para plantear que antes de la expresión cartesiana existió *ego conquiro* (yo conquisto), a propósito de América Latina. A partir de esta observación y del estudio exhaustivo de la modernidad, Dussel incorpora la idea de la violencia como eje vertebrador de la conquista: “por su contenido secundario y negativo mítico, la ‘Modernidad’ es justificación de una praxis irracional de violencia” (Dussel 29). Esto le lleva a postular varios mitos de la modernidad como, por ejemplo, el hecho de creer que “La superioridad obliga a desarrollar a los más primitivos, rudos, bárbaros, como exigencia moral” o pensar que “El ‘bárbaro’ aparece en este esquema como culpable, pues se opone a la civilización, lo que a su vez justifica la ‘inocencia’ de la empresa modernizadora” (Dussel 29). Como hemos visto, esa supuesta inocencia de la modernidad se sustenta (y se oculta) tanto en su victimización como en el ejercicio de la violencia. Una muestra de ello lo encontramos en el Cedulaire de Encinas (1532) en el que se disponía, a propósito de los negros de Gelofes, maximizar las medidas correctivas (violentas): “[...] por ser como di que son, soberbios e inobedientes, y revolvedores e incorregibles y que pocos dellos reciben castigo [...]” (en Acosta Saignés 392).

En la novela que nos ocupa, el protagonista antes de responder abruptamente a su jefe

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

es víctima de violencia, por parte de éste: “-¿Qué, qué?-Zumba el ‘cola e gallo’ en el aire y cae sobre la espalda desnuda una, diez veces. En la piel prieta, manchas rojizas” (Meneses 38). A pesar de que fue una nimiedad (la de Julián) motivada por “el calor de la hora revuelve en molesta intimidad los olores de la tierra y el sudor de los hombres cansados” (Meneses 36), Pedro abusa de su poder “o superioridad” y azota con el látigo a Julián, quien al igual que él en sus años jóvenes fue obrero en esa misma hacienda. Leemos “Ese agrio que le han traído los años, y que le hace no tener ya una buena amistad, lo aprovecha el amo y de la el trabajo de vigilante” (Meneses 37). Resulta interesante, esta acotación puesto que advertimos una trampa (de la modernidad): aunque el amo es quien ejerce el poder absoluto, delega en Pedro la materialización (responsabilidad) de la violencia, lo que (desafortunadamente) socava las relaciones interpersonales entre los sujetos de una misma comunidad, aminorando su fuerza como colectivo.

La invitación de Dussel consiste en negar “el mito civilizatorio” y la “inocencia de la violencia moderna”, pues sólo en esa medida identificaremos el carácter injusto del actuar eurocéntrico. En definitiva, la *Colonialidad del poder* debilita las maneras de crear conocimiento y con ello quebranta (y anula) los saberes, los imaginarios y el universo simbólico de los colonizados ¿el principal vehículo para tal fin? la lengua.

Por último, quisiera hacer mención a la *Colonialidad del ser* por considerar que son sus planteamientos los que subyacen en las canciones de la novela de Meneses. Para uno de sus principales teóricos, Nelson Maldonado-Torres, la *Colonialidad del ser* se refiere a “[...] a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje” (130), también “[...] responde a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos” (132). Se trata de un concepto “síntesis” que se articula desde y con el lenguaje, entrañando así la existencia misma. Considera Maldonado-Torres que “La ausencia de la racionalidad está vinculada en la modernidad con la idea de la ausencia de “ser” en sujetos racializados” (145), tal no-existencia del ser nos remonta a la absurda discusión, acaecida a mediados del siglo XVI, en la que Bartolomé de las Casas y Juan de Sepúlveda debatieron sobre si los indígenas tenían alma o si eran seres humanos.

Dentro de las relaciones afectivas y sexuales de Julián Ponce, casi siempre con prostitutas y mujeres negras, la que tuvo con Mary, fue inolvidable para él, pues:

“Esta sí era rubia; con unos ojotes claros. Claritos y azules. ¡Y la carne blanca!” (48).

“Tenía la boca chiquitica y colorada (Ella y que era por la pintura. ¡Qué va! La tenía así, porque a Dios le dio la gana de hacer una cosa bonita” (49).

“Era linda. Y se enamoró de un pobre negro como yo” (51).

“Era rubia y se enamoró de mí que soy un pobre negro” (51).

Si bien el tono celebratorio da cuenta de lo que se vislumbra como una hazaña (que desde su perspectiva podría ser imposible, por ser “un pobre negro”), es el razonamiento que él hace sobre la decisión/explicación teológica lo que nos resulta interesante. Indirectamente, Julián Ponce cree que ella es privilegiada al haber nacido blanca, según disposición divina, lo que confirma y acepta al autodenominarse “pobre negro”. Lejos de ser la pintura labial, la responsable de esa “boca chiquitica y colorada” son otras razones de mayor poder las que posibilitan la “belleza” de la piel blanca. Notamos cierto complejo de inferioridad, lo cual podría obedecer a la idea de que la raza del colonizador es superior o también podría responder a que, como vimos en líneas precedentes, en la modernidad la ausencia de “ser” es común (en los sujetos racializados) (Maldonado-Torres). En otro pasaje de la novela, asistimos a un evento similar, en el que el protagonista se siente menos por su nivel educativo. “—Júrelo. Un hombre muy completo. Y que sabe más que el cará. Eso se lo digo yo, que soy un animal que ni siquiera sabe leer” (Meneses 99). La autodenominación de “animal” se contrapone a la categoría de “humano” y es “lógico” puesto que como reconoce el filósofo puertorriqueño “La invisibilidad y la deshumanización son las expresiones primarias de la colonialidad del ser” (150). Además, la construcción “ni siquiera” denota el valor que la sociedad que le rodea otorga al acto de leer, considerándolo (al mismo tiempo) como el primer paso hacia el conocimiento. Pero la duda de su propia identidad se intensifica cuando se compara con su compañero de trabajo, Luis Moreto: “¿Pero ÉL [Julián Ponce]? En el campo nació como cualquier mata” (Meneses 141), tanto su procedencia como la deshumanización al equipararse con una planta, nos acerca a sus fisuras ontológicas.

Sujetos tristes, agotados y (en ocasiones) poco esperanzados, desfilan por *Canción de negros*, no en vano experimentan “pequeños dolores profundos” (Meneses 124). Sin embargo, Meneses nos muestra una raza que, a pesar de sus avatares y vicisitudes, procura sobreponerse y cantar a la vida. Lejos de estigmatizar a los afrodescendientes, el autor “se detiene a festejar la palabra y el mundo del negro y el mestizo, como una necesidad de establecer la verdadera condición de una incuestionable venezolanidad” (Di Prisco s/p), afirmación que coincide con: “Al lado de la máquina fuman/ Son hombres oscuros. Oscuros/ Son hombres de América. Venezolanos, oscuros, que trabajan y sudan” (Meneses 133).

Para finalizar, creemos que son profundas las huellas y las heridas que ha suscitado la modernidad, al punto de considerar la “negación (o duda) ontológica”, no obstante, en la medida en que artistas, investigadores, docentes, historiadores, entre otros, reformulemos/transformemos esa especie de “asimilación y resentimiento” (Maldonado-Torres) ante los modos de

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

operar de la modernidad, en esa medida podremos (re)comenzar y cultivar otra actitud cimentada en las ideas del diálogo y su consiguiente “reconocimiento de todo humano como miembro de una misma especie” (Maldonado Torres 162). Se trata, en definitiva, de apelar a “estrategias” como el giro de-colonial o la trans-modernidad (Dussel) para alcanzar la anhelada completitud humana amparada en el respeto, la solidaridad, la empatía y sin las heridas, de violencia o racismo, que nos han acercado a la anulación como seres vivos que piensan y aman.

REFERENCIAS

Acosta Saignés, Miguel. “La vida de los esclavos negros en Venezuela (fragmentos)”. *Revista del CESLA*. 7 (2005): 391-397.

Aponte, Lyda. Dis. *La narrativa de Guillermo Meneses* New York University, 1985.

Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2018.

Dussel, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Lander Edgardo, Comp) Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Lasarte, Francisco Javier. “Guillermo Meneses: hacia una caracterización de su narrativa”. *Voz y Escritura*. 3 (1989): 65-91.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones españolas. 1973.

Maldonado-Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

Meneses, Guillermo. *Canción de negros*. Caracas: La casa de Bello, 1992 [1932].

Pachón, Damián. “Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad”. *Ciencia política*. 5 (2008): 8-35.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad*

CARDOSO, S.; TEIXEIRA, J.; SANTOS, C.; VIZCAYA, C. (organização)

del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas (Lander Edgardo, Comp.) Buenos Aires: CLACSO, 2000.

CAPÍTULO 6

COLONIALIDADE E DECOLIALIDADE: UMA ABORDAGEM DA OBRA “QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA”, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

COLONIALIDAD Y DECOLONIALIDAD: UN ENFOQUE DE LA OBRA “QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA”, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Beatriz Pinheiro Lucena

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

beatrizpinheiro021@gmail.com

Sebastião Marques Cardoso

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

sebastiaomarques@uern.br

Resumo: Este estudo visa analisar o contraste entre colonialidade e decolonialidade na obra “Quarto de despejo: diário de uma favelada” (2014), de Carolina Maria de Jesus. Tendo por objetivo verificar a decolonialidade da escrita de Carolina de Jesus entrelaçada ao contexto de colonialidade interna, o qual a autora está inserida. Como fundamentação teórica, a pesquisa é respaldada em Gonzalez (1984), Kilomba (2019), Mbembe (2018), e Oyěwùmí (2021) para a abordagem das categorias de raça, gênero, colonialidade e decolonialidade. É conduzida pela abordagem qualitativa, em que a obra é fonte direta para coleta, análise e interpretação dos dados, com base bibliográfica. Dentre os resultados obtidos, foi constatado que o pensamento colonial é presente na sociedade, foi uma plantação que ainda é cultivada, em que raça e gênero se imbricam no processo de desumanização dos corpos e vozes. Carolina de Jesus, ao registrar/denunciar seus dias em um ambiente que exala a colonialidade, a favela, rompe com esse rótulo colonial e se torna oposição do que esse projeto predeterminou, se torna sujeito de sua própria história, realiza um movimento decolonial. A pesquisa, portanto, fornece à pesquisadores, estudantes e a sociedade em geral uma visão crítica a respeito da obra, e das concepções de colonialidade e decolonialidade.

Palavras-chaves: Colonialidade. Decolonialidade. Racismo. Sexismo.

Resumen: Este estudio tiene por objetivo analizar el contraste entre la colonialidad y la decolonialidad en la obra “Quarto de despejo: diário de uma favelada” (2014) de Carolina Maria de Jesus, con el fin de verificar la presencia de la decolonialidad en la escritura de Carolina de Jesus entrelazada con el contexto de la colonialidad interna en el que la autora está insertada. Como fundamentación teórica, la investigación está respaldada por Gonzalez (1984), Kilomba (2019), Mbembe (2018) y Oyěwùmí (2021) para el enfoque de las categorías de raza, género, colonialidad y decolonialidad. Se emplea un enfoque cualitativo, en el cual la obra sirve como fuente directa para la recolección, análisis e interpretación de los datos, con base bibliográfica. Entre los resultados obtenidos, se ha comprobado que el pensamiento colonial sigue presente en la sociedad, siendo una plantación que aún se cultiva, en la cual la raza y el género se entrelazan en el proceso de deshumanización de los cuerpos y las voces. Carolina de Jesus, al registrar/denunciar sus días en un ambiente impregnado de colonialidad, la favela, rompe con ese rótulo colonial y se convierte en oposición a lo que este proyecto predeterminó, convirtiéndose en sujeto de su propia historia, realizando un movimiento decolonial. La investigación, por lo tanto, proporciona a los investigadores, estudiantes y a la sociedad en general una visión crítica sobre la obra y las concepciones de colonialidad y decolo-

nialidad.

Palabras claves: Colonialidad. Decolonialidad. Racismo. Sexismo.

1. INTRODUÇÃO

Embora já passado o período colonial, seus ideais ainda permanecem vivos no pensamento coletivo. O modo de “organização social” ainda tem por base a colônia, os sujeitos antes escravizados, agora embora livres, são excluídos das esferas de poderes e postos a margem. Carolina Maria de Jesus é uma entre esses sujeitos marginalizados, porém a mesma inconformada com essa imposição social usa de sua escrita como um veículo de denúncia, visando romper a divisão entre centro e margem. O ato da autora de negação e ação contrária ao pensamento colonial é um movimento decolonial, pois tem como objetivo transpor por meio da prática o que lhe é imposto.

O presente estudo objetiva verificar a decolonialidade da escrita de Carolina de Jesus entrelaçada ao contexto de colonialidade interna, o qual a autora está inserida. Para tanto, será feito um movimento de vai e vem entre o contexto de escrita e o texto literário, com a fundamentação teórica advinda das perspectivas de colonialidade e decolonialidade dos estudos de Oyěwùmí (2021), Mabembe (2018), Kilomba (2019), e Gonzalez (1984).

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais. Em 1937, aspirando sair da margem a qual lhe foi imposta, mudou-se para São Paulo. Todavia, na cidade paulista esse lugar de marginalidade só foi acentuado, a mineira passou a morar na Favela do Canindé, as margens do rio Tietê. Foi nesse contexto de marginalização dos povos que Carolina, em um movimento decolonial, escreveu a obra “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, traduzida para treze idiomas. Tratando-se de um diário, o texto é narrado pela própria Carolina. A linguagem que a autora faz uso é o “Pretuguês”. Conforme Gonzalez (1984), o Pretuguês é a língua utilizada por pessoas colonizadas (indígenas e africanos), que sofreram com a imposição da Língua Portuguesa. Trata-se do uso da língua imposta com resquícios da língua de origem.

O livro é dividido por dias (diário), com o início em 15 de julho de 1955 e o fim em 1 de janeiro de 1960. Vale destacar que na edição tiveram cortes, com o intuito de não tornar repetitivo e cansativo. O diário é interessante, principalmente, pelo fato de narrar o cotidiano dos anos de 55 a 60 e ainda hoje ser atual. A obra trata-se de um “projeto” decolonial, aspira o resgate dos corpos e vozes silenciados pelo padrão colonial. Carolina de Jesus denuncia diariamente essa exclusão de corpos vivos.

2. CAROLINA MARIA DE JESUS ENTRE COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE

O título da obra é uma metáfora feita pela autora, em que se refere a São Paulo como uma casa, o centro da cidade é a sala de estar – espaço aconchegante em que temos prazer em receber os convidados – e a favela é o quarto de despejo – lugar que colocamos tudo que não é “útil”, que deve ficar escondido das visitas:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (Jesus, 2014 p. 31).

Dessa forma, enquanto os burgueses, em sua maioria héteros brancos, ficam no conforto de uma sala de estar, os pobres e negros são despejados/descartados nesse quarto de despejo, são objetificados. Essa exclusão dos espaços sociais, e objetificação, está diretamente ligada ao pensamento colonial do silenciamento. Para que os brancos não tenham que ouvir os negros, e assim pôr em risco seus privilégios, eles os negam a fala e os privam de determinados espaços sociais. “Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele” (Bento, 2022, p. 16). O racismo, portanto, é revelado pelo poder, pelo acesso aos recursos: quem habita qual lugar?

Dentro dessa perspectiva, coisas não falam, muito menos escreve, portanto, Carolina de Jesus rompe com esse rótulo de “Outro”², e assim como Grada Kilomba (2019) se torna oposição do que o projeto colonial determinou, se torna sujeito de sua própria história. Carolina afirma que: “...Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros...” (Jesus, 2014, p. 30). O objetivo da narradora-autora, portanto, é mostrar como realmente é a vida dos favelados, visando que autoridades percebam a precariedade, a miséria, e mude o quadro desse ambiente. Designa-se a romper o pacto da branquitude, para que os brancos reconheçam seus privilégios e o pensamento colonial seja, de fato, superado.

Carolina de Jesus narra sua vida enquanto mulher negra, mãe solo, favelada e catadora de papel. Ela cata papel, metais, lixos, para sustentar seus filhos: “Catei dois sacos de papel. De-

pois retornei, catei uns ferros, uma latas, e lenha.” (Jesus, 2014, p. 11) / “Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los.” (Jesus, 2014, p.14) Antes de ser catadora, Carolina de Jesus trabalhou também como doméstica. O mercado de trabalho sempre foi muito restrito, principalmente para as mulheres negras, e ainda hoje se faz necessário reparos no meio empregatício.

As instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistema de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. (BENTO, 2022, p. 15).

Mesmo após a libertação dos escravizados, as mulheres negras continuaram excluídas do trabalho assalariado. Como afirmamos, elas foram excluídas do trabalho assalariado, digno, pois diferente das mulheres brancas, as mulheres negras sempre trabalharam, porém de forma escrava. Diante dessa conjuntura, restou a essas mulheres, que sofrem da dupla opressão, gênero e raça, os trabalhos de doméstica, catadoras de lixo etc., que estão em uma posição inferior na hierarquia construída pelos brancos.

Em uma condição financeira lastimável, nem sempre Carolina tinha o que comer, e esse é seu maior dilema - “Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta.” (p.10). Dentre as múltiplas lutas dos marginalizados pela sobrevivência, a que a autora mais enfatiza é a fome, sem alimento não há vida. Essa falta de alimento também está ligada a dimensão de poder dentro do racista, do acesso a recursos mínimos. A escritora afirma que: “E preciso conhecer a fome para saber descrevê-la.” (JESUS, 2014, p. 25). Desse modo, o conceito de “Escrevivência”³ cunhado por Conceição Evaristo em 1995, já se fazia presente na obra de Carolina de Jesus, que narra suas vivências para acordar os brancos, e não para embalá-los.

Conforme Mbembe (2018, p.286), as violências coloniais “não só obrigavam o colonizado a encarar sua vida como uma ‘luta permanente’ contra uma morte atmosférica. Na verdade, ela conferia ao conjunto de sua vida um ar de ‘morte incompleta’”. Carolina denuncia claramente essa atmosfera: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome!”. (Jesus, 2014, p. 27) / “Pensei no senhor Tomás que suicidou-se. Mas, se os pobres

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

do Brasil resolver suicidar-se porque estão passando fome, não ficaria nenhum vivo.” (Jesus, 2014, p.139). Ela nos aproxima da fome e miséria tal como ela é, denuncia as violências advindas do colonialismo, expõe ironicamente no Dia da Abolição da Escravatura que ainda vive em um sistema colonial, o que mudou foram as formas de opressão.

A favela é retrata pela narradora/autora como o ambiente dos pobres miseráveis, que não possuem condições de comprar uma casa de alvenaria, restando-lhes as margens: “...Cheguei na favela: eu não acho geito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão”. (Jesus, 2014, p. 41)/ “Meu ideal é comprar uma casa decente para os meus filhos.” (Jesus, 2014, p. 188) “Outro marco da intrusão europeia nas sociedades autóctones, seja na África ou nas Américas, foi a comercialização de terras. A terra se tornou uma mercadoria a ser comprada e vendida.” (Oyèwùmí, 2021, p. 212) Os colonizadores visaram justamente essa exclusão dos povos originários, “de cor”, africanos e afro-brasileiros da sociedade, por meio da desumanização foram retirados os direitos, como de ter uma moradia digna. Como não possuidores da fala, que também lhes foi negada, não se tinha possibilidade de reivindicar, por não serem ouvidos.

Carolina, também, relata a solidão da mulher negra, que cria seus filhos sozinha dentro de uma sociedade que está pronta para aniquilá-los: “Refleti: preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar”. (Jesus, 2014, p. 19),

Enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer, contrariando o discurso cristão elitista-branco de valorização da vida. (Akotirene, 2019, p. 16).

O termo necropolítica, parte dos estudos de Mbembe, que se refere ao poder do estado de escolher quem pode viver e quem pode morrer, se cria estruturas que legitimam e reforçam estigmas racistas que justificam a morte. Portanto, no Brasil, assim como em outros países, há essa seleção de grupos que pode morrer com base no racismo. Dessa forma, Carolina de Jesus, assim como os demais marginalizados, não temem a morte, e sim a vida. SOBREVIVER é então o que lhe resta, se manter viva para ter seus filhos vivos também.

Carolina, portanto, denuncia, em seu diário, a hierarquia colonial, em que a mulher negra sofre com as opressões de gênero e raça, e consequentemente o desamparo. “É justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da

prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha”. (Gonzalez, 1984, p. 231) O homem branco da elite, em sua maioria, não visa construir uma família com a mulher negra, ele, assim como a sociedade, a objetifica para usufruir dos seus “serviços” sexuais, que resultam em filhos “sem pai”: “Eu, nunca tive sorte com homens. Por isso não amei ninguém. Os homens que passaram na minha vida só arranjaram complicações para mim. Filhos para eu criá-los.” (Jesus, 2014, p. 188).

Para desviar a atenção de seu assédio sexual predatório a mulheres negras, homens brancos insistiam que mulheres negras eram animais no cio, apenas esperando para atacar qualquer macho que estivesse à vista. A desvalorização sexual da feminilidade negra, que começou durante o período de escravidão e continua até os dias de hoje, deu força para noções machistas de que mulheres negras não eram capazes de ter pensamento racional. (HOOKS, 2020, p. 153/154).

Dessa forma, por meio do diário, Carolina desconstrói essa imagem patriarcal branca de animalização da mulher negra. Ao enfrentar diariamente o pensamento colonial, conciliando sua vida materna, de provedora e de escritora, a autora mostra que as mulheres negras têm muito o que dizer, que possuem diversos conhecimentos, porém a sociedade não dar espaço para que suas vozes se façam ouvidas, e quando dar, fica-se no lugar de folclore ou cai no esquecimento. Portanto, políticas decoloniais e feministas precisam ser conhecidas por todos. Se essas pautas não forem do conhecimento social, como as pessoas adirão a essas teorias? Reverberar obras como “Quarto de despejo: diário de uma favelada” é fundamental para uma sociedade conhecedora da sua realidade e crítica quanto a ela.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra, portanto, reúne os dias “repetitivos” de Carolina e das/os faveladas/os do Canindé. Repetitivos sim, até na atualidade, pois os favelados ainda se encontram passando pelos mesmos problemas de fome e abandono. Seu objetivo de mudança, infelizmente, não foi acatado pelas autoridades, pela branquitude, pouco se fizeram, apenas mais uma maquiagem colonial.

O colonialismo continua a ser plantado e cultivado de geração a geração, e somente o contato com teorias decoloniais, que visam não só o rompimento do pensamento racista e sexista, mas ações para que de fato esse pensamento seja reconfigurado, podem ceifar essa planta-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

ção. As reflexões feitas neste estudo podem auxiliar numa construção de um pensamento crítico acerca da sociedade, do lugar de marginalidade e provocar ações pessoais que contribuam com essa ceifa.

O livro em análise é recomendado a todas/os, e principalmente para aquelas/es interessadas/os em uma visão real do lugar de marginalidade. A obra rompe com a fabulação generosa do colonialismo, escancara a realidade maquiada, retira do quarto de despejo aquilo que os brancos temem ser exposto na sala de estar, a discriminação e a opressão sexista e racial. “Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as misérias são reais.” (JESUS, 2014, p. 39)

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GONZALEZ, Léila. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. **Temas e Problemas da População Negra no Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais. p. 223-244.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Tradução Bhuvli Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. Ed. São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, achille. Clínica do sujeito. *In*: _____. **Crítica da razão negra**. Tradução por: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 263 - 307.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Colonizando corpos e mentes: gênero e colonialismo. *In*: _____. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução por: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 185 - 231.

PARTE II:

(PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E INTERTEXTUALIDADES

CAPÍTULO 1

CARACAS SANGRANTE EN LA ESCRITURA DE ALEJANDRO REBOLLEDO Y EN LA FOTOGRAFÍA DE NELSON GARRIDO

CARACAS SANGRANTE NA ESCRITA DE ALEJANDRO REBOLLEDO E NA FOTOGRAFIA DE NELSON GARRIDO

José Javier Chacón Contreras

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

javierchaconbass@gmail.com

Resumen: El ejercicio comparatista permite establecer analogías y diferencias entre textos literarios e imágenes. De allí que el presente análisis tome en cuenta los diálogos y las diferencias llevados a cabo en la novela *Pim Pam Pum* (1998) de Alejandro Rebolledo y la fotografía *Caracas sangrante* (1996) de Nelson Garrido, como muestra de una narrativa venezolana de finales de siglo XX, definida por la crítica, la transgresión y la irreverencia ante la tradición centrada en el poder. Esta propuesta se apoya principalmente en los planteamientos de la analogía y la intermedialidad, como bases esenciales para la comprensión de la correspondencia entre paralelos artísticos. Además, este marco investigativo, propone la teoría de Galtung (2003) *Triángulo de la violencia*, en donde expone a la violencia basada en una triple dimensión: *directa, cultural y estructural*, un fenómeno estructural que representa la raíz de los conflictos sociales, sobretodo en contextos como Latinoamérica, en donde la masificación de la violencia ha sido el resultado de proyectos errados, consecuencias de políticas económico-sociales hegemónicas y discriminatorias. En tal sentido, mediante la metodología comparatista, se trazan puntos de contacto entre las dos modalidades del arte para encontrar respuestas -tanto del escritor como del fotógrafo- ante el contexto de la ciudad de Caracas de los años noventa. Finalizada la investigación, se evidencia la similitud entre la palabra escrita de Rebolledo y la imagen fotográfica de Garrido, al retratar la violencia de una generación signada por el desencanto y los excesos.

Palabras claves: Intermedialidad. Analogía. Violencia. Desencanto.

Resumo: O exercício comparatista permite estabelecer analogias e diferenças entre textos literários e imagens. Assim, a presente análise leva em conta os diálogos e divergências realizados no romance *Pim Pam Pum* (1998) de Alejandro Rebolledo e na fotografia *Caracas sangrante* (1996) de Nelson Garrido, como amostra de uma narrativa venezuelana do final do século XX. Século, marcado pela crítica, transgressão e irreverência à tradição centrada no poder. Esta proposta baseia-se principalmente nas abordagens da analogia e da intermedialidade, como bases essenciais para a compreensão da correspondência entre paralelos artísticos. Além disso, este quadro investigativo propõe a teoria do Triângulo da Violência de Galtung (2003), onde expõe a violência baseada em uma tripla dimensão: direta, cultural e estrutural, um fenômeno estrutural que representa a raiz dos conflitos sociais, especialmente em contextos como a América Latina, onde a massificação da violência tem sido resultado de projectos erróneos, consequências de políticas económico-sociais hegemónicas e discriminatórias. Nesse sentido, através da metodologia comparatista, são traçados pontos de contato entre as duas modalidades de arte para encontrar respostas - tanto do escritor quanto do fotógrafo - ao contexto da cidade de Caracas na década de 1990. Concluída a investigação, fica evidente a semelhança entre a palavra escrita de Rebolledo e a imagem fotográfica de Garrido, retratando a violência de uma geração marcada pelo desencanto e pelo excesso.

Palavras-chaves: Intermedialidade. Analogia. Violência. Desencanto.

Apuntes teóricos

La larga tradición comparatística entre pintura y literatura, teóricamente fundamentada a partir de las frases de Simónedes de Ceos y reinterpretada luego por Horacio, tiene como base la comprensión de la analogía. A partir de esta matriz, se emprende la búsqueda de relaciones, de parecidos, de encuentros en la disyunción. En cuanto a la literatura, como un ícono de la realidad, y no un medio convencional de referirse a ella, a esta apreciación atribuye a la literatura un aspecto mimético que mira a la realidad y la representa. De igual forma, la pintura se desarrolla sobre un medio diferente, pero que, similar a la literatura, representa una porción de la realidad (Steiner 2).

Según Steiner, la frase de Simónedes de Ceos *la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla*, la autora cuestiona ¿por qué una pintura habla y un poema es mudo? Hay una personificación de las dos artes en tal sentencia, por lo que una pintura hablante sería casi una persona. Esto se da por el deseo de destruir las barreras que existen entre las artes. De esta manera, habría una ruptura de los límites entre arte y vida, pues el artista sería visto como un rival de Dios al dar vida; y si la frase es: *la poesía es pintura que habla*, entonces la poesía crea vida (2).

Es importante acuñar que hoy día los discursos intermediales se suscriben a nuevos lenguajes, que dan como resultado la interacción con nuevos planteamientos, en este caso la aparición de imágenes, videos, links, sonidos, videos juegos; elementos que si bien entran en relación a un proceso híbrido entre el espacio y tiempo, los vemos en la utilización simultánea de distintas tecnologías de comunicación: televisión, radio, teléfonos celulares, cine, fotografía, diapositivas, grabadores de sonido, softwares, aplicaciones, cámaras, Facebook, Instagram; medios que mezclan texto, imagen, sonidos, proyecciones visuales, o un poco de todo.

Al ser ya superado la antigua concepción de Lessing, en su *Laocoonte* sobre la pureza artística entramos al asunto comparativo, abriendo paso a estudios, entre ellos los de la literatura comparada, como teoría metodológica para el abordaje al momento de relacionar dos obras literarias o, en nuestro caso, dos modalidades artísticas: la literatura y la fotografía. Desde la comparación interartística, haremos un estudio de la relación esencial entre la vida social y la creación artística, bajo las distintas *visiones del mundo* de ambos creadores.

Según Wellek y Warren, las reciprocidades entre la literatura y las demás artes, constituyen un mosaico extenso y complejo en el que lo escrito se ve influenciado por otras modalidades del arte. Tal es el caso de las artes visuales, la cual históricamente ha sido una de las principales fuentes de inspiración de la novela; así como la música ha proveído de ritmo a la literatura

y esta a su vez redimensiona el cine (38).

Así mismo, esta perspectiva metodológica se enfoca en el estudio de la figura del artista dentro de su grupo social, quien es precisamente el individuo que consigue crear, sea en el campo de la obra literaria, pictórica, conceptual o musical, el universo imaginario coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiene el conjunto del grupo. Además, los artistas dentro de sus distintas modalidades del arte, crean en muchos de los casos paralelos que no son estrictamente conscientes, o más bien obedecen a relaciones inconscientes que se dan, en este caso particular, en un mismo campo social, así como en diferentes contextos sociales.

El análisis, propone establecer analogías entre la obra de Alejandro Rebolledo y de Nelson Garrido desde el método comparatista, a fin de encontrar puntos de contacto. Tales analogías se establecen dentro de las diferencias propias de los medios expresivos, texto e imagen, novela-fotografía, cuyo aspecto común es la representación, siguiendo la *ut pictura poesis* y la larga tradición de las artes hermanas. La fotografía *Caracas Sangrante* (1996) de Nelson Garrido, sintetiza espacial y visualmente una realidad que es descrita en la novela *Pim Pam Pum* (2010) Alejandro Rebolledo, a través de diversos personajes y situaciones; ambas obras en espacio y tiempo son una crónica de la vivencia colectiva en la ciudad capital.

Para establecer la analogía entre las obras se hace necesario hacer una experticia, tanto del texto como de la imagen, organizada a partir de la teoría de Johan Galtung, específicamente el triángulo de la violencia, que explica los tipos de violencia en la dinámica de todo conflicto social: la visible (directa) y la invisible (cultural y estructural) (38).

Apuntes interpretativos

La novela y la fotografía tienen como contexto la ciudad de Caracas de la década los años 90. Una época marcada por una crisis social, política y económica que multiplicó la problemática propia de la urbe, especialmente la inseguridad: los asesinatos, robos, atracos y secuestros. Sus habitantes, especialmente los jóvenes, buscaban constantemente desesperadas formas de expresión, y su mayor anhelo era irse del país y sentar raíces en el extranjero en busca de un mejor porvenir. Alejandro Rebolledo y Nelson Garrido expresaron el drama y la angustia de esa generación: el vacío de una sociedad incierta.

Perdomo, Malpica y González establecen que, en aquella década, Caracas se había posicionado como la ciudad más violenta del país. Según el estudio policial de victimización del Laboratorio de Ciencias Sociales (LACSO), a partir de 1989, comenzaron a aumentar los delitos más violentos en la capital; ese año, por cada 100.000 habitantes, se registraron 32 homicidios. La cifra dramática fue en 1994, cuando llegó a 59 por cada 100.000 habitantes, el resto del país sólo mostró 10 por cada 100.000 habitantes, en 1989; y se situó en 22 en 1994. Estas cifras

demuestran un ascenso en casos de homicidios, por encima de lesiones y robos. Este escenario comenzar   a ser una realidad que trastocar   la psique del caraqueño, pues la violencia se convertirá en un fen  meno que impactará exponencialmente a la sociedad de Caracas en el porvenir (14).

Según Galtung (2003) la violencia cultural es un tipo de violencia invisible vinculada a las construcciones culturales, a las normas, a la tradición y a los valores, elementos que indirecta o directamente pueden promover conductas o prácticas violentas. La cultura permea, enseña, amonesta, incita y nos condiciona para la aceptación de la explotación y la represión como algo normal o para que no la veamos en absoluto. Estos indicios los vemos en actitudes y pensamientos expresados por los personajes de *Pim Pam Pum*, que los impulsan a cometer actos que atentan contra la integridad física y moral propia y de los demás. Uno de los elementos presentes en la obra, que incide en los personajes, es la publicidad, siendo esta un medio para inocular valores que se asumen desde niños, inculcados por la sociedad de consumo y justificados por el sistema (12). En el siguiente fragmento de la novela evidenciamos lo expuesto:

All   está Calvin Klein, gigante, bajo la lluvia, iluminado como Dios; me dice que use One. Más allá está Marlboro, con su vaquero; después el Ron 111 con sus morenas, 111. Cállate, g  ebona, si dices “  e” te mato. Tranquila. La gente, de todas maneras, no mira, todos están amargados metidos en su mundo. Lo   nico que quieren es llegar a la casa, ver televisión, ponerse su One y fumar Marlboro. (REBOLLEDO, 51).

El personaje Luis detalla en esta cita, la agresión tácita a la que se es sometido por medio del asecho publicitario que promueve valores, estilos de vida a seguir y genera necesidades que incitan al individualismo y la anulación del otro, propias de una sociedad de consumo. Un estar fuera de sí para ser lo que la sociedad de consumo impone a través de la publicidad y la industria cultural.

En su novela, Rebolledo muestra bajo una visión desencantada cómo los jóvenes son expuestos a una serie de pseudo valores que erosiona el sentido de pertenencia; ellos solo viven para sí mismos, sin preocuparse de la sociedad. En los jóvenes de finales de siglo hay una crisis de confianza, un clima de pesimismo y de catástrofe inminente, que explican el desarrollo de estrategias narcisistas de supervivencia.

Esto hace alusión a la era del vacío de la que contempla Lipovestky, en su serie de ensayos sobre el individualismo contempor  neo, en donde el narcisismo se convierte en uno de los temas centrales de la cultura. Para el autor, en la era postmoderna, el futuro se pone entre paréntesis, el pasado pierde importancia; se abandonan las tradiciones y territorialidades arcaicas, y

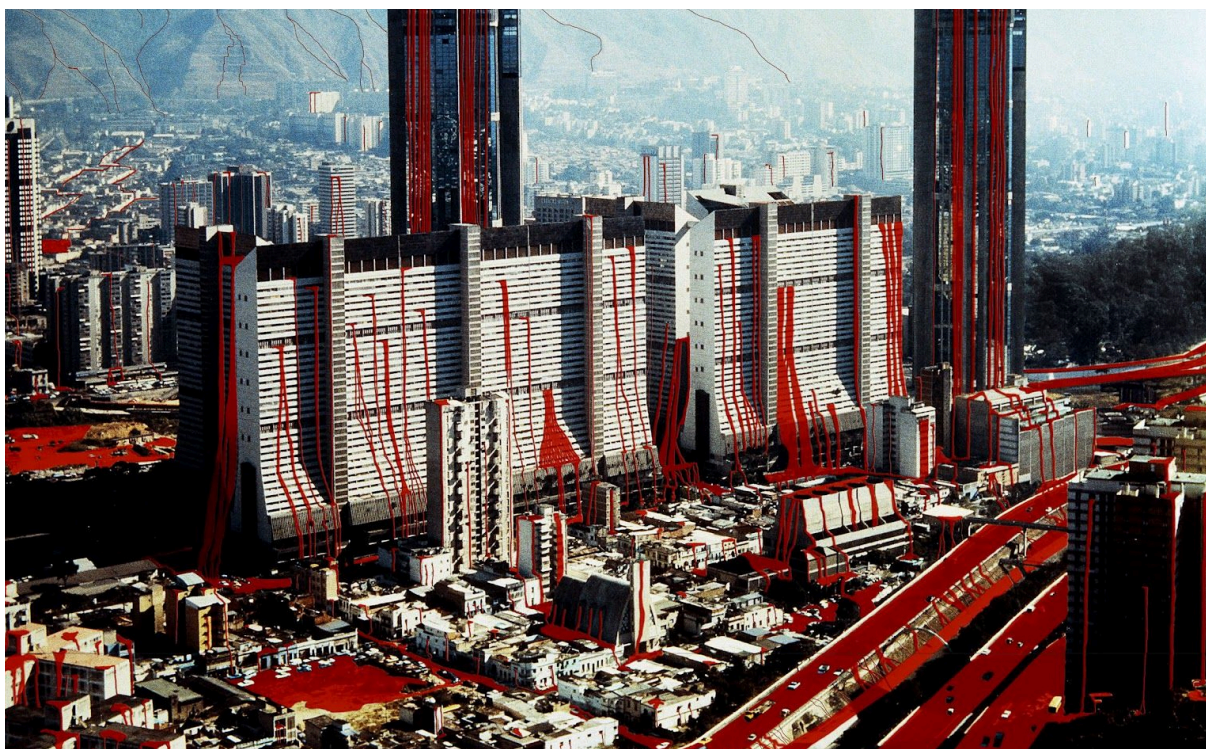
se instituye una soledad sin anclajes ni opacidades. Con esa indiferencia hacia el tiempo histórico emerge el “narcisismo colectivo” (51), síntoma social de la crisis generalizada de las sociedades burguesas, incapaces de afrontar el futuro si no es en la desesperación. En *Pim Pam Pum* se muestra el siguiente ejemplo:

Billete, pana, lo que quiero es billete. Dejarme de mariqueras, de sentimientos pajuós. Todo es sombra. Tener una lancha, una mansión, un carro último modelo, ropa de moda, un televisor, celular, las putas del Doral. Eso, te lo digo, debe ser la felicidad. (REBOLLEDO, 247).

La novela enmarca el sentimiento de los jóvenes, de sus actitudes, pensamientos y aspiraciones. Estas imágenes de felicidad en la sociedad burguesa están asociadas a los estilos de vida de las celebridades que construyen los *mass media*; hay una fascinación por los ídolos que intensifican los sueños narcisistas de gloria y éxito, que animan a las personas comunes a identificarse con ellos y querer imitarlos. Es así como se activan las ambiciones desmesuradas, imposibles de realizarse, lo que favorece la denigración y el desprecio por sí mismos. En palabras de Lipovestky, el narcisismo se nutre del odio al Yo, y no de su admiración. En *Pim Pam Pum*, los personajes son muestra de ello, tienen una relación de conflicto con su entorno, con su identidad, con su clase social y su país. Rechazan, su procedencia y desean irse para vivir como las celebridades. Yetzibell, por ejemplo, expone este complejo en la novela:

No quería llamarme más Yetzibell Berba La Rosa, qué horrible, ni haber nacido en el estado Zulia, ni siquiera en Venezuela; todo sonaba espantoso. Soñaba con ser sofisticada, vestirme con ropa cara, vivir en Los Palos Grandes, después en Nueva York, manejar un Mercedes y mirar con cara de asco. (REBOLLEDO, 90).

Este esbozo en *Pim Pam Pum*, vislumbra marcas, acciones y vivencias análogas con la fotografía *Caracas sangrante*, que no son visibles, pues en la fotografía se evidencia una metáfora de violencia directa. Sin embargo, si analizamos en profundidad, los habitantes de esta urbe han sido víctimas de la violencia cultural, la cual abonó para convertir la ciudad en un lugar de seres alienados, temerosos, de sentimientos innobles, sin identidad ni sentido de pertenencia y solidaridad.



Fotografía 1. *Caracas sangrante*. (Giclée sobre papel, 50 x 80cms) Intervención digital de Nelson Garrido de 1996. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1996, extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacional-de-arte/>

Si alguna imagen encarna la idea del desasosiego, del caos y del impacto de la crueldad descrita en la novela es *Caracas sangrante*. En esta fotografía intervenida se aprecian los edificios de Parque Central ensangrentados; la sangre brota como cascadas cubriéndolo todo; las calles y avenidas son ríos y charcos rojos. La ciudad ha sido herida de muerte; con esta imagen apocalíptica, el espectador es testigo del asesinato masivo de una ciudad que quiso surgir y progresar bajo la luz de la modernidad, pero que sucumbió víctima de su propia realidad.

En una acción premonitoria, la muerte colectiva, el drama social mostrado en la obra tendrá expresión en la vaguada del estado Vargas ocurrida años más tarde, en 1999; la fotografía *Caracas sangrante* se convertirá en un signo de alerta y sobre todo en una pronunciación desde el arte, ya que anticipa una catástrofe. Recordemos que en Vargas la naturaleza destruyó comunidades enteras y desencadenó la muerte de miles personas. Además de ello, la violencia fue parte de este desastre, hubo en ese momento: asesinatos, robos, anarquía, violaciones, a pesar que muchos perdieron sus casas y enseres, otros prefirieron aprovechar el momento para saquear. Este es un hecho importante, ya que catástrofe natural estaría asociada a la catástrofe social.

Veinte años después de su obra emblemática, el trabajo de este hacedor de imágenes sigue actualizándose con sus tres ejes fundamentales: violencia, sexo y religión. El tema de la violencia como elemento central se hace vigente, en la medida en que Venezuela se acentúa la crisis

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

social y política. El cuerpo y el sexo, aun cuando hay más libertad y desinhibición, siguen siendo temas tabúes y la doble moral de la religión que se impone; al igual que la estética de lo “bello” que genera una profunda infelicidad al normar cánones que excluyen a las mayorías. Ante esto, Garrido se revela y hace resistencia cultural con un discurso irreverente y trasgresor que defiende la estética de las mayorías. En definitiva, su trabajo es una lucha contra el poder, en cualquier forma que se encuentre.

Por otra parte, Galtung, considera que la violencia estructural se manifiesta cuando se ponen en peligro las necesidades básicas de cualquier sociedad: *supervivencia* (su negación es muerte), *bienestar* (su negación es sufrimiento, falta de salud); *identidad* (su negación es alienación) y *libertad* (su negación es represión), necesidades que crean un *equilibrio ecológico* y deben ser respetadas; de lo contrario sería la degradación humana. Este tipo de violencia se origina por un conjunto de estructuras de los sistemas sociales, políticos y económicos, tanto físicas como organizativas, que no permiten la satisfacción de estas necesidades. Es un tipo de violencia indirecta de la política económica capitalista y del injusto reparto de la riqueza (23).

Entre estos aspectos destaca en primer lugar la negación de la supervivencia, pues en ambas obras se muestra un escenario de muerte. No hay garantía del derecho a la vida, los habitantes de la ciudad están asechados por la inseguridad; el ataque proviene de la delincuencia común y de los organismos de seguridad del Estado principalmente. Un disparo por la espalda es traición, es violación de los derechos, es abuso del empleo de las armas en condición de superioridad. A continuación, en la novela:

Subiendo de regreso vimos algo que nos friqueó. Íbamos por Macuto y notamos de repente a un viejo que corría desesperado hacia la playa. Detrás de él iban dos metropolitanos con las pistolas en la mano. Quién sabe lo que hizo. Los pacos empezaron a disparar y le dieron en la espalda. Juan frenó y nos quedamos viendo la vaina. El viejo temblaba y botaba sangre por la boca. Creo que el tipo se murió. Igual, no esperamos a saberlo y arrancamos hacia Caracas. (REBOLLEDO, 24).

Otro de los problemas que se presenta es la alienación cultural, que viola las necesidades de identidad, el individuo se convierte en alguien ajeno a sí mismo, hay una transformación de la conciencia que se puede dar tanto en personas como en una colectividad, y cuyo resultado es un individuo menos crítico, sin sentido de pertenencia. La pérdida de identidad de los personajes se presenta en la negación del espacio y de la sociedad que los circunda. Los personajes están proyectando puentes con el exterior, a fin de encontrar posibilidades que les ofrezca un mejor destino. La anhelada visualización de contextos como New York, Londres o Miami son una constante, y la apropiación de culturas foráneas disminuyen la insensatez de su contexto.

Se denota, además, un rechazo a su identidad y una negación total del país en el que nada sirve. En *Pim Pam Pum*:

Cuando llegas a la taquilla, te miran con cara de culo, te ponen un sello de reprobado en el pasaporte y, suaso, pillas que eres lo que eres, un bichito dividido. Sin identidad, sin destino, sin pertinencia y sin futuro. Estas en el limbo. (REBOLLEDO, 69).

La alienación cultural la vemos representada en las obras de Nelson Garrido, si bien no de manera directa en *Caracas Sangrante*, podemos ver su reflejo en obras como *La Nave de los Locos* (1999), *El Santo Niño de Atocha* (1990) y *El Asesinato del Niño Jesús* (1993), donde se marcan los estereotipos sociales, las creencias religiosas y la exposición del sexo y del cuerpo de una manera burlesca e hiperbolizada. Por ejemplo, *La nave de los locos* expone con visión carnavalesca elementos del imaginario venezolano y los principales actores de poder, todos metidos dentro de una barca sin rumbo que navega en un mar de petróleo y desperdicios.

A partir de esta caracterización, Garrido reinterpreta a El Bosco, pero desde lo teatral. Para el fotógrafo, lo fundamental reside en la imagen sobreactuada, en la reconstrucción de personajes que simbolizan el despilfarro, la corrupción, la superficialidad, entre otros. El poder está representado por tres personajes situados en el centro de la barca, quienes están interactuando, estos son: el obispo sonriente (iglesia católica) con cara de bufón, que tiene en su mano un Kent (pareja de la muñeca Barbie) crucificado que simboliza no la divinidad sino la superficialidad; el político o funcionario corrupto ebrio, quien con aspecto de pirata negocia con dinero en mano; a ellos se une el militar de boina roja con cara de pueblo, símbolo del chavismo (el Estado), quien con espada en mano y actitud seria participa de la reunión. Esta escena de confabulación se complementa con una figura de bajo perfil, una mujer con un antifaz de carabela (la muerte) que sirve bebidas y vísceras roídas por ratas. De todos los presentes solo uno observa con asombro, y a la vez complicidad, este acto de codicia y soborno: la monja con máscara.



Fotografía 2. *La nave de los locos*. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999, extraída de la dirección web: <https://esferacultural.com/sin-censura-sin-tapujos-nelson-garrido-publica-primer-libro/2564>

Los actores están con cara complaciente, amparados en el anonimato de las máscaras, cumpliendo su rol social dentro y fuera de la barca. En la composición están presentes elementos de la cultura popular como totumas en las que beben, tazas de peltre y un árbol de navidad. Destaca también el mar de petróleo, siendo éste el primer producto de exportación de nuestro país que posee las mayores reservas en el mundo, y del cual depende en gran medida la economía nacional.

Seguidamente, la violencia directa está caracterizada por ser manifiesta y visible, responde a actos y se concreta en la agresión física y verbal de un ser humano contra otro, o en la acción destructiva contra la naturaleza y la colectividad. En la novela se muestran casos de violencia directa, por ejemplo, André hermano de Ricardo, es un personaje que por muchos años ha sido víctima del ultraje y la humillación de su hermano y sus amigos. André es homosexual y vive hacinado con su hermano en un apartamento de Caracas. Un día decidió reunir 300.000 bs, y contratar a unos asesinos para matarlo, pero la escena es dantesca. Los antisociales, contratados, no sólo asesinan a Ricardo sino a todos los que estaban en ese momento en el momen-

to del acto bárbaro. En el siguiente fragmento de la novela dice:

Puso el jeep en neutro y con freno de mano, se bajó animado y, con las dos manos, movió la reja blanca del estacionamiento que alguna vez había funcionado. Cuando se volvió, había un encapuchado apuntándole con la pistola a la cara. Le disparó dos veces en el cráneo. Segundos después, los otros dos malandros obligaron a Yaqui, Jenny y Khaty a bajar del carro y, entre gritos y llantos, descargaron sus escopetas en los rostros aterrorizados. Luego los encapuchados tomaron el Jeep y se fueron. (REBOLLEDO,253).

De manera análoga vemos reflejada la muerte en la fotografía *Caracas sangrante*, las fronteras entre las artes se desdibujan aun con las diferencias en los medios de expresión con respecto a *Pim Pam Pum*. La fotografía está presente en la novela y viceversa: la ciudad se desangra, el líquido brota de los edificios, de los barrios, del Ávila, y las calles y avenidas se convierten en ríos de color rojo. En ese recorrido transverso y multicéntrico, están involucrados todos los estratos sociales, los cuales son víctimas del acto más visible y fatal de violencia: el asesinato, consumado luego que los tipos de violencia cultural y estructural han logrado desequilibrar la sociedad.

En la novela, esta metáfora de la muerte de la ciudad se asemeja a la imagen que describe el personaje Yetzibell al ver al Tufo muerto: “La sangre inundaba su cabello, su cara, su ropa. Litros de sangre, litros que aún salían de su cuerpo en abruptas erupciones” (Rebolledo 185), de la misma forma, profusa, la sangre brota de los edificios y del Ávila. Y esta acción tiene sus raíces en la represión, alienación, explotación, en los odios, sufrimientos y traumas psicológicos, y sobre todo en la cultura violenta de la ciudad de Caracas.

A partir de la bonanza petrolera en la década del cincuenta, sectores predominantemente del campo viajaron al centro del país en busca de mejores posibilidades económicas. Posteriormente, en los años ochenta esos grupos sociales al no cumplir sus expectativas de vida se marginalizaron, trayendo como consecuencia que sus nuevas generaciones se frustraran al ver la sociedad del éxito económico de otros grupos. Este panorama trae como consecuencia la violencia social de 1989. Garrido en Millan y Cáceres, comenta que este tipo de explosión social tiene rasgos particulares, al considerarla como síntomas de una sociedad enferma, frustrada económicamente y enferma por consumo (14).

Esta crisis por consumo, son consecuencias de la violencia cultural. Galtung considera que la cultura es un tipo de violencia invisible vinculada a las normas, a la tradición y a los va-

lores, elementos que indirecta o directamente pueden promover conductas violentas. El *Caracazo* a partir de lo expuesto, fue una decisión de la población de salir a las calles a arrebatar lo que no podían obtener, pero fue producto de una constante inoculación cultural de los medios sobre un tipo de población vulnerable, que sucumbió al no poder conseguir, el televisor, los zapatos de marca, el colchón más cómodo, la lavadora, entre otros artículos de consumo que ofrecían las constantes campañas publicitarias de los medios de comunicación.

Este escenario lo vemos en los monólogos del personaje Luis en la novela: un joven atiborrado de marcas, slogans y construcciones culturales que llevan a desesperadas formas de violencia, como el secuestro, dice en la novela: "Allí está Calvin Klein, gigante, bajo la lluvia, iluminado como Dios; me dice que use One. Más allá está Marlboro, con su vaquero; después el Ron 111 con sus morenas, 111" (Rebolledo 51).

La fotografía *Caracas sangrante*, aparece siete años después del *Caracazo*, para el momento era una fotografía que mostraba un síntoma que Garrido percibe a partir de la violencia social del año 1989. Sin embargo, este signo del desastre, este mensaje lanzado en el tiempo, vaticinaba la masificación de la violencia en el futuro. En ese momento la criminalidad iba en ascenso y no existía una valoración objetiva por parte del poder y de la sociedad ante este fenómeno, por ello la imagen es una denuncia ante la indiferencia de sus habitantes.

Por otra parte, los hechos acontecidos en el *Caracazo* tienen mucho que ver con lo que pasó una década después en la vaguada del estado Vargas. Hubo en esos días bloqueos, enfrentamientos armados, robos, violaciones, asesinatos. A pesar que muchos habían muerto, perdido sus casas, enseres y sueños otros aprovecharon para emerger desde las sombras y saquear, un hecho perverso que trastoca la historia. Diez años después del *Caracazo*, la sociedad volvió a reclamar un espacio dentro del desastre natural: es el tipo de sociedad en crisis por consumo, que espera la anarquía para adueñarse de lo que no puede tener. Aquí, *Caracas sangrante* como metáfora, nuevamente vaticinaba el porvenir; la catástrofe natural estaría asociada profundamente a la catástrofe social.

Caracas sangrante tiene una evolución en la imagen *Saturna devorándose a su hijo* (2015) una versión de *Saturno devorando a su hijo* (1819) de Francisco de Goya. Aquí nuevamente observamos la transgresión, se rompe entonces con el poder de la masculinidad representada en el antiguo Saturno que devora a su hijo y se estructura el poder de la hibridez cultural, mediante una apariencia andrógina particular. Una imagen femenina, con rasgos masculinos: es la patria, la madre, quien devora a sus hijos; el Estado, ya no protege a sus ciudadanos, se los está comiendo.



Fotografía 3. *Saturna devorándose a su hijo*. Nota. Fotografía de N. Garrido, 2015, extraída de la dirección web: <http://nelsongarrido.blogspot.com/2016/01/saturna-devorandose-su-hijo-2015.html>

Finalmente, tanto la novela como la fotografía retratan, bajo la crítica, la crudeza de la calle postulando una imagen presente de la decadencia de una época. Los personajes de la novela viven en un constante drama que los expone a la muerte; este mismo panorama está presente en la fotografía: la sangre es una metáfora de un país sin rumbo en la que sus ciudadanos son cómplices y víctimas ante el drama de la violencia que ha logrado establecer una identidad en la urbe desde entonces hasta nuestros días.

Es así como Garrido y Rebolledo, a partir de sus distancias, se encuentran en un punto específico para ser cronistas de este momento coyuntural del país y recogen desde distintos los distintos medios de expresión, el sentimiento que se vive en la calle, siendo partícipes del imaginario colectivo e individual. Concretamos que el discurso de la diferencia, entre la novela y la fotografía, es rebasado, como lo afirma Monegal por la analogía (66). En tal sentido, una de las correspondencias reside, justamente, en que ambos creadores consideran la representación del declive de una ciudad, de un país, en donde el crimen se ha convertido en cotidiano. Yetzi-bell, personaje de la novela, da cuenta de este drama, cuando afirma: “Temí que mis amantes estuvieran muertos, que Caracas y el país entero tuvieran también un tiro en la sien” (Rebolledo 235).

La obra de Garrido sintetiza las construcciones culturales, normas, tradición y valores de

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

una época, que indirecta o directamente promueven conductas o prácticas violentas; teniendo de esta manera marcas análogas con la novela. Desde esta perspectiva, la proximidad entre el escritor y el fotógrafo es innegable. En Rebolledo existe la visión desencantada caracterizada por la enajenación, el deseo de irse del país, la falta de identidad, marcas que están presentes en sus personajes. Por su parte, en Garrido la visión es carnavalesca: desde lo popular, todos cumplen en la barca su rol social, todos felices, todos corruptos, viviendo en la ciudad sangrienta. Este paralelismo muestra desde dos puntos de vista, una misma imagen: un país sin rumbo.

Este drama, que fue representado en ambas obras, tanto en la novela como en la fotografía, encarna la realidad de Latinoamérica, un lugar en continua búsqueda de identidad y superación. Estas obras son transgresiones, dudas, incertidumbre, silencio, violencia y sobre todo descentramiento de la tradición, que muy bien son el tránsito al pensamiento crítico, al llamado y la búsqueda incesante hacia un nuevo porvenir, más justo, más limpio y poderoso. Es por ello, que el arte dialoga constantemente con la verdad y con la autenticidad social, mostrando la oscuridad, pero también la claridad, como formas de expresión y reconstrucción.

REFERENCIAS

- Goldmann, Lucien. *Luciem Goldmann. Para una sociología de la novela*. Ayuso, 1975.
- Galtung, Johan. *Violencia cultural*. Gernika Gogoratuz. 2003.
- Lessing, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Orbis, 1985.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama, 2000.
- Millan Rodrigo y Cáceres Gonzalo. "Nelson Garrido: Violencia y vida cotidiana en Caracas". *Revista Bifurcaciones*. 21 (1), octubre 2013. pp. 13.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Tecnos, 1998.
- . *Literatura y pintura*. Arco Libros, 1998.
- Perdomo Rogelio, Malpica Claudia y González Natascha. "Magnitud de la violencia delictiva en Venezuela" *Revista Espacio Abierto*. 6(1), octubre 1997. pp. 9-28.
- Rebolledo, Alejandro. *Pim Pam Pum*. Punto Cero, 2010.
- Steiner, Wendy. *The Painting-Literature Analogy, en The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Traducción de Ana Romero. The University of Chicago Press, 1982.
- Wellek René y Warren Austin. *Teoría literaria*. Gredos, 1974.

CAPÍTULO 2

INVERSÃO ENTRE BEM E MAL NO ROMANCE *CAIM*, DE JOSÉ SARAGAMA

LA INVERSIÓN ENTRE EL BIEN Y EL MAL EN LA NOVELA *CAIM*, DE JOSÉ SARAGAMA

Anália Vitória Costa Ferreira

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

analiavitoria@alu.uern.br

Maria Aparecida da Costa

Universidade do Estado do rio Grande do Norte (UERN), Brasil

mariaaparecida@uern.br

Resumo: O presente artigo objetiva analisar no romance *Caim* (2009), de José Saramago, a construção das personagens Caim e Deus, que configuram uma inversão do que se entende por bem e mal (a partir da perspectiva religiosa cristã). Essa dinâmica contrastante dos protagonistas, presentes no romance de Saramago, sugere um diálogo com o dualismo presente na religiosidade cristã, trazendo um Caim questionador das decisões divinas, e um Deus que tem seu arquétipo construído por meio de uma ótica vilanesca. Nesse sentido, observaremos que essa espécie de inversão de valores entre bem e mal é primordial para que o equilíbrio das noções duais, tão frequentes no âmbito religioso, sobretudo no cristianismo, seja mantido. Diante disso, construiremos nossa argumentação a partir da comparação entre o romance de José Saramago e o texto Bíblico, com embasamentos teóricos de: Ramalho (2016), Real (2012), Gonçalves e Costa (2019), Suman (2012) e Ferraz (2009).

Palavras-chaves: Caim. Bíblia Sagrada. José Saramago. Dualismo.

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar en la novela “Caim” (2009), de José Saramago, la construcción de los personajes Caim y Deus, que configuran una inversión de lo que se entiende por bien y mal (desde la perspectiva religiosa cristiana). Esta dinámica contrastante de los protagonistas, presentes en la novela de Saramago, sugiere un diálogo con el dualismo presente en la religiosidad cristiana, trayendo a un Caim que cuestiona las decisiones divinas, y a un Deus cuyo arquetipo se construye a través de una óptica villanesca. En este sentido, observaremos que esta especie de inversión de valores entre bien y mal es primordial para que el equilibrio de las nociones duales, tan frecuentes en el ámbito religioso, sobre todo en el cristianismo, se mantenga. Ante esto, construiremos nuestra argumentación a partir de la comparación entre la novela de José Saramago y el texto bíblico, con fundamentos teóricos de: Ramalho (2016), Real (2012), Gonçalves y Costa (2019), Suman (2012) y Ferraz (2009).

Palabras claves: Caim. Biblia Sagrada. José Saramago. Dualismo.

INTRODUÇÃO

Considerando a história humana e colonizadora da Europa, que culminou na disseminação de colônias pelo Ocidente e as catequizações de seus povos, pode-se afirmar que a sociedade ocidental é evidentemente marcada por valores cristãos, sobretudo do catolicismo. Logo, as noções duais presentes no cristianismo, como céu e inferno, bem e mal, que muito moralizam as narrativas bíblicas e as representações divinas, também inferem nas perspectivas do mundo ocidental. Essas perspectivas funcionam como dominadoras — de modo inconsciente — da vivência até mesmo de quem não segue uma religião cristã, afinal, essas visões dualistas e moralizantes estão tão incrustadas na vivência ocidental que são perceptíveis em um padrão binário de dominação, assim, segundo Ramalho (2016, p 337):

[...] é possível identificar [no dualismo judaico — sendo o Judaísmo o alicerce para o Cristianismo, embora depois tenham se ramificado em ideologias distintas], através de uma análise atenta de seu mito cosmogônico, por exemplo, os padrões binários de dominação. Desde o princípio da narrativa cosmogônica judaica é introduzido uma ordem em pares de opostos: céu e terra, luz e trevas [...]

Isto é, a influência de preceitos tão antigos se estabelece ainda hoje por conta da hegemonia que a igreja conseguiu no decorrer dos séculos, o que acaba normalizando os efeitos moralizantes dessas dualidades, corroborando para o estabelecimento dessa cultura na sociedade atual. Nessa perspectiva, é possível dizer que uma visão maniqueísta do mundo ainda se perpetua.

Na própria Bíblia, podemos observar as principais figuras que evidenciam essa realidade: Deus (ou Jeová) e o anjo caído Lúcifer (ou Diabo, Satanás, etc.), que representam o conflito entre bem e o mal. Além de personagens menos atuantes que ilustram essa conceituação dupla, com os irmãos Caim (figurando o mal) e Abel (figurando o bem). Dessa maneira, diante das dicotomias suscitadas por essa ambiguidade moral bíblica, no romance *Caim* (2009) o antagonismo entre bem e mal pode ser vislumbrado mais claramente. Todavia, isso ocorre por meio de uma nova roupagem dos valores das personagens Caim e Deus (virtudes e os defeitos humanos respectivamente). Assim, vamos observar no romance de José Saramago a inversão que ocorre entre o que é considerado bem e mal, segundo a perspectiva cristã, a partir das personagens da narrativa, evidenciando como essa oposição é definida, com a construção dos protagonistas.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Para isso, fizemos uso da análise comparativa entre a *Bíblia Sagrada* e o livro *Caim* e utilizamos como referencial teórico: Ramalho (2016), no dualismo religioso; Real (2012) sobre as produções da literatura portuguesa contemporânea; Gonçalves e Costa (2019), sobre a construção da personagem Caim; e Suman (2012) para análise de construção da personagem de Deus; bem como entrevista da crítica e ensaísta Salma Ferraz (2009).

BÍBLIA E CAIM - APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Apesar de *Caim*, escrito por José Saramago, ter claras inspirações no Velho Testamento da Bíblia, as personagens Caim e Deus destoam psicologicamente do que é expresso no livro cristão, já que são criações da mente de Saramago. Assim, o conflito que envolve Caim e Deus (morte de Abel) também apresenta distinções, e é a partir delas que o desenrolar do romance ocorre. A narração que envolve os dois irmãos é conhecida até pelos não-praticantes do cristianismo: Caim mata Abel por Deus ter aceitado a oferta do irmão, mas não a dele, pois Deus não se agradou de Caim. Na Bíblia, apesar da motivação de Deus para recusar a oferta de Caim parecer arbitrária, existem nuances discretas que podem evidenciar o motivo:

Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao SENHOR. Abel, por sua vez, trouxe das primícias do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o SENHOR de Abel e de sua oferta; ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. (Minha Bíblia Sagrada, 2009, Gênesis, 4, 3-5).

É de se notar que nesse trecho Caim, que era agricultor, leva a oferta recolhida “no fim de uns tempos”, ou seja, sua oferta é o que sobrou da colheita. Já Abel leva as primícias do seu trabalho, que é justamente o conjunto dos primeiros produtos, seja da terra, seja de rebanhos, deduzimos então que Caim levou o que sobrou, o que não lhe faria falta, enquanto Abel primeiro pensou no Senhor, sendo a discrepância periódica, portanto, a evidência das motivações divinas para desgostar de Caim.

Além disso, é dito que o Senhor se agradou da pessoa e da sua oferta, então, Deus manifestara preferência pela pessoa, pela personalidade de Abel e desagrado pela de Caim, nesse caso, sim, a preferência é arbitrária, tendo em vista que em nenhum trecho, anterior ou posterior, o desagrado por Caim é justificado. Dessa forma, é justamente diante dessa arbitrariedade que podemos observar o principal conflito que envolve Deus e Caim dentro do romance de Saramago, pois no livro *Caim* questiona as motivações divinas.

Agora, analisando outro ponto do livro sagrado, é possível fazer algumas considerações acerca da punição de Caim perante a morte do irmão, na Bíblia Sagrada, sendo ela a seguinte:

E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim. És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão. Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força, serás fugitivo e errante pela terra. [...] Assim, qualquer que matar a Caim será vingado sete vezes. E pôs o SENHOR um sinal em Caim para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse. (Minha Bíblia Sagrada, 2009, Gênesis, 4, 10-15).

Aqui, destacamos um Deus movido por misericórdia, como prega o cristianismo, que pune Caim por seu crime, o fazendo vagar errante pela terra, mas o protege, por meio de uma marca na testa, de um possível assassinato. As conclusões a que o leitor pode chegar são de que Deus é uma figura misericordiosa, pois não mata Caim; enquanto Caim representa um indivíduo raivoso e vingativo, que comete um fratricídio por inveja. Na narrativa de Saramago, porém, os papéis são invertidos.

No romance de Saramago, a primeira diferença é justamente na oferta dos irmãos a Deus, porque, no livro, ambos oferecem as primícias de seus produtos: “[...] como mandavam a tradição e a obrigação religiosa, ofereceram ao senhor as primícias de seu trabalho, queimando Abel a delicada carne de um cordeiro e Caim os produtos da terra, umas quantas espigas e sementes.” (Saramago, 2009, p. 28), aqui, os dois oferecem as primícias e além disso não ofertaram ao senhor por vontade própria, mas sim por dever.

A segunda observação é no comportamento de Abel após Deus aceitar apenas sua oferta, pois o Abel de Saramago — diferentemente da narração da Bíblia, em que ele é tão passivo que nem chega a ter falas — demonstra uma personalidade negativa, quando é dito que “Foi então que o verdadeiro caráter de Abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e [...] desatou a enaltecer a sua própria pessoa [...]” (Saramago, 2009, p. 28-29), essa passagem desconstrói a representação valorativa da Bíblia — que valoriza Abel —, mas não pontua ainda a inversão moral das personagens principais, essa inversão começará a ser demonstrada na justificativa de Caim, que no romance não é meramente a inveja, mas sim o desejo e a impossibilidade de assassinar Deus por causa da rejeição, a justificativa aqui é a sedição:

Mataste-o [diz Deus], Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha [diz Caim e

as falas se alternam], Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitado, [...] permitiste que abel morresse, Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, [...] E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto [...] (SARAMAGO, 2009, p. 29-30).

Aqui, Caim se revolta pela ausência de justificativa do evento e não pela prosperidade do irmão, mata-o para atingir a um Deus distante, que podia impedir a tragédia, mas optou por recusar sem explicação a oferta de Caim e não chegar a tempo no momento do assassinato. Assim, a própria punição de Deus evidencia que a divindade aceita compartilhar da culpa e entende o posicionamento de Caim:

Mas eu, porque matei, poderei ser morto por qualquer pessoa que me encontre, Não será assim, farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabara de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim, [...] Então não serei castigado pelo meu crime, perguntou caim, A minha porção de culpa não absolve a tua, terás o teu castigo, Qual, Andarás errante e perdido pelo mundo, Sendo assim, qualquer pessoa me poderá matar, Não, porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal [...] (SARAMAGO, 2009, p. 30-31).

Portanto, apenas com o curto evento da morte de Abel já é possível observar as primeiras manifestações de como o narrador inverte os valores de Caim e Deus, pois, no romance, Caim busca justificativas, enquanto Deus apresenta uma face autoritária, que não oferece explicações a nada e a ninguém.

Levando em consideração o caráter da escrita pós-moderna de José Saramago, podemos apontar essa inversão de valores estabelecida pelo narrador de *Caim* como uma tendência da dessacralização divina muito presente na escrita contemporânea de Portugal, diante disso, Real

(2012, p. 21) aponta que “as categorias estéticas do romance [atual] são universais, legado cultural da civilização ocidental, e o tema evidenciado (o homem em múltiplas situações) igualmente universal.”. Assim, como escritor consolidado na contemporaneidade, o enredo de *Caim*, fundamentado por Saramago, evidencia bem essa internacionalização do conteúdo, com um tema inspirado em um objeto estritamente universal, a Bíblia, sobretudo quando o enredo faz analogia a uma das narrativas mais conhecidas no ocidente.

A CONSTRUÇÃO DE UM CAIM VALOROSO

Vimos que o Caim, no livro de Saramago, de fato apresenta mais virtudes que o Deus. No entanto, ele não é isento de falhas, de humanização. Caim é construído como um ser humano comum, enquanto Deus é tido como uma personagem maléfica, porque ele apresenta traços que beiram a psicopatia e que se afastam muito da noção do cristianismo.

Nesse sentido, destacamos que a figura de Caim ganha visibilidade diferente na ficção de Saramago, uma vez que o autor traz a personagem como protagonista da história, o que acaba funcionando como ataque ao deus do Velho Testamento, desfazendo as concepções que a tradição judaico-cristã empregou na humanidade (apesar de esse não ser, necessariamente, o objetivo de José Saramago, pois a literatura não é inerente à efeitos moralizantes). A narrativa de Caim ganha sentido quando ele recebe o dom, não se sabe de quem ou do quê, de vagar errante pelos tempos, diferente do que ocorre na Bíblia, em que ele vaga errante pelas terras. Partindo dessa premissa, Caim passa a transportar-se para inúmeras narrativas bíblicas e intensificar seus embates com Deus, pois ele percebe atitudes incoerentes do Senhor.

No romance de Saramago, todavia, os conflitos entre Deus e Caim acontecem diretamente em poucos momentos da narração, além do momento do pós-morte de Abel, Deus e Caim encontram-se apenas na tenda de Abraão, quando Deus mente sobre salvar inocentes em Sodoma e Gomorra, e no episódio da Arca de Noé. Os demais questionamentos/críticas que o protagonista faz acerca do Senhor são voltados ou para os próprios envolvidos na situação narrada (como na Torre de Babel); em reflexão de Caim (como em Moisés e o Bezerro de ouro ou em Josué em Jericó); ou com conversas intermediadas por anjos (como em Abraão e Isaac e o caso de Jó).

Dessa forma, essa ausência de encontros recorrentes com a figura divina demonstra um traço da personalidade do Deus de Saramago que é explorado no decorrer da narrativa, apesar de Caim querer dialogar, querer sanar suas dúvidas no que diz respeito às contradições do comportamento divino, Deus é uma figura ausente para a humanidade, como explica Gonçalves e Costa:

O protagonista da obra de Saramago é racionalmente crítico, considera que se o Todo-Poderoso quisesse, poderia ter evitado aquela[s] tragédia[s] [...]. A figura do deus saramaguiano é pretensiosa, injusta, negligente, pois não demonstra interesse por seus filhos e passa longos períodos sem os visitar. (GONÇALVES; COSTA, 2019, p. 38).

É por meio dessa dedução que se pode observar como a personalidade de Caim, construída por Saramago, representa melhor, na faceta dualista do cristianismo, os traços voltados à virtuosidade.

No que tange às conversas diretas entre Caim e Deus, no romance de Saramago, o momento do diálogo sobre Deus poupar os inocentes em Sodoma e Gomorra liga-se ao capítulo final do livro — mortes na Arca de Noé —, pois os ataques às cidades indigna Caim até o fim da narrativa, logo, ao encontrar-se pela última vez com o Senhor, ele retoma o assunto e confronta Deus.

Desse modo, torna-se ainda mais evidente essa inversão de valores quando o próprio Caim, em seu último diálogo com Deus, o acusa de mau e justifica os seus próprios atos no sadismo da divindade em questão. O homem, cansado das atrocidades cometidas pelo ser celestial, assassinou os últimos capazes de reproduzir a raça humana. O Senhor destruiu a humanidade, pois alegava estar consumida pela maldade salvando apenas Noé, sua família e Caim, impondo a eles a missão de garantir o repovoamento dos seres humanos. Caim, contudo, ao assassinar as pessoas restantes impediu os planos da divindade e quando anunciou os seus feitos o acusou de toda a maldade que acreditava que Deus possuía, lembrando das crianças de Sodoma e Gomorra que o Deus matou com os pecadores, sem distinguir culpados e inocentes, quebrando a promessa que havia feito a Abraão:

Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matarme, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. (SARAMAGO, 2009, p. 142).

É evidenciado, portanto, que, embora Caim tenha cometido atos perversos, como a sequência de assassinatos, eles são justificados pelo mesmo modo que Caim buscou justificar o de Abel, por indignação e revolta (mostrando uma constância moral na personagem). Na etapa final da narrativa, porém, a protagonista comete os homicídios por uma revolta que não o contempla mais, afinal sua indignação agora não é mais pela ausência de justificativa de Deus por renegá-lo, mas sim por um motivo mais altruísta, por causa das mentiras contadas por Deus não só no episódio de Sodoma e Gomorra, que é o destacado no discurso final, mas por todas as mazelas que a figura divina foi capaz de deixar ocorrer por motivos banais como ira, insegurança, ciúme, entre outros (evidenciando o amadurecimento da personagem, a complexidade de sua construção).

Nesse sentido, é possível observarmos que o Caim do romance destoa do estabelecido pela narrativa bíblica, consequentemente alojado na moral contemporânea, tendo em vista a grande influência que o cristianismo estabelece na atualidade. Frente a isso, Gonçalves e Costa afirmam:

Podemos observar que em sua indignação perante os fatos Deus o acusa: “*Caim és*”. Essas duas palavras são carregadas de significado, pelo fato do Caim bíblico ser apresentado como o primeiro homem malvado e assassino. Assim sendo, esse nome passa a ser estigmatizado pela força da narrativa bíblica, que perpassa o tempo e faz parte da memória coletiva. Atribui-se a esse nome, pelo senso comum, os aspectos mais negativos e perversos do ser humano. (GONÇALVES; COSTA, 2019, p. 41).

Assim, o romance acaba por remodelar o inconsciente popular, substituindo a imagem demonizada de Caim e tornando-o tão humano quanto qualquer outro indivíduo, atribuindo-lhe um caráter de revolta perante as inconsistências do cristianismo. Essa particularidade é de acessível associação ao leitor contemporâneo, pois o questionamento ao que estabelece o cristianismo é uma marca social cada vez mais em voga. Nesse sentido, esse questionamento frente à temáticas religiosas é, pois, uma característica da escrita pós-moderna, estabelecida por Real (2012), capaz de gerar identificação com o leitor que consome essa obra.

A CONSTRUÇÃO DA VILANIA DE DEUS

Embora haja a sensação de que o narrador saramaguiano estabelece o caráter de Deus, em

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Caim (2009), por meio de artifícios humanizadores, que, teoricamente, deveriam o aproximar do ser humano comum, observamos nessa personagem, de teor divino, traços de um comportamento que a tornam extremamente vilanesca. No romance, há uma distorção entre a figura de Deus, diante do que é visualizado pelos seguidores da igreja cristã, como já reforçado. Nele, notamos a presença de um ser divino, mas que não é onipotente, onipresente ou onisciente, além de ser pecador e cruel, isto é, aquilo que ele condena.

Os traços utilizados para construir a humanização da divindade se apresentam ainda nas primeiras linhas do livro, quando é dito que:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta [...]. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (SARAMAGO, 2009, p. 9).

A primeira falha é o fato de Deus ter errado em um aspecto de sua criação, quando esquece de dar voz ao ser humano; a segunda falha é quando ele manifesta um acesso de ira, e o narrador insinua que ele, em outro desses acessos, poderia ter solucionado todos os problemas persistentes, mas não é o que ocorre, tendo em vista que sua onipotência aqui não existe. Sua onisciência e sua onipresença também são invalidadas com uma passagem desse mesmo capítulo:

Quanto ao senhor e às suas esporádicas visitas, a primeira foi para ver se adão e eva haviam tido problemas com a instalação doméstica, a segunda para saber se tinham beneficiado alguma coisa da experiência da vida campestre e a terceira para avisar que tão cedo não esperava voltar, pois tinha de fazer a ronda pelos outros paraísos existentes no espaço celeste. (SARAMAGO, 2009, p. 11-12).

Ora, sendo Deus uma divindade que tudo sabe e em todo lugar está, ele teria de saber o que acontece em seus demais paraísos. E o trecho destacado deixa claro que ele não sabe, precisando fazer averiguações para descobrir. Além do que, sendo uma entidade que está acima de

tudo e todos, ele não precisaria justificar-se. Sendo assim, esses traços evidenciam seu caráter humano.

Nas primeiras páginas do romance, o leitor já tem contato com uma visão diferente da figura celestial do cristianismo, mas, até adentrar-se na narrativa da morte de Abel por Caim, o caráter vilanesco de Deus ainda pode ser questionado; no tópico após a morte de Abel, Deus e Caim podem ser considerados como igualitários, tendo em vista que as duas personagens até concordam em dividir a culpa pela morte da vítima, “há uma equidade entre criador e criatura, neste caso, pois ambos estão como promotores do mal, perversa relação para com seus semelhantes” (Suman, 2012, p. 2). Mas a partir do momento em que se inicia a passagem de Caim pelas narrativas bíblicas, constatamos um Senhor dissociado de sua imagem habitualmente construída no imaginário popular. Essa sutil transição de um deus bondoso, um de caráter igualitário a um humano e, posteriormente, de um deus extremamente maléfico evidencia uma humanização divina, como se, de fato, ele descesse dos céus para adentrar no plano terrestre não só no aspecto físico, mas no aspecto de essência e de moral. É uma simbologia significativamente expressiva para a humanização divina nesse romance português.

É a partir da narrativa de Abraão e Isaac que o leitor pode começar a questionar a bondade ou vilania divina, nas narrativas seguintes, que seguem uma cronologia diferente da bíblica, Deus vai demonstrando uma falha de caráter distinta em cada episódio. Na primeira narrativa, de Abraão e Isaac, é possível observar um Deus inseguro, o acontecimento que comprova tal caráter da figura clássica é o episódio do suposto sacrifício de Isaac:

Que queres tu, Isaac, Levamos aqui o fogo e a lenha, mas onde está a vítima para o sacrifício, e o pai respondeu, O senhor há-de prover, o senhor há-de encontrar a vítima para o sacrifício. E continuaram a subir a encosta. Ora, enquanto sobem e não sobem, convém saber como isto começou para comprovar uma vez que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar. Há uns três dias, não mais tarde, tinha ele dito a abraão, pai do rapazito que carrega às costas o molho de lenha, Leva contigo o teu único filho, isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte mória e oferece-o em sacrifício a mim sobre um dos montes que eu te indicar. (SARAMAGO, 2009, p. 78).

Na história seguinte, da Torre de Babel, mostra-se um Deus invejoso frente à construção, o próprio Caim diz “O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja [...]” (Saramago, 2009, p. 72); No episódio de Sodoma e Gomorra, ponto chave para a indignação de Caim, Deus mente e é injusto diante da promessa descumprida; Há, ainda, incentivo à mentira em Josué em Jericó, na farsa do sol estar parado; com Moisés e o bezerro de ouro, Deus, representado por Moisés, não suporta ver o povo idolatrando outro símbolo e, em um acesso de ira, ordena várias mortes; em Jó, Deus é egocêntrico ao apostar que Jó o louvaria mesmo em meio à desgraça; finalmente, em Noé, Deus é capaz de dizimar toda a população da terra por estar insatisfeito com a maldade de sua criação, sendo que ele foi tão mau quanto os humanos.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

A inversão entre o que vem a ser considerado bem e mal nos preceitos cristãos ocorre justamente pelo fato de Caim, frente a esses episódios, manter uma postura crítica de indignação, revolta e confronto com o Senhor, como evidencia Suman (2012, p. 3) “Existe, todavia, uma aclamação de Caim que [...] irrompe no romance para, então, desvendar as virtudes desordenadas de um Deus mesquinho, provocador de mazelas aos homens [...]”, ao final do romance, os assassinatos de Caim são todos justificáveis pela vilania de Deus, pois as mortes na família de Noé se tornam uma estratégia vista pelo protagonismo para encerrar a maldade e o sadismo de Deus, escancarando que a maldade divina corrompeu até mesmo o herói (ou seria anti-herói?) da narrativa.

Desse modo, a construção da personagem de Deus, é feita por intermédio de um desmonte de sua figura habitual, em que primeiro se humaniza e depois se vilaniza, nas palavras de Ferraz (2009), em entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos, “Sua obra é uma catedral, ao longo da qual ele vai metodicamente desconstruindo a concepção judaico-cristã de um Deus justo e bondoso”, ou seja, primeiro Saramago desconstrói o Deus embutido no imaginário ocidental para construí-lo permeando todas as incongruências que pode-se retirar do Velho Testamento, pois apesar de serem obras diferentes, é impossível negar as referências entre as duas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inversão de valores na narrativa de Saramago é, então, o ápice do confronto entre sua obra e as escrituras bíblicas do Velho Testamento. O romance mantém a dinâmica entre a bondade e a maldade, opondo os ideais das personagens principais, o que possibilita a permanência do equilíbrio suscitado pelo dualismo cristão. Tal estruturação exerce, pois, uma sátira sob à figura divina bíblica e ao modo como ela é adicionada e mantida na tradição cristã — o que transpassa o religioso e adentra o cultural do ocidente —, apontando, dentro da própria Bíblia, as suas contradições.

Sendo assim, a representação da personagem Caim, dentre tantas possibilidades de personagens bíblicas, é certa pela viabilidade de se analisar as incongruências do deus do Velho Testamento. E, sendo Caim uma simbologia significativamente estigmatizada, o contraste entre personagens tão extremas proporciona a garantia de um ponto de equilíbrio para o dualismo cristão, assim a moralidade de Caim é atribuída para evidenciar a ausência de moralidade de seu deus.

REFERÊNCIAS

GONÇALVES, M. F. M.; COSTA, M. G. C. F. Deus e Caim na terra de Saramago: um canto paralelo na recriação do mito. **Revista Areia**, [s.l.], n. 2, p. 32-43, 2019.

FACHIN, Patricia. Quais são as faces de Deus? In: **IHU On-line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. São Leopoldo. 06 jul/2009. Ed. 299, p. 8. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1246967292.6778pdf.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MINHA Bíblia Sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2ª. ed. rev. e atual. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009. 1152 p.

RAMALHO, Emmanuel. Raízes culturais do pensamento dualista cristão: Uma análise ecofeminista. **PLURA, Revista de Estudos de Religião**, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 336-346, 2016.

REAL, Miguel. Em demanda de um novo cânone. In: REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo**. Portugal: Editorial Caminho, 2012. cap. 1, p. 18-57.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 174 p.

SUMAN, Guilherme. *Caim: a psicologia de deus na obra de José Saramago*. **Nau Literária**. Porto Alegre, v. 08, n. 02, p. 1-11, 2012.

CAPÍTULO 3

UMA LEITURA DE CLARICE LISPECTOR ATRAVÉS DE BHABHA: LITERATURA E PRAZER

UNA LECTURA DE CLARICE LISPECTOR ATRAVÉS DE BHABHA: LITERATURA Y PLACER

Ma. Daryjane Pereira Costa

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

daryjanecosta@alu.uern.br

Ma. Renata Maria Araújo Silva

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

renataaraujo@alu.uern.br

Dr. Sebastião Marques Cardoso

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

sebastiaomarques@uern.br

Resumo: Bhabha enxerga a narrativa como um entrelugar que se associa ao sublime, seria esse lugar propagável da epifania da arte, o que se aproxima da ficção de Clarice, uma vez que, o prazer procurado na ficção clariceana dá-se como um ritual de busca devocional. Objetiva-se apresentar uma leitura de Clarice Lispector através de Homi K. Bhabha, destacando seus pontos cruzados e ressaltando o gozo presente na sua literatura, através dos contos: “O búfalo” (1998) e “Perdoando Deus” (1998). A proposta é evidenciarmos uma leitura embasada na dicotomia entre o gozo e o nojo, sensações elucidadas através de uma escrita feminina que revela a introspecção de uma autora que propõe a perspectiva de um corpo paracolonial. Diante do exposto, nos servirá de base teórica os apontamentos de Spivak (2010), Santiago (1936) e Bhabha (1998, 2012). Apresenta-se uma perspectiva pouco explorada no universo clariceano, mas que elucida a literatura para além de formas, pois a evidencia como desencadeadora de prazer vivenciado por meio da ficção.

Palavras-chaves: Literatura. Gozo. Homi K. Bhabha. Clarice Lispector.

Resumen: Bhabha ve la narrativa como un entrelugar que se asocia al sublime, sería ese lugar propagable de la epifanía del arte, lo cual se acerca a la ficción de Clarice, ya que el placer buscado en la ficción de Clarice ocurre como un ritual de búsqueda devocional. Objetivamos en este estudio presentar una lectura de Clarice Lispector a través de Homi K. Bhabha, destacando sus puntos cruzados y resaltando el gozo presente en su literatura, a través de los cuentos: “El búfalo” (1998) y “Perdonando Dios” (1998). Nuestra propuesta es evidenciar una lectura basada en la dicotomía entre el gozo y la repugnancia, sensaciones dilucidadas a través de una escritura femenina que revela la introspección de una autora que propone la perspectiva de un cuerpo paracolonial. En vista de lo anterior, las notas de Spivak (2010), Santiago (1936) y Bhabha (1998, 2012) nos servirán como base teórica. Se presenta en este estudio una perspectiva poco explorada en el universo clariceano, pero que dilucida la literatura hacia más allá de las formas, pues la evidencia como desencadenadora del placer experimentado a través de la ficción.

Palabras claves: Literatura. Gozo. Homi K. Bhabha. Clarice Lispector.

Introdução

“E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.”

(Clarice Lispector)

A ficção clariceana carrega um vasto campo de análises presentes em suas entrelinhas ficcionais, uma das marcas presentes na ficção de Clarice Lispector é a procura pelo desejo e o prazer a ser alcançado por meio da epifania presente em sua narrativa. Paralelo a isso, Homi K. Bhabha refere-se a narrativa como um entrelugar, um espaço que se direciona ao sublime e a busca pelo prazer por meio do texto literário (1998, 2012), sendo assim, a epifania leva o leitor a um espaço divino de prazer que o perpassa.

A epifania presente na narrativa de Clarice e também em Bhabha produz a propagação do prazer, o que desencadeia na arte o sublime encanto do texto literário e suas manifestações no ser humano. O ato de ler e voltar-se ao texto como uma procura por gozo na literatura conduz a ficção clariceana, através de Bhabha, como um ritual de busca devocional, esta que permite ultrapassar o corpo paracolonial feminino (Spivak, 2010) em diferentes descobertas por meio do prazer literário.

Volta-se aqui para uma leitura de Clarice Lispector por meio de Homi K. Bhabha, propondo-se um entrelaço capaz de revelar a busca do prazer em um entrelugar sublime, epifânico e divino embasado na dicotomia entre o gozo e nojo por meio do texto literário. Outrossim, pode-se guiar pela necessidade e direito ao homem do acesso à literatura (Candido, 2002), bem como a sua função humanizadora (Compagnon, 2009) e as suas variadas facetas despertadas por meio da atividade de leitura (Jouve, 2002).

Portanto, busca-se aqui uma apresentação preliminar de uma leitura de Clarice Lispector através de Homi K. Bhabha (1998, 2012), destacando os textos de ficção: O búfalo (1998) e Perdoando Deus (1998). Para isso, baseia-se em um estudo qualitativo de cunho interpretativista, do qual destaca-se os pontos cruzados e ressalta-se as sensações elucidadas através de uma escrita feminina que revela a introspecção de uma autora que propõe a perspectiva de um corpo paracolonial.

O prazer clariceano através de Bhabha em “O Búfalo” e “Perdoando Deus”

Ler Clarice Lispector é como investigar um enigma, pois sua escrita transpassa a literatura com uma originalidade desafiadora, que para se entender e se apropriar de seu fazer literário é necessário que nós, enquanto leitores, busquemos decifrar em sua escrita a perspectiva de uma mulher moderna, à frente de seu tempo, que sua escrita está sempre na busca do indecifrável. Um de seus biógrafos, Benjamin Moser, cita que “ela própria escreveu uma vez ‘Sou tão misteriosa que não me entendo’” (2017, p. 11).

É na busca de decifrar os mistérios que envolvem sua escrita e a relação de seus textos com o prazer que abordaremos sob a ótica de Bhabha e outros críticos literários. A escrita dos contos no limiar de aspectos dicotômicos como amor e ódio, prazer e nojo, vida e morte, e dentro dessas dualidades, buscamos investigar uma escrita desenvolvida para saciar o prazer literário de seu receptor, o leitor.

O conto “O búfalo” (1998) apresenta uma personagem feminina inominável que tem seus sentimentos íntimos revelado por um narrador anônimo que conduz o leitor entre as dicotomias supracitadas da personagem que carrega como descrição apenas com a vestimenta: um “casaco marrom” (Lispector, 1998, p. 128). Diante essas dualidades, investigamos uma (des)construção calcada nessa linha limítrofe entre aspectos que se opõem e ao mesmo tempo se complementam gerando informações significativas, como bem nos aponta Eduardo Coutinho (2012) na apresentação da obra *O bazar global e o clube dos cavaleiros secretos* (2012), de Homi Bhabha.

Para melhor entendermos, reportamo-nos a descrição de Clarice Lispector como autora feita por um de seus biógrafos, Moser (2017, p. 13), que afirma que:

A alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama da experiência humana. Eis por que Clarice Lispector já foi descrita como quase tudo: nativa e estrangeira, judia e cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa.

A pesquisadora Luciana Braga (2020, p. 47) descreve assim a escrita de Clarice:

A escrita de Clarice chama atenção exatamente por isso, porque ela atinge o leitor de uma dessas formas: a ferida ou a sedução. De algum modo, o leitor se sentirá, ao longo do percurso, atingido pelo texto, no qual, mesmo quando a literatura fere, ela é capaz de seduzir. Talvez seja importante dizer que ela seduz exatamente quando fere, seduz porque

fere, atingindo o âmago.

Sob esses vieses, percebemos que a autora se desdobra para apresentar uma essência em seus personagens dentro de uma visão que se contrapõe aos padrões que vigoram na sociedade no tempo de sua escrita. Enfatizamos que há personagens que fogem à regra clariceana, como Macabéa, que segue o estereótipo de mulher simplória, sem muitos saberes e que ao deslocar-se para outras zonas, têm dificuldades em adaptar-se a hábitos diferentes dos seus, sendo manipulada por seus novos amigos.

Um detalhe salutar que o conto “O búfalo” (1998) e “Perdoando Deus” (1998) nos apresentam e que é característica comum a outros textos clariceanos, é a relação entre ser humano e animal, numa tentativa, talvez, de equilibrar o racional com o irracional, respectivamente. Assim, em “O búfalo” (1998) temos uma mulher que visita um zoológico, lugar este que expõe animais encarcerados para exibição ao público. Neste espaço, a personagem clariceana busca por uma carnificina para equalizar o ódio que sente por ser rejeitada, ou talvez, não desejada pelo homem a quem ela está apaixonada. No entanto, o tempo e o espaço presente no enredo do conto não condizem com a perspectiva da personagem, que principia com uma informação contraditória: “Mas era primavera” (Lispector, 1998, p. 126) e nessa dualidade entre o que se tem e o que se deseja, a mulher se transfigura nesta duplicidade antagônica de desejos e sentimentos.

Diante do exposto, nos reportamos a referência que alguns teóricos dão ao explorarem a relação entre texto, autor e leitor. Inicialmente, podemos expor a elucidação de Silviano Santiago (2000, p.19) ao dizer-nos que “o texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior de seu fechamento”. Isso nos aponta a importância da relação entre texto e leitor, sabendo-se que o texto tem a função primordial de ser lido, portanto, apreciado e inalterável. Mas, ao mesmo tempo, cabe ao leitor fazer suas prerrogativas ao texto, mediante à “sua experiência, sua cultura e os valores de sua época” (Jouve, 2002, p.24). Mas à frente, Jouve pontua que “a ‘descontextualização’ da mensagem escrita é de fato, como se vê, a condição plural do texto” (2002, p. 25).

Para Silviano Santiago (2000, p. 20): “[...] a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida à práxis”. Mediante estes apontamentos, percebemos a intrínseca relação entre texto, autor e leitor, querendo demonstrar que o texto é produzido também para se encaixar na vivência do leitor, mesmo sabendo que quando se fala em literatura fala-se em ficção, ou seja, produção artística de uma escrita.

A narrativa do conto “O búfalo” (1998) e “Perdoando Deus” (1998) conduz o leitor nas epifanias de Clarice, através de uma escrita que seduz o leitor ao prazer. No enredo de “O búfa-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

lo” (1998), em específico, temos uma personagem que vai ao Zoológico experimentar o ódio dos animais que estavam ali para proporcionarem aos seus visitantes um momento de prazer. No entanto, apesar da busca constante por carnificina a personagem sente prazer ao degustar da adrenalina da Montanha Russa, que nas oscilações entre subida e descidas a personagem tem por um instante um gozo:

[...] ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte dos outros, a sua, sempre sua. Ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto (LISPECTOR, 1998, p. 129).

Este episódio acima transcrito, é a passagem em que a mulher sai da exposição dos animais e passa pela Montanha Russa que no sobe e desce, a propicia a um rápido e intenso momento de prazer, distraíndo-a da busca pela morte na qual ela viera buscar neste espaço.

Bhabha (1998, p. 107) discorre que:

[...] Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. Não pretendo fundir, sem problematizar, duas formas de marcar - e dividir - o sujeito, nem generalizar duas formas de representação [...].

A personagem passa por um duelo de sentimentos e sensações que surgem dentro de entrelugares que se encontram em oposição: amor e ódio, prazer e nojo, vida e morte. A personagem perpassa por sete jaulas diferentes, mas nenhum destes animais (casal de leões, a girafa, o hipopótamo, os macacos, o elefante, o camelo e o quati) remetem ao ódio mortal inspirado na rejeição do homem amado. Até que ela chega na jaula do búfalo e este finalmente, reproduz em suas feições o ódio que ela buscava e finalmente ela encontra o espaço ideal para a sua própria carnificina. E é através deste encontro que a mulher encontra o ápice do prazer ao sentir o gozo/esperma do homem através do búfalo: “Ah! disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. O búfalo de costas” (Lispector, 1998, p. 134).

Durante todo o texto, o narrador conduz a personagem e o leitor nesse duelo de emoções e o seu observar e intervir na história ao seu modo, além de prender o personagem em suas perspectivas, seduz o leitor para a trama. Sobre isto, Bhabha nos diz que:

‘Falar entre’ é assistir a partir da ‘posição humana’, onde o espectador

não se posiciona diante do objeto como *voyeur*, nem o crítico ou o leitor meramente reconstruem a narrativa retroativamente. A posição humana marca o ‘entremeio’ do intermediário em uma relação com o outro, tanto como espectador quanto atuante, o que não é mais uma dissimetria absoluta’, mas fica delineado no discurso da negociação. Pois, ‘no momento em que alguém fala, no momento em que alguém utiliza da linguagem, ele perde sua verdadeira singularidade’. Mas a intermediação da representação não leva, em uma linha reta e descomplicada, do singular para o social (2012, p. 65, grifo do autor).

É no encontro com o búfalo que a mulher consegue associar este animal ao homem que a rejeitara e isto finalmente desperta o ódio nos dois personagens. Agora o mesmo sentimento é compartilhado e vivenciado por ambos:

[...] Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou [...]. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitava, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se estivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 1998, p.135).

Este trecho final do conto “O búfalo” (1998), nos reporta ao último prazer vivenciado por esta personagem anônima que em seu último instante de vida consegue em um instante único apreciar o céu/paraíso e o búfalo/homem, representando as últimas dicotomias sofrida pela personagem que é vida e morte, prazer e dor.

A pesquisadora Luciana Braga em sua dissertação, assim define a questão entre prazer e o leitor:

O prazer do texto não ocorre porque o escritor quis provocá-lo, ele não é premeditado. O prazer surge quando a escrita ultrapassa os projetos do escritor, ocorre quando ela se faz com ele, sem ele, à sua revelia. O gozo estético não é uma garantia para o leitor. Ler duas vezes o mesmo texto não significa repetir a sensação da mesma maneira que a primeira experiência provocou, pois existem vários elementos envolvidos (BRAGA, 2020, p. 36).

E sob esta ótica, observamos a relação que se tem entre texto e leitor com o prazer que está escrito e também é vivenciado através de quem se identifica com a leitura e assim aprecia

não só a escrita como também o estilo de linguagem desenvolvido pelo criador do texto, o autor.

Paralelo a isso, o conto “Perdoando Deus” (1998) não se apresenta de forma diferente, a busca pelo prazer clariceano torna-se evidente desde o caminhar da personagem feminina na Avenida Copacabana, o sentimento de sentir-se a mãe de Deus, até ao encontra-se com o rato morto. O texto de ficção aponta para um desencadear de sensações divididas entre o nojo e o gozo sentido pela personagem, dito isso, vê-se que há uma forte presença de novos sentimentos sentidos pela protagonista e um deles era a sensação de ser mãe de Deus:

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe (LISPECTOR, p. 403).

É possível notar, neste trecho acima, que há vivências de um prazer gradativo. A personagem encontra-se em uma caminhada, relaxada e distraída, mas depara-se com uma mistura de sensações, a primeira é que se sente como se fosse a mãe de Deus. Um sentimento sublime a arrebatava e conduz a pensar na sensação de estar vivendo um gozo divino em poder estar em contato com Deus, fazer parte dele e vivenciar um lugar de reverência.

Logo em seguida, a personagem encontra um rato, ruivo, grande e morto, com espanto, nojo e ao mesmo tempo em um ínterim de busca, pergunta-se o motivo de ter que vivenciar esse nojo que a provocava e a tirava do seu lugar de origem, de paz e distração. O grande rato morto, com uma cauda enorme e pés esmagados não revelava apenas o nojo para a personagem da ficção, mas demonstrava uma outra face da protagonista, essa que lutaria com Deus, acertaria as contas com ele, mas que seria guiada por um gozo gradativo, até chega-se a Deus por meio do prazer do texto literário.

“E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos.” (LISPECTOR, p. 404).

O encontro com o rato demonstra para a protagonista o seu avesso e ao mesmo tempo apresenta ao leitor os sentimentos sublimes vividos pela personagem dentro da narrativa, o leitor é convidado a vivenciar o gozo por meio da busca por Deus e o acerto de contas entre a protagonista e o Deus que a permitiu ver o rato morto, o seu pior medo. O desvio físico e a chegada ao divino, apresenta sobretudo, a dimensão metafísica do prazer da literatura que se pode ver em Bhabha (2012), pois acontece a saída de um espaço físico para um entrelugar, espaço que gera prazer.

As ficções aqui destacadas situam o leitor em um espaço de revolta, nojo e prazer que revela um desencadeamento de sensações tanto para a protagonista, quanto para o leitor do texto, e isso faz com que corra o encontro de graça entre texto e leitor. Desse modo, a epifania acaba por ser responsável pela gradação do prazer, pois a personagem inicia sentindo-se parte do mundo belo e calmo, e logo depois, conhece a si, ao mundo diante do seu medo e nojo, por meio do encontro epifânico com o rato morto.

O crítico literário Roland Barthes, em sua obra *O prazer do texto* (1987, p.43), pontua que:

O prazer do texto não tem preferência por ideologia. Entretanto: essa impertinência não vem por liberalismo, mas por perversão: o texto, sua leitura, são clivados. O que é desbordado, quebrado, é a unidade moral que a sociedade exige de todo produto humano. Lemos um texto (de prazer) como uma mosca voando no volume de um quarto: por ângulos bruscos, falsamente definitivos, atarefados e inúteis [...] (BARTHES, 1987, p.43).

Dessa forma, as duas ficções aqui analisadas por meio do gozo e nojo, expresso entre Clarice e Bhabha, faz com que observe e volte-se para a leitura do texto literário como prazer, gozo e habitação em um entrelugar de força epifânica e divina. Portanto, ambas ficções corroboram para com a necessidade e o direito à literatura (Candido, 2002), pois expressa o prazer necessário ao ser humano, principalmente por meio da leitura, além disso, também ressalta a função humanizadora (Compagnon, 2009), pois a literatura atravessa o homem e o faz viver diferentes sensações de gozo e libertação.

Sendo assim, o texto literário clariceano, através de Bhabha, expressa prazer, gozo, nojo e espanto, tanto por meio dos acontecimentos narrados, quanto pela epifania contida nos desencadeamentos de sensações sentidas através da busca clariceana por prazer. Por isso, por meio de uma leitura de Bhabha, coopera-se para o entendimento sobre o prazer em ler Clarice Lispector e, destaca-se aqui, preliminarmente, as relações entre literatura — Clarice — Bhabha em uma perspectiva de encontro do prazer por meio da leitura do texto literário.

Considerações Finais

O estudo em destaque é sobretudo uma leitura comparativa entre os textos de ficção de Clarice e a literatura para Bhabha, unindo, enaltecendo e propagando uma literatura de gozo. Vincula-se aqui um estudo que se entrelaça uma dimensão literária e uma teoria que atravessa a narrativa e aponta sentido para as nuances prazerosas que ocorrem ao decorrer da leitura de cada um dos contos apresentados.

Além disso, é notório que a epifania quer seja como um momento luminoso dentre os textos de Clarice e a sua busca por prazer, quer seja como um caminho de chegada ao entrelugar direcionado a Bhabha, se encontra em um propósito dicotômico de gozo e nojo. Dessa forma, a ficção clariceana, especialmente, os contos aqui analisados, expressam o desencadeamento do prazer, gozo e espanto por meio da literatura à vida do leitor, proporcionando a leitura dos textos literários ao leitor como receptiva e prazerosa, ainda que de forma gradativa.

Desse modo, é possível afirmar que o texto clariceano, lido por meio de Bhabha, ressalta que há prazer na literatura, pois se vive o texto clariceano por ser uma literatura-mundo e por acrescentar gozo a vida humana. O encontrar-se em uma narrativa que expõe um corpo paracolonial, consciente de suas experiências de vida e de mundo, por isso, a literatura está para além de formas, pois é manifestada no gozo e até mesmo na sensação de nojo expressada na narrativa de Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 1973. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. Disponível em: <https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-letras/wp-content/uploads/sites/67/2018/10/Roland-Barthes-O-Prazer-Do-Texto.pdf>. Acessado em 8 nov. 2023
- BHABHA, Homi K.. **O Bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: Textos seletos. Org. Eduardo F. Coutinho. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAGA, Luciana. **A escrita do prazer em sete contos de Clarice Lispector**. 2020. 170 f. **Dissertação** (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: DANTES, V. (Org.). **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** / Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Perdoando a Deus. In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**: Contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 28-30.

LISPECTOR, Clarice. O búfalo. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**: Contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 126-135.

JOUBE, Vincent (1993). **A leitura**. Tradução de: Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

MOSER, Benjamin. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, uma biografia. Tradução: José Geraldo Couto. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina G. Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO 4

OS MENINOS DE LÁ: UMA LEITURA HAGIOGRÁFICA DA INFÂNCIA NA LITERATURA JOÃO DE GUIMARÃES ROSA

LOS NIÑOS DE ALLÍ: UNA LECTURA HAGIOGRÁFICA DE LA INFANCIA EN LA LITERATURA DE JOÃO DE GUIMARÃES ROSA

Antonio Marques Simões
marquezicar@gmail.com

Resumo: O presente artigo que tem como título *Os meninos de lá: uma leitura hagiográfica da infância na literatura de João Guimarães Rosa* e objetiva realizar uma leitura das personagens crianças “Dito” de *Campo Geral* e “Nhinha” de *A menina de lá*, sob a perspectiva santoral, pois ambas apresentam aspectos correspondentes aos heróis católicos. A natureza da pesquisa, se constitui como sendo bibliográfica interpretativa, uma vez que textualiza a relação entre literatura e sagrado, tema já impresso na ficção de João Guimarães Rosa. Para tanto utiliza-se o livro de Contos – *Ficção completa* (2017) do citado autor. Como suporte teórico faz-se uso de autores que versam sobre o tema hagiografia e nessa perspectiva tecemos relações entre a vida e características da vida dos santos católicos e cristãos com as personagens crianças da obra de João Guimarães Rosa.

Palavras – chaves: Literatura brasileira. Infância. Hagiografia. João Guimarães Rosa.

Resumen: El presente artículo, titulado *Los chicos de allí: una lectura hagiográfica de la infancia en la literatura de João Guimarães Rosa*, tiene como objetivo realizar una lectura de los personajes infantiles “Dito” de *Campo Geral* y “Nhinha” de *A Menina de Lá*, de la perspectiva santoral, ya que ambos presentan aspectos correspondientes a héroes católicos. El carácter de la investigación se interpreta como bibliográfico, en la medida en que textualiza la relación entre literatura y lo sagrado, tema ya impreso en la ficción de João Guimarães Rosa. Para ello se utiliza el libro de *Cuentos – Ficción Completa* (2017) del citado autor. Como soporte teórico utilizamos autores que abordan el tema de la hagiografía y desde esa perspectiva tejemos relaciones entre las vidas y características de la vida de santos católicos y cristianos con los personajes infantiles de la obra de João Guimarães Rosa.

Palabras claves: literatura brasileña. Infancia. Hagiografía. João Guimarães Rosa.

1.Introdução

A infância, corresponde ao período do desenvolvimento humano que vai de zero aos doze anos; contudo, em 1989, a Convenção sobre os Direitos da Criança, cuja Carta Magna internacional foi assinada pelo Brasil em 1990, estende o período da infância aos indivíduos até os dezoito anos. Mas, nem sempre foi assim, pois a concepção de infância somente ocorreu na Modernidade e passou por mudanças significativas até os dias atuais, após a contribuição de filósofos da educação, cientistas sociais e historiadores, como Philippe Airès (1981), que pensa na construção da criança como ser social, historicamente situado.

Assim, a criança passou a ser vista como sujeito distinto, e não mais um “adulto em mi-

niatura”, mais ainda, ela passou a ser protegida. *A Declaração dos Direitos da Criança*, de 1924, assinala que a criança, desde o ventre, deve ser protegida, sendo evidenciada nos mais diversos campos, sejam eles sociais, políticos, culturais, religiosos, filosóficos e literários, passa também e se ver contemplada nessas discussões.

Nessa perspectiva, este artigo relaciona as crianças “Dito” de *Campo Geral* e “Nhininha” de *A menina de lá*, sob a perspectiva santoral, pois ambas apresentam aspectos correspondentes aos heróis e santos católicos. Desta forma, a infância apresentada nestes textos, sublinham o seu significado simbólico apresentado no *Dicionário de Símbolos* (2015) de Jean Chevalier, no qual é apresentada a infância como período em que a alma está mais perto de Deus, por ser pura.

A natureza de nossa pesquisa, se constitui como sendo bibliográfica interpretativa, uma vez que textualizaremos nossa perspectiva. Para tanto, como suporte teórico trazemos: *Ficção Completa* (2017), com todos os textos de João Guimarães Rosa; o *Dicionário de Símbolos* (2015), onde abordamos o conceito do verbete infância; enquanto que as obras e textos: *Legenda Áurea: vida dos santos* (2003), *e dons místicos* (1993); *Obras Completas* de São João da Cruz (2021), *a História Social da Criança e da Família* (1986), e a *Bíblia Online*, contribuíram para o embasamento da temática.

2. João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa, nasceu em 1908, na cidade de Cordisburgo, em Minas Gerais. Sua estreia literária se deu com um livro de contos em 1929, ainda em pleno exercício da medicina, mais a sua obra mais famosa é sem dúvida *Grande Sertão Veredas*, publicada em 1956, a mesma une elementos da primeira e terceira fase modernista, já que o romance explora o experimentalismo linguístico e a temática regionalista visando a criação de uma linguagem que vem a inovar no Regionalismo brasileiro.

Algumas características da construção literária de João Guimarães Rosa, são estruturas primordiais em sua representação da vida humana: universalização do sertão, afinal este lugar se torna palco para as grandes questões humanas existenciais; linguagem regional, mediante o resgate das palavras; experimentalismo linguístico, na construção de uma sintaxe diferente que personifica em si aquilo que significa, a exemplo da palavra *enxadachim* que é a junção de trabalhador rural mais espadachim; poetificação da prosa, onde as palavras assumem sua dimensão poética; mundo real e mítico, pois a realidade convive em harmonia com todo tipo de crença e superstição; mergulho no interior das personagens, afinal, o lugar em Guimarães Rosa não é o foco mas a composição estética da matéria prima que é o ser humano, por isso que toda sua literatura é permeada por questionamentos existenciais; o bem e o mal, as crenças e superstições não são apenas elementos decorativos nas tramas roseanas, antes são motores que movimentam as escolhas das personagens; e o discurso indireto-livre, que é o que permite ao leitor

experimentar a vida das personagens, de maneira a vivenciar suas vidas e trajetórias.

2.1 *Campo Geral*

Campo Geral, foi publicada pela primeira vez no ano de 1956, numa coletânea de novelas intitulada *Corpo de Baile*, esta obra foi primeiro chamada pelo autor de “Poemas”, dado ao lirismo presente nas narrativas. Em 1964, estas novelas foram divididas e republicadas, de forma que *Campo Geral* compôs agora o livro *Manuelzão e Miguilim*, devido a recepção e relevância dos protagonistas.

A novela *Campo Geral*, trata da vida de um garoto de oito anos chamado Miguilim e de sua família, que é composta por José Lourenço e Nhanina, seus pais, e seus irmãos: Leovaldo (mais velho, que não mora em casa), Maria Francisca (Chica), Maria Drelina, Tomé de Jesus (Tomezinho) e Expedito José (Dito), por quem o protagonista nutre grande estima e admiração, e alguns agregados. O enredo gira em torno das experiências existências de Miguilim vividas no Mutum, um lugarejo remoto do sertão mineiro. O tempo da narrativa, se consagra como é característico nas narrativas roseanas, como tempo mítico, dando um certo ar de eternidade. O próprio nome Mutum, se constitui como um *palíndromo* (MutuM), pois pode ser lido de frente para trás, ou de trás para a frente sem alterar seu sentido e significação, tornando encantadas as realidades representadas, de forma a universalizar a vivência humana ali estampada.

Uma personagem que se destaca nesta narrativa, é seu irmão mais novo do Miguilim, o Dito, por quem o protagonista tem uma grande admiração, dentre todos que convivem com ele. O menino, embora mais novo, é muito esperto, e não somente comparado a uma criança como também aos adultos; contudo, a distinção de Dito vai além do que é considerado natural, dando mostra de ser também um “menino de lá”, como a Maria, protagonista do conto *A menina de lá*, ou Santa Nininhinha. Elucidaremos mais à frente esta leitura mística do menino Dito, relacionando-o à santa do Temor de Deus, passemos agora ao já referido conto *A menina de Lá*.

2.2 *A menina de lá*

A obra *Primeiras Estórias*, trata de uma coletânea de 21 contos, e seu título advém do fato de que é a primeira vez que o autor trabalha o gênero “estória”, no sentido de narrativa mítica, onde o real e o fantástico coexistem. Teóricos, advogam que a palavra “primeiras” corresponde a uma “primeira idade”, no sentido de relatar uma “primeira interpretação” ou “espantamento”, afinal, nesta obra, todos os protagonistas são singulares aos padrões estabelecidos, sendo, pois, loucos, crianças, ou qualquer tipo à margem da sociedade; estas estórias evocam sempre possibilidades além da razão. E, é neste livro, que está o conto *A menina de lá*.

O conto *A menina de lá* narra a estória de Maria, chamada de Nininhinha, uma criança entre três ou quatro anos de idade, que desde seu nascimento era singular. Pequeninha, de olhos grandes, silenciosa, contadora de estórias que ninguém entendia muito bem, a menina era muito diferente de todos de sua idade; contudo, o que a torna muito especial é que a mesma tinha o

dom de fazer milagres, tudo que deseja acontecia, e isto ocorre pelo menos em quatro ocasiões: em um dia em que ela deseja ver um sapo, lhe vem aos pés uma perereca, posteriormente desejara comer um doce, e surge uma mulher à porta, fruto do acaso, e lhe oferece exatamente aquilo que a menina desejava; depois, ela cura a mãe que estivera doente; e por último, ela faz chover, pôr desejar ver o arco íris; mas, acometida por uma doença misteriosa, a menina adoece e morre repentinamente, de forma prematura, contudo, o texto finaliza aclamando-a santa.

Diferente de Dito, o irmão mais novo do Miguilim, Ninhinhinha sempre apresentou de forma exterior seus dons místicos, mas os dois tem personalidades em comum, e dons que somente sob a luz da mística cristã podemos compreender. A infância, neste trabalho, é o *locus* para a construção de uma hagiografia, pois estas duas crianças dão mostras que se trata de dois meninos de lá.

3. Os meninos de lá: uma leitura hagiográfica da infância nos textos de Guimarães Rosa

A hagiografia trata da biografia de um santo. São narrativas da vida de pessoas que viveram de forma exemplar, e se tornaram modelo a ser imitado por quem almeja a salvação, aspecto do ideal católico e cristão, é a história de alguém que participa do sagrado de forma ordinária ou extraordinária. Este gênero religioso, foi cunhado na Idade Média, tendo sua maior referência a obra *Legenda Aurea*, ou “A lenda Dourada”, uma coletânea da vida dos santos escrita por volta do século XIII, pelo dominicano Tiago de Voragine, que se tornou como paradigma para as hagiografias futuras. Dentro deste gênero hagiografia existem pelos menos cinco alguns tipos, a saber: a dos *milagres* (a pessoa realiza prodígios), a do *martírio* (o santo dá sua vida em testemunho de sua fé), a do *sofrimento* (o sofrimento na carne dos flagelos da paixão de Jesus), e das *peregrinações* (o escolhido realiza uma viagem, física ou interior na busca de Deus), e a hagiografia do *translado* (onde o corpo de um santo, ou parte dele, é levado para algum lugar físico ou mítico).

Ao lermos *Campo Geral* e *A menina de lá*, e observarmos as trajetórias de Dito e Ninhinhinha, podemos identificar nestes textos de Guimarães Rosa elementos hagiográficos presentes em ambas as narrativas, mesmo que na primeira estejam mais velados. Desta forma, seja na estruturação do enredo quanto nos acontecimentos e nos elementos figurativos que compõe as duas histórias, nota-se similaridade em demonstrar que estas duas crianças não são comuns, antes são especiais, diferentes de seus iguais. Ninhinhinha é chamada diretamente de santa, e a mesma realiza milagres; já o Dito, o irmão mais novo de Miguilim, mesmo na esfera ordinária, apresenta uma grande sabedoria para um menino, ou mesmo uma pessoa comum. Em ambas situações, encontramos textualmente elementos da vida dos santos, como a contemplação, a docilidade, o testemunho, os milagres.

Numa hagiografia, é muito importante que o local onde viveu o santo seja evidenciado,

pois marca o lugar onde o sagrado se manifestou, e o nascimento deste santo para o céu. Reparemos que nos dois textos, que o local onde se passará as histórias é primeiro apresentado ao leitor:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no **Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra.** (ROSA, 2017, p. 307, *grifo nosso*).

Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o **Temor-de-Deus**". (ROSA, 2017, p. 1318, *grifo nosso*).

Desta forma, o "Mutúm" e o "Temor de Deus" são previamente apresentados, como nas hagiografias. Esta demarcação, no espaço e no tempo, numa hagiografia, tem um papel muito importante, o de sublinhar onde Deus "interveio", onde algo sobrenatural aconteceu. Na própria trajetória de Jesus, o texto sagrado demarca a cidade de Belém: 'Mas tu, Belém, da terra de Judá, de forma alguma és a menor entre as principais cidades de Judá; pois de ti virá o líder que, como pastor, conduzirá Israel, o meu povo'. (Mateus, 2, 6). Alguns santos reverenciados na tradição católica e cristã, são conhecidos a partir de seus lugares como São Francisco de Assis e Santa Teresa de Ávila. Portanto, as narrativas de Guimarães já começam demonstrando um caráter hagiográfico.

No que se refere aos nomes dos lugares nestas narrativas roseanas, estes também sugerem algo ligado ao eterno, e religioso. O nome "Mutúm", em si tratando de um palíndromo nos dá a ideia de perpetuidade, onde o início se conecta ao começo, como o *oroboro* ou o símbolo do infinito, representado pelo oito invertido. Já o nome "Temor de Deus", corresponde a um dos sete dons do Espírito Santo, e tem a ver com o respeito e reverência dados a Deus. Guimarães Rosa neste conto, deste o início já nos preparava para o que viria a ser esta criança, chamada de "A menina de lá". Um santo surge por meio da intervenção divina na história, como nos mostra a citação de Lucas 7, 16: "Todos ficaram cheios de temor e louvavam a Deus. 'Um grande profeta se levantou entre nós', diziam eles. 'Deus interveio em favor do seu povo'".

De antemão, percebamos um contraste entre Dito e Ninhinhinha, pois enquanto ele é extremamente ativo, comunicativo, e sabe lidar com todos, desde crianças a adultos; ela é apresentada no texto como sendo quieta, silenciosa, incompreendida, pois tem um jeito próprio de comunicar-se. O conto expressa isso mostrando que até mesmo as histórias que gostava de contar eram "histórias absurdas e vagas" (ROSA, 2017, p. 1318). Já Dito, gostava de ouvir as histórias, até as conversas dos adultos, mais principalmente as de Miguilim, como na ocasião da história da Cuca (ROSA, 2017, p. 312). Enquanto Dito queria saber tudo que se passava

a sua volta (ROSA, 2017, p. 341; 361), Nininhinha, é posta como indiferente aos acontecimentos terrenos (ROSA, 2017, p. 1318). Contudo, os dois eram mais semelhantes que diferentes.

Ambos os meninos, são apresentados como seres pacíficos, ele “sem desassossego” (ROSA, 2017, p. 332), e ela sempre “tranquila” (ROSA, 2017, p. 1318), e na Bíblia, ser pacífico é uma das características dos filhos de Deus. Vejamos o que nos diz Mateus 5, 9: “Bem-aventurados os pacificadores, pois serão chamados filhos de Deus”. Assim, já o comportamento destas crianças, demarcam serem especiais. A novela assim apresenta: “O Dito não brigava de verdade com ninguém, toda vez de brigar ele economizava”. (ROSA, 2017, p. 348). Mesmo numa certa ocasião, em que Miguilim brigou com ele, o Dito não bateu em seu irmão, antes saiu e foi embora, sem dizer nada. Nininhinha, no conto, age de forma igual, quando certa vez seus pais zangam-se, ao serem chamados de “Menino pidão” e “Menina grande”, a menina apenas murmura seu “Deixa... Deixa...” (ROSA, 2017, p. 1318), e diz o texto que estava suave como uma flor.

Nas hagiografias, os santos são constantemente submetidos a ocasiões de prova, até mesmo nas que envolvem dor física, e estes se mantem pacíficos; observamos isso de maneira singular nos relatos dos mártires, aqueles que chegaram a dar a própria vida, sofrendo inúmeras torturas, mas que se mantiveram tranquilos e até alegres. Outros textos bíblicos atestam a necessidade dos filhos de Deus buscarem a paz nas contrariedades, a exemplo de: Romanos 12, 17-21; Salmo 34, 14; 2 Timóteo 2, 24, que. Vejamos uma ocasião em que Dito é posto à prova, no momento de uma briga com Miguilim:

Quando Miguilim de repente pensou, fechou os olhos: deixava o Dito dar, o Dito podia bater o tanto que quisesse, ele ficava quieto, não podia brigar com o Dito! Mas o Dito não batia. O Dito ia saindo embora, nem insultava, só fungava; decerto pensava que ele Miguilim estava ficando doido. (ROSA, 2017, p. 359).

Mas, além desta característica, existem outros elementos, que evidenciam as referidas crianças como habitantes do divino. Vittorio Marcozzi, na obra *Fenômenos paranormais e dons místicos* (1993), coloca que os fenômenos místicos são manifestações que estão fora dos fenômenos comuns, mesmo quando apresentam uma causa natural. E ele classifica como: preternaturais ou sobrenaturais, observemos:

Consideram-se preternaturais ou sobrenaturais os fenômenos em que as forças naturais por si não podem realizar, porque as superam. Isto pode acontecer em virtude da sua importância ou pelo modo no qual se desenvolvem”. (MARCOZZI, 1993, p. 8).

Sendo assim, algo que não é comum em alguém, a depender de como esta manifestação esteja ambienta, pode ser tida como sobrenatural ou mística, dada a sua importância ou modo de procedência. Um dos pontos importantes na hagiografia é justamente a presença sobrenatural, pois isto atesta que aquele indivíduo seja alguém tocado por Deus. Vejamos agora como os fenômenos sobrenaturais se manifestam nos meninos.

Em Dito, é sublinhado desde o início sua sabedoria espantosa. O texto roseano já começa falando sobre Dito da seguinte forma: “O Dito era menos mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo”. (ROSA, 2017, p. 312), e durante toda novela essa admiração será algo bastante recorrente, por meio de expressões como: “resumidor”, “esper-tadozinho” entre outras; num dado momento, Miguilim chega até a afirmar: “Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades”. (ROSA, 2017, p. 352). Para Dito, tudo lhe era muito claro, com relação as coisas boas e más, pois, quando Miguilim lhe pergunta, no episódio do bilhete, sobre como ele sabia o que era bom e o que era mal, o irmão simplesmente responde: “— A gente sabe, pronto.” (ROSA, 2017, p. 345).

Diante disso, podemos identificar no menino Dito, alguns dos chamados dons do espírito, sendo estes: *a sabedoria*, que é o dom que permite a seu possuidor distinguir entre as coisas boas das ruins, e escolher sempre o bem; *a inteligência*, que amplia o entendimento natural das coisas, sem muito esforço; quanto a isso, num certo momento Miguilim chega a dizer: “[...] o Dito sabia tanta coisa tirada de ideia, Miguilim se espantava”. (ROSA, 2017, p. 346); *a ciência*, que é o dom que aperfeiçoa a visão sobre a criação, dando-lhe um revestimento contemplativo; e aqui, Dito e Ninhininha apresentam uma respeitosa reverência a obra da criação, pois há momentos em que estas crianças reverenciam o trovão, o canto do “sapo latidor”, as estrelas. Aliás, à noite, símbolo da mística cristã, aparece nos dois textos como elemento de contemplação, onde Dito chama a lua de “luaão”, e diz que nela está o “cavaleiro esbarrado”; e Ninhininha, diz o texto que ela apreciava sorrindo o “casacão da noite”, chamando as estrelas de “estrelinhas piapia”:

Ela apreciava o **casacão da noite**. — “*Cheiiinhas!*” — olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de “*estrelinhas piapia*”. Repetia: — “*Tudo nascendo!*” — essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso”. (ROSA, 2017, p. 1319, *grifo nosso*).

Nas hagiografias, principalmente a dos chamados santos místicos, a noite é uma importante metáfora de busca e encontro com Deus. São João da Cruz, um santo místico e doutor da

Igreja, que viveu no século XVI, na Espanha, em seu famoso poema *Noite Escura*, elucida a noite como caminho da alma até Deus. Pois, para este grande santo, a noite em sua calma é o instante perfeito do encontro entre a alma e seu Criador. Observemos como este descreve a noite no verso 13:

13. Oh! Noite que me guiaste,
Oh! Noite mais amável que a alvorada;
Oh! Noite que juntaste Amado com amada,
Amada já no Amado transforma!
(CRUZ, 2021, p. 329).

Desta forma, quando Guimarães se preocupa em elucidar nas duas narrativas esta configuração da noite, deixa-nos cabíveis desta interpretação mística na vida das duas crianças, mesmo que no conto os elementos estejam mais diretamente correlacionados e visíveis, e que por isso mesmo nos força a adentrar mais na narrativa *Campo Geral*:

— Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!... E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (ROSE, 2017, p. 366, *grifo nosso*).

Este dom do *conselho*, permite a quem o possui ter clareza sobre que decisões tomar acerca das circunstâncias temporais, e é usado principalmente no auxílio aos outros, ajudando-os na travessia deste mundo:

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma. (ROSA, 2017, p. 385, *grifo nosso*).

Os santos, ou ensinam com sua vida, ou com seus conselhos, ou com estas duas formas. Neste texto roseano, a criança Dito, ensina tanto com sua vida, pois Miguilim chega a pensar: “Tomara, a gente ser feito o Dito: capaz com todos os horários das pessoas...” (ROSA, 2017, p. 348); quanto com seus conselhos, como vimos acima. E, a mensagem de “Ditinho” está direta-

mente ligada ao Novo Testamento que é a mensagem da alegria. Esta é um dos dons do Espírito. Em Gálatas 5, 22e 23, a *alegria* aparece como sendo o segundo fruto do Espírito Santo, antecedida pelo *amor*, seguida pela *paz*, *paciência*, *amabilidade*, *bondade* e *fidelidade*. Portanto, continua o texto roseano sublinhando os aspectos hagiográficos.

REFERÊNCIAS

ARIES, Philipe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Bíblia Online. Disponível em:

<https://www.bibliaonline.com.br/nvi?q=a+morte+do+justo>

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 27ª edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2015.

CRUZ, São João da. **Obras Completas**. São Paulo: Cultor, 2021.

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=134894>

MARCOZZI, Vittorio. **Fenômenos paranormais e dons místicos**. Tradução: Lucy R. Cesar. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**. Editora Nova Fronteira; prefácio de Eduardo F. Coutinho. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea: vida dos santos**. Tradução do latim. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAPÍTULO 5

AFINAL, CARLOTA GENTINA NÃO CHEGOU DE VOAR?: UMA PROPOSTA DE EDIFICAÇÃO DE UMA CULTURA ORAL A PARTIR DA VOZ DO NARRADOR

¿AL FINAL, CARLOTA GENTINA NO LLEGÓ A VOLAR?: UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA ORAL A PARTIR DE LA VOZ DEL NARRADOR

Janaina Silva Alves

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

silvajana31@gmail.com

Sebastião Marques Cardoso

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

sebastiaomarkes@uern.br

Resumo: o presente trabalho pretende analisar o conto *Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?*, do escritor moçambicano Mia Couto. O conto está inserido no primeiro livro em prosa, intitulado **Vozes anoitecidas**, publicado em 1986. O narrador está tentando se defender da acusação da morte de sua esposa – Carlota Gentina – e para isso ele escreve, a pedido de seu advogado, a sua autodefesa. A narrativa está dividida em quatro partes, as quais denominamos: introdução, desenvolvimento, conclusão e prólogo. Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar, através da voz do narrador, como marcas da tradição oral se inscrevem tanto na forma quanto no conteúdo da narrativa. O *corpus* para análise são os trechos do enredo em que se evidenciam como traços marcantes de uma tessitura literária que predominam aspectos de uma cultura oral, a saber: o uso de neologismos, os provérbios, os mitos e as estórias da tradição oral africana que permanecem vivas na memória do narrador; o ritmo mais livre proposto na construção sintática, o que faz remeter ao ritmo da palavra falada. Portanto, identificamos que há, na estética coutiniana, um descentramento da cultura eurocêntrica, quando propõe a edificação de uma cultura oral, mesmo incorporada ao universo letrado.

Palavras-chaves: Narrador. Tradição oral. Forma e conteúdo. Cultura oral.

Resumen: El presente trabajo pretende analizar el cuento *¿Al final, Carlota Gentina no llegó de volar?*, del escritor mozambiqueño Mia Couto. El cuento forma parte del primer libro en prosa titulado **Vozes anoitecidas**, publicado en 1986. El narrador intenta defenderse de la acusación de la muerte de su esposa, Carlota Gentina, y para ello escribe, a pedido de su abogado, su autodefensa. La narrativa está dividida en cuatro partes que denominamos: introducción, desarrollo, conclusión y prólogo. Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo es analizar, a través de la voz del narrador, cómo las marcas de la tradición oral se inscriben tanto en la forma como en el contenido de la narrativa. El *corpus* para el análisis son los fragmentos de la trama que evidencian características destacadas de una tesitura literaria en la que predominan aspectos de una cultura oral, a saber: el uso de neologismos, los proverbios, los mitos y las historias de la tradición oral africana que permanecen vivas en la memoria del narrador, así como un ritmo más libre propuesto en la construcción sintáctica, que recuerda al ritmo de la palabra hablada. Por lo tanto, identificamos que en la estética coutiniana hay un descentramiento de la cultura eurocéntrica, al proponer la edificación de una cultura oral, mismo incorporada al universo letrado.

Palabras claves: Narrador. Tradición oral. Forma y contenido. Cultura oral.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *Vozes Anoitecidas* (1986) é a primeira narrativa em que o autor Mia Couto se debruça sobre a prosa. Pode-se destacar que é a estreia do autor na prosa. No texto de abertura, Mia Couto denomina seus contos de histórias. A partir dessa denominação, percebemos que há uma escolha por um termo que se opõe à história, pois o autor compara sua escrita com ato de contar, recontar, inventar e de reinventar:

Estas histórias desardomeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade, mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar (COUTO, 2013, p. 17).

Vozes Anoitecidas é uma coletânea de histórias que ora estão adormecidas na memória do escritor e que vão desardomecendo pelos acontecimentos transmitidos pela história. São essas histórias, independentemente de onde elas vieram, que permite acordar as vozes anoitecidas e alçar voos na escrita. O ato de escrever é uma ação que permite o escritor refazer uma rota outrora já conhecida, que é o ato de contar oralmente uma história e esta ser um fio que vai permitindo encontrar outros fios, talvez considerados desconexos pela lógica racional, mas que se unem mediante um encontro de vozes que não se calam, mesmo estando silenciadas e adormecidas. No ato de “contar e inventar” do escritor moçambicano há uma forte ligação com a oralidade africana, que remete para a tradição oral e para as histórias contadas em volta da fogueira. Nós leitores somos convidados a ler/ouvir através de um narrador que bebe da fonte dos contadores de histórias da tradição oral, os chamados *griots*.

Vozes Anoitecidas (1986) reúne 12 contos. Esta coletânea foi lançada no Brasil em 2013 pela editora Companhia das Letras. Mia Couto estreia na prosa através dessa obra. O título do livro é bem sugestivo e nos suscita algumas reflexões. A primeira delas é acerca do contexto em que o livro fora escrito – a Guerra Civil. Assim, o substantivo *vozes* acompanhado do adjetivo *anoitecidas* nos remete as vozes caladas, mudas, as vozes emudecidas da tradição oral. O adjetivo *anoitecidas* também se refere à tradição oral, uma vez que na tradição moçambicana a

narração dos contos africanos obedece a alguns rituais, entre eles podemos destacar: a contação deve acontecer apenas à noite, pois caso contrário quem o realizasse, ficaria calvo.

A maioria dos personagens da obra estão muito envolvidos no universo do sonho, da fantasia, da imaginação e a suas ações estão muito associadas ao surreal. A obra traz esse ponto dissonante, que é justamente uma narrativa que fora escrita em um contexto de guerra trazer narrativas que parecem fugir desse tom. Porém, eis aqui um ponto crucial – a guerra limita a vida, trava a imaginação, bloqueia os sonhos e ceifa a esperança e, por esses motivos a ficção tem um papel de amenizar esse sofrimento, ressignificar as dores e projetar uma nova esperança para a nação.

São nessas narrativas que a humanidade sempre se amparou, seja desde as pinturas e rabiscos feitos nas paredes de pedras das cavernas no período do paleolítico, seja depois quando os mais velhos se apropriaram do ato e do dom de contar histórias com efabulação e até mais assombrosas para despertar o sonho como também de cunho moral. Dentre os doze contos da obra, destacamos ainda: **A fogueira, narrativa que conta a história de um velho em estado terminal, mas que cava a sepultura de sua própria esposa, na intenção de matá-la antes que ele adormecesse para sempre; O último aviso do corvo falador, em que o personagem Zuzé Paraza, um pintor, de repente cospe um corvo falador e o cria numa gaiola; O dia em que explodiu Mabata-bata**, nos conta que um boi de repente explode e a carne voa semelhante a borboletas vermelhas. Em especial, nesse conto, há uma referência simbólica aos conflitos quando somos levados a compreender que a explosão que mata o boi e o seu cuidador são explosões acionadas por minas. O vermelho também está bem presente como simbologia aos atos sangrentos. Dessa maneira, identificamos que o real e o imaginário se fundem, produzindo um novo discurso literário chamado de realismo fantástico. Assim, os contos de **Vozes Anoticiadas** são narrativas perpassadas pelo misticismo, pela religiosidade, pelos mitos, pelas tradições de base matriarcal e patriarcal, pelo medo causado pelo conflito de uma guerra civil, pelo silenciamento, mas também pelo grito de esperança e pelo sonho da paz.

A VOZ DA TRADIÇÃO NA ESCRITA DE AFINAL, CARLOTA GENTINA NÃO CHEGOU DE VOAR?

A figura do narrador é sempre emblemática por ele ser uma categoria da narrativa que cria e recria todos os elementos narrativos. Refletir e analisar acerca dele é tentar encontrar um sustentáculo para nos guiar perante a construção de todas as outras categorias. Além disso, o narrador se constitui na e pela linguagem e, portanto, podemos dizer que ele é a linguagem. Nessa concepção, o ato de narrar é uma atividade estética que se constitui em um evento de criação da

narrativa a partir de uma relação dialética da experiência vivida como ato individual e, simultaneamente, coletivo. Pensando nessa relação dialética, pretendemos analisar a figura do narrador no conto em análise como um elemento da narrativa que traz em si as tensões de um mundo moderno e ao mesmo tempo as vozes da tradição que ecoam nesse discurso. O narrador, portanto, tece suas histórias e, também, se transforma com o ritmo em que o tempo e os acontecimentos lhe permitem reconstruir e/ou desconstruí-los. O narrador não apenas transmite ou relata as histórias, ele ouve, conta, e reconta, sempre, uma experiência e uma memória coletiva, mesmo sendo um narrador segregado, como postulado pela crítica literária, que se afasta do coletivo e torna-se um indivíduo solitário.

O conto *Afinal, Carlota Gentina não deixou de voar?* está dividido em quatro partes: 1. Senhor doutor, lhe começo; 2. Asas no chão, brasas no céu; 3. Sonhos da alma acordaram-me do corpo; e 4. Vou aprender a ser árvore. Na primeira parte, *1. Senhor doutor, lhe começo*, a qual denominamos introdução, o narrador se apresenta e confessa ter matado a sua própria mulher. A história se passa numa aldeia, sem localização geográfica específica.

Essa é uma estratégia usada pelos narradores contemporâneos como uma forma de representar, no espaço ficcional, as geografias imaginárias, como denomina Said (2007). Para o autor, a maneira como as pessoas imaginam um país, um estado, ou um lugar mais específico ainda, como uma rua, por exemplo, irá influenciar o modo como elas agirão sobre esses espaços. Porém, essa mesma estratégia era usada pelos contadores de histórias da tradição oral, uma vez que nas histórias orais, também, a localização geográfica não era definida. Portanto, podemos dizer que os narradores contemporâneos das narrativas escritas retomaram essa estratégia, que por sua vez representa bem o momento em que as geografias parecem estar mesmo diluídas. Nesse contexto, imaginar um espaço sem delimitação geográfica ou mesmo que o tenha e o leitor não o conheça, abrirá um leque de possibilidades para “um imaginário, uma tradição de pensamento, um vocabulário que lhe dá realidade e presença” (SAID, 2007, p. 31). Sabe-se pela voz do narrador-personagem que ele se encontra numa prisão. Nessa primeira parte, o homem que não tem nome revela estar preso há seis anos e conta essa história, ou melhor, escreve, já que o seu advogado pedira para realizar tal ato com o intuito de levar a sua escrita ao tribunal. Assim, narrativa inicia-se...

Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Vamos tendo nossas mortes. Mas parto foi só um. Aí, o problema. Por isso, quando conto a minha história me misturo, mulato não sou das raças, mas de existências. (COUTO, 2013, p. 75).

O narrador-personagem é um homem, sem nome e inicia a narrativa de maneira inusitada “Eu somos tristes”. Há duas dissonâncias: a primeira é de ordem linguística, pois a conjugação do verbo não está de acordo com a norma culta da língua portuguesa, o que provoca, de imediato, um estranhamento no leitor; a segunda é de ordem lógica, pois como pode um homem dizer e sentir que é mais de um?

O homem sente que dentro dele há outros e outras vozes ecoam em seu pensamento. É importante destacar que este homem está encarcerado e mesmo estando atrás das grades, o seu pensamento está solto, não tem como silenciar o eco das vozes de outros que estão dentro dele, de uma tradição que quer calar “*mulato não sou das raças, mas de existências.*” Há, aqui, a voz da resistência de um homem de muita vivência, experiência e que sua existência perpassa gerações, pois não é uma existência lógica de um viver e morrer, mas são *existências* como próprio destaca o narrador. Essas existências ultrapassam gerações e se misturam em um único ser, mas com ecos de muitos outros. Nesse erguer de vozes, há sonhos, memórias, cantos, ritos de passagens, elementos da cultura africana que se destacam na voz, às vezes de um narrador/contador de histórias, às vezes nas vozes dos personagens, que mesmo fadadas ao cerceamento e/ou silenciamento, não se calam.

No enredo, o narrador-personagem encontra preso por ter matado a sua esposa e vai contar como tudo acontecera. A prisão pode ser concebida como uma prisão simbólica, haja vista que o contexto externo a narrativa é de guerra civil no país de Moçambique e o desejo de libertação soa alto no pensamento de um povo subjugado pela colônia portuguesa e no imaginário coletivo de uma nação que muito fora cerceada. Há, assim, o ecoar de vozes de resistência contra a tentativa de apagamento da cultura, da identidade, da memória e da tradição africana diante da dominação do ocidente.

Desse modo, o papel do contador/narrador de histórias e do escritor é muito relevante para criar uma realidade diferente, mesmo dentro do imaginário coletivo e da literatura de um país, pois é através destes que há um projetar de um futuro, em um convite à esperança de uma liberdade, mesmo uma liberdade do pensar e do expressar em um mundo onde tudo pode acontecer – no mundo do contar e do recontar. Assim, o narrador começa a nos contar o caso:

A minha mulher matei, dizem. Na vida real, matei uma que não existia. Era um pássaro. Soltei-lhe quando vi que ela não tinha voz, morria sem queixar. Que bicho saiu dela, mudo, através do intervalo do corpo? (COUTO, 2013, p. 75).

O narrador-personagem usa de sua imaginação para contar uma crueldade que acontecera, o homicídio de sua parceira. É uma narrativa-testemunho e ao mesmo tempo uma autodefesa: *A minha mulher matei, dizem*. O acusado usa o verbo dizer na terceira pessoa do plural como uma maneira de se redimir da acusação e continua a narração como uma espécie de causo. Assim, o narrador-personagem usa essa estratégia discursiva e se apropria de uma narrativa da tradição oral para contar o que sucedera: *Na vida real, matei uma que não existia. Era um pássaro*. Nessa passagem, percebemos como o homem se transporta para um outro lugar, um mundo imaginário e talvez fantástico de histórias em que tudo pode acontecer. O uso da expressão *Na vida real* suscita essa transposição, pois os contadores da tradição oral incorporavam essa maneira de estar, simultaneamente, em dois tempos e também em transportar os ouvintes.

Dessa maneira, a narrativa já inicia com aspectos do fantástico: *matei uma que não existia. Era um pássaro*. A mulher que morrera não existia na realidade, era um pássaro. Era um pássaro-mulher? ou mulher-pássaro? Os pássaros são seres, e algumas comunidades africanas, que carregam a qualidade dos deuses e por isso são sagrados. Nesse viés, segundo a história contada, a mulher não morrera de todo, ela estava emprestando um corpo para um ser mítico e, talvez, por isso, ela não existia: *Soltei-lhe quando vi que ela não tinha voz, morria sem queixar. Que bicho saiu dela, mudo, através do intervalo do corpo?*

O narrador agora explica o porquê precisa rememorar a história, não só recontar, mas escrever. Há uma necessidade de ele escrever, pois a escrita será levada ao tribunal como um testemunho de defesa para a soltura do personagem:

O senhor, doutor das leis, me pediu de escrever a minha história. Aos poucos, um pedaço cada dia. Isto que eu vou contar o senhor vai usar no tribunal para me defender. Enquanto nem me conhece. O meu sofrimento lhe interessa, doutor? Não me importa a mim, nem tão pouco. Estou aqui a falar, isto-isto, mas já não quero nada, não quero sair nem ficar. Seis anos que estou aqui preso chegaram para desaprender a minha vida. Agora, doutor, quero só ser moribundo. Morrer é muito de mais, viver pouco. Fico nas metades. Moribundo. Está-me a rir de mim? (COUTO, 2013, p. 76).

Há, na narrativa, o encontro entre o contar e o escrever, o falado e o escrito, o passado e o presente, o tradicional e o moderno, que se entrecruzam no discurso do personagem. Ele conta e escreve, rememora e ressignifica uma história fincada na raiz de sua comunidade e na tradição de sua cultura oralizada, pois não são meras lembranças de uma história individual. O discurso do narrador-personagem passará a ser um discurso autorizado: *O senhor, doutor das leis, me*

pediu de escrever a minha história, uma vez que diante das sociedades modernas, as culturas consideradas ágrafas foram muito tempo consideradas culturas inferiores ou até mesmo sem cultura. A escrita nas sociedades ocidentais é considerada a guardiã das informações. Nas sociedades orais, a memória é mais desenvolvida, e a relação entre o homem e a palavra falada é mais forte. Desse modo, é na fala que estão todas as forças e mantém a sua importância no modo de viver dos moçambicanos. Em especial, Moçambique é o país africano em que a tradição oral se mantém viva, mesmo com toda a política contrária iniciada pelos colonizadores e ainda presentes pelo mundo globalizado e pelos avanços tecnológicos.

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos míticos ou históricos, e os griots estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

A tradição oral se encontra na vida, no cotidiano das pessoas, no modo de viver das famílias, nas hierarquias construídas, na música, na dança, no modo de falar, no contar e recontar, nas festas, pois está na experiência do viver. O narrador continua: “Deixo os pensamentos, vou direto na história. Começo no meu cunhado Bartolomeu. Aquela noite que ele me veio procurar, foi onde iniciaram desgraças”. (COUTO, 2013, p. 76). Aqui, encerra-se a primeira parte da narrativa, momento em que narrador começa a contar tudo o que desencadeou a desgraça da morte da mulher do cunhado e, conseqüentemente, a da sua mulher.

Na segunda parte, intitulada, *2. Assas no chão, brasas no céu*, a qual denominamos de desenvolvimento, o narrador começa a nos apresentar como o cunhado Bartolomeu fere a mulher com uma lenha acesa que caiu nas costas dela por engano, momento em que ele fora soprar o fogo para fazer um chá. O que assusta mais Bartolomeu não foi tanto a morte da esposa, mas o fato de que a mulher solta um grito animalesco e faz emergir do pensamento dele que a mulher era um animal, uma nóii. Esse pensamento ficou perturbando a cabeça do Bartolomeu e ele atravessa a aldeia para a casa do cunhado contar o acontecido. Assim, o narrador rememora:

A luz emagrecia. Restava só um copo de céu. Em casa do meu cunhado Bartolomeu preparava-se o fim do dia. Ele espreitou a palhota: a mulher, mexedora, agitava nas últimas sombras do xipefo. A mulher deitava mas Bartolomeu estava inquieto, o adormecimento demorou de vir. Lá fora um mocho piava desgraça. A mulher não ouviu o pássaro que avisa a morte, já dormia entregue ao corpo. Bartolomeu falou-se:

- Vou fazer o chá: talvez é bom para eu garrar maneira de dormir.
(COUTO, 2013, p. 77)

Aqui, o narrador retorna ao passado, lembra como estava um ambiente propício para acontecer uma tragédia e rememora como tudo começa na casa de seu cunhado Bartolomeu. O sono de Bartolomeu não veio e ele resolvera fazer um chá e o nesse meio tempo o inusitado acontecera:

O lume estava ainda a arder. Tirou um pau de lenha e soprou nele. Sacudiu dos olhos as migalhas do fogo. Na atrapalhão deixou a lenha acesa cair nas costas da mulher. O grito que ela deu, nunca ninguém ouviu. Não era som de gente, era grito de animal. Voz de hiena, com certeza. Bartolomeu saltou no susto: estou casado com quem, afinal? uma nóii? Essas mulheres que a noite transformam em animais e circulam no serviço da feitiçaria? (COUTO, 2013, p. 77).

A tragédia acontecera e houve algo estranho com a mulher de Bartolomeu, o grito de animal que ela emitira assusta o marido, que por sua vez pensa ser a mulher uma feiticeira: *Bartolomeu saltou no susto: estou casado com quem, afinal? uma nóii?* Em algumas comunidades africanas, há uma concepção religiosa denominada animista. De acordo com essa concepção, tudo o que existe no universo há vida, com espírito, alma e consciência. Assim, Bartolomeu, guiado por essa crença da tradição, acredita que ser a mulher uma nóii:

A mulher, na frente da aflição dele, rastejava a sua dor queimada. Como um animal. Raio da minha vida, pensou Bartolomeu. E fugiu de casa. Atravessou a aldeia, rápido, para me contar. Chegou a minha casa, os cães agitaram. (COUTO, 2013, p. 77).

A aflição de Bartolomeu é tanta que ele atravessa a aldeia e vai até a casa do cunhado contar o sucedido:

Entrou sem bater, sem licenças. Contou-me o sucedido assim como agora estou a escrever. Desconfiei, no início. Bêbado, talvez o Bartolomeu trocou as lembranças. Cheirei o hálito da sua queixa. Não arejava bebida. Era verdade, então. Bartolomeu repetia a história duas, três quatro vezes. Eu ouvia aquilo e pensava: e se a minha mulher também é uma igual? se é uma nóii, também? (COUTO, 2013, p. 77).

O diálogo entre o narrador-personagem e o seu cunhado reforça no pensamento daquele o imaginário coletivo acerca dos encantos e poderes femininos, aspectos estes bem destacados e aceitos em sociedades matriarcais de algumas comunidades africanas. No entanto, no contexto do enredo, como pode-se identificar, esse poder feminino não é bem-visto e por isso, de acordo com a tradição, ele deve ser anulado com a morte. Assim,

Só havia uma maneira de provar se Carlota Gentina, minha mulher, era ou não uma nóii. Era surpreender-lhe com um sofrimento, uma dor funda. Olhei em volta e vi a panela com água a ferver. Levantei e reguei o corpo dela com fervuras. Esperei o grito mas não veio. Não veio, mesmo, ficou assim, muda, chorando sem soltar barulho. Era silêncio enroscado, ali na esteira, todo o dia seguinte, não mexeu. Carlota, a coitada, era só um nome deitado. Nome sem pessoa: só um sono demorado no corpo. Sacudi-lhe os ombros: - *Carlota, porque não mexes? se sofres, porquê não gritas?* (COUTO, 2013, p. 78).

A mesma experiência de matar a mulher foi sentida pelo narrador-personagem. Porém, enquanto Bartolomeu mata por uma distração, o narrador mata para tirar a certeza de que a Carlota Gentina não era mesmo uma nóii. Mesmo assim, ambos estão sob o mesmo ponto de vista em relação ao homicídio. Bartolomeu por distração interrompe a vida da mulher e logo cria uma narrativa mística em relação a figura feminina para que assim possa a culpa ser compensada. O narrador, como consequência da ação e da narração de Bartolomeu, logo se deixa ser levado pelo causo, amedrontado pela tradição da nóii e assim também comete feminicídio. A efabulação de cunho mítico no interior da narrativa vai construindo um caminho usado pelo narrador para tentar, ao mesmo tempo, convencer-se, convencer o tribunal e convencer os leitores de que ele não fora culpado pelo ato tão cruel. Acompanhemos:

Fiquei a olhar a mulher estendida no corpo dela. Olhei os pés, rasgados como o chão da terra. Tanto andaram nos carreiros que ficaram irmãos da areia. Os pés dos mortos são grandes, crescem depois do falecimento. Enquanto media a morte de Carlota eu me duvidava: que doença era aquela sem inchaços nem gemidos? água quente pode parar assim a idade de uma pessoa? Conclusão que tirei dos pensamentos: Carlota Gentina era um pássaro, desses que perdem voz nos contraventos. (COUTO, 2013, p. 79).

O corpo de Carlota Gentina já não era mais seu, era da morte que tomara conta dela. Agora o marido observara traços destacados no corpo, como os pés rasgados comparados ao rasgão da terra em tempos de seca. São pés sofridos pelas andanças nas terras de sua gente, de sua aldeia. Identifica-se, assim, uma simbologia dos pés fincados em uma tradição, na qual deixa marcas que são perceptíveis. O narrador encerra a segunda parte com uma conclusão: *Carlota Gentina era um pássaro, desses que perdem a voz nos contraventos*. Essa conclusão a qual chega o narrador é, novamente, uma efabulação mítica que ele usa como uma estratégia argumentativa para contar e escrever as suas memórias e simultaneamente para tentar persuadir o tribunal.

Na terceira parte, intitulada, 3. *Sonhos da alma acordaram-me do corpo*, a qual denominamos de conclusão, o narrador se utiliza de outra estratégia, que é o sonho, como forma de, novamente, trazer à tona efabulações.

Sonhei-lhe. Ela estava no quintal, trabalhando no pilão. Pilava sabe o que? Água. Pilava água. Não, não era milho, nem mapira, nem o quê. Água, grãos do céu. Aproximei. Ela cantava uma canção triste, parecia que estava a adormecer a si própria. Perguntei a razão daquele trabalho.

- Estou a pilar.

- Esses são grãos?

- São tuas lágrimas, marido.

Foi então: vi que ali, naquele pilão, estava a origem do meu sofrimento. [...] Aos poucos, fui vendo que o barulho me vinha do peito, era o coração me castigando. invento? Inventar, qualquer pode. Mas eu daqui da cela só vejo as paredes da vida. (COUTO, 2013, p. 80).

O sonho do narrador é inserido no interior da narrativa e a partir desse momento, a realidade, o poder da imaginação e o sonho diluem-se e o que era apenas uma tentativa de defesa a partir de um acontecimento inscrito na história de um povo, localizado numa aldeia não situada geograficamente no enredo, torna-se, também, uma narrativa memorialística que mistura misticismismo, elementos da tradição e efabulação do inconsciente. O sonho marca a fase dessa efabulação do inconsciente e por isso, mais uma vez, o uso de estratégias discursivas para convencer-se e convencer as autoridades fica mais explícito durante o desenrolar da narrativa. A água aparece como elemento fluido e dissonante: *Água. Pilava água. Não, não era milho, nem mapira, nem o quê. Água, grãos do céu*. A água, elemento líquido, transmuta em forma de grãos. Porém, metaforicamente, os grãos são as lágrimas do narrador, que agora são pilados, aumentando o

sofrimento dele. A água é sempre um elemento presente nas narrativas da tradição de origem africana, uma vez que é um elemento que se relaciona à metáfora do transmutar, da fluidez. A água leva e traz, é leve e pesada dependendo da forma como a encontramos em seus estados naturais. Aqui, na narrativa, a água não é leve, ela na metáfora das lágrimas, pesa tanto que era preciso pilar para ser transmutada em dor, na dor do peito que o narrador tanto sentira e por isso prefere viver de sonhos: *Agora, já troquei minha vida por sonhos*. O narrador corta o fio narrativo com o inconsciente e retoma o enredo:

O senhor me pediu para confessar verdades. Está certo, matei-lhe. Foi crime? Talvez, dizem. Sou um viúvo, não desses que enterra as lembranças. [...] Carlota voou? Daquela vez que lhe entornei água foi na mulher ou no pássaro? Quem pode saber? O senhor pode? (COUTO, 2013, p. 81).

Na conclusão desta terceira parte, o narrador confessa o feminicídio, mas chega a declarar que talvez não se trate de um crime, pois Carlota não morreu de todo, Carlota alçou um voo que ele não sabe ao certo se lançara água em uma mulher ou em um pássaro. E isso, o narrador deixa explícito na materialidade linguística do texto, quem poderá saber: *Quem pode saber?* O senhor pode? São perguntas retóricas que deixam ainda mais o suspense e a dúvida se a mulher era ou não uma nóii.

Na quarta e última parte, 4. *Vou aprender a ser árvore*, a qual denominamos de prólogo. O prólogo é um recurso textual utilizado antes do início do enredo e funciona como uma preliminar da história, trazendo informações paralelas ao discurso central. Nesta narrativa, identificamos uma estrutura que rompe com a ordem lógica de estruturação do enredo. Como é identificado, o narrador usa também do recurso do flashback para narrar o fato e então, ele começa a história no tempo presente, quando se encontra numa cadeia para pagar pelo suposto crime que cometera. Depois, ele usa o tempo passado para narrar o que acontecera e na última parte ele retorna ao tempo presente. Porém, é na última parte que vamos entender todo o enredo e nos situarmos sobre a morte de Carlota Gentina e da irmã, a mulher do Bartolomeu.

Assim, inicia-se o prólogo,

De escrever me cansei das letras. Vou ultimar aqui. Já não preciso defesa. Não quero. Afinal das contas, sou culpado. Quero ser punido, não tenho outra vontade. Não por crime, mas por meu engano. Explicarei no final qual é esse engano. Há seis anos me entreguei, prendi-me sozinho. Agora, próprio eu me condeno. (COUTO, 2013, p. 82).

Como se pode identificar, aqui é a parte última do enredo em sua estrutura apresentada, mas é a parte primeira para situar a todos como os fatos se sucederam e, portanto, denominamos prólogo. O narrador revela ser o culpado, mas por engano. Depois de seis anos, ele próprio se condena. Assim, o narrador se recusa a continuar a escrever, pois ele não necessita mais de defesa. E continua o narrador,

Descompletos somos, enterrados terminamos, vale a pena a ser planta, senhor doutor. Mesmo vou aprender a ser árvore. Ou talvez pequena erva porque árvore aqui dentro não dá. Porquê os baloii não tentam de ser plantas, verde-sossegadas? Assim, eu não precisava matar Carlota. Só lhe desplantava, sem crime, sem culpa. [...] Nesta carta última o senhor me vê assim, desistido. Porquê estou assim? Porque o Bartolomeu me visitou hoje e me contou tudo como se passou. No enfim, compreendi o meu engano. Bartolomeu me concluiu: afinal a sua mulher minha cunhada, não era uma nóii. Isso ele confirmou umas tantas noites. [...] Então, pensei. Se a irmã da minha mulher não era nóii, a minha também não era. O feitiço é mal de irmãs, doença das nascenças. Mas eu como podia adivinhar sozinho? Não podia, doutor. (COUTO, 2013, p. 82-84).

Nesse momento, o título da última parte se revela, o desejo de o narrador ser uma árvore e poder ter tirado a vida de Carlota Gentina sem culpa e sem crime. O narrador revela que o Bartolomeu havia se enganado a respeito de sua mulher ser uma nóii e, portanto, a Carlota também era de ser uma nóii. Desse modo, o narrador desiste da defesa, desiste da escrita,

Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este seu mundo que não encosta com o meu. Lá, no meu lugar, me conhecem. Lá podem decidir das minhas bondades. Aqui, ninguém. Como posso ser defendido se não arranjo entendimento dos outros? Desculpa, senhor doutor: justiça só pode ser feita onde eu pertenço. Só eles sabem que, afinal, eu não conhecia que Carlota Gentina não tinha asas para voar. (COUTO, 2013, p. 84).

Há, aqui, o reforço de um narrador apegado à sua tradição e ao seu povo: *sou filho do meu*

mundo. Assim, ele desiste de escrever na última carta, após revelar toda a verdade. Para ele, o julgamento por uma lei que não pertence ao seu mundo, não era jus ao caso e a sua pessoa, pois na sua aldeia todos o conhecem, e perante uma lei diferente, escrevendo sua história para um homem que nem ao menos sabia quem ele era – a advogado – para ser acusado ou não por pessoas que não sabem de nada de sua vida. A justiça que o narrador quer é uma justiça que possa lhe entender e que compreenda que ele não conhecia que Carlota Gentina não tinha asas para voar. (COUTO, 2013, p. 84).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observou-se, a narrativa problematiza questões tanto de ordem da forma quanto do conteúdo. Na forma, há presença de uma escrita que se reveste de oralidade na voz de um narrador inserido na contemporaneidade, que é conduzido por seu advogado a escrever a sua própria defesa. A voz do narrador não é autorizada, ele tem que escrever como sucedera a morte de sua esposa para que se legitime como defesa de uma acusação de feminicídio.

Essa forma se constrói em um conteúdo que problematiza outros elementos da narrativa, como o espaço, o tempo, a despersonalização das personagens e ainda como as experiências da tradição que são reverberadas no presente de uma modernidade, ressignificando-se.

Nessa relação de similaridade, há um projetar de um novo tempo - o tempo que não mata a arte de narrar, mas que pode transgredir um momento, extrapolando nas sensações, sentimentos, sonhos e nas relações entre o real e o ficcional. Isso se faz deslanchar na fluidez dos elementos de ordem sobrenatural que se misturam e chegam a se sobressair sobre os naturais, principalmente nos momentos finais do enredo.

Portanto, as histórias irão sempre se repetir, independentemente de haver um narrador ancorado numa perspectiva do narrar conforme os narradores da tradição oral ou de um narrador que se utiliza das contribuições estéticas ou das técnicas dos antigos narradores para tecer suas histórias.

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia. Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar. In: **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HAMPATE-BÂ, Amadou. “Palavra africana”, in: **O Correio da Unesco**. Paris-Rio de Janeiro: v. 11,

CARDOSO, S.; TEIXEIRA, J.; SANTOS, C.; VIZCAYA, C. (organização)

novembro, 1993.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAPÍTULO 6

A CASA COMO ESPAÇO DE SILENCIAMENTO E CULPA EM OS OLHOS DOS MORTOS, DE MIA COUTO

LA CASA COMO ESPACIO DE SILENCIO Y LA CULPA ANTE LOS OJOS DE LOS MUERTO, POR MIA COUTO

Sérgio Valdevino

SEMEDUC – Araruna -PB, Brasil

sergiovaldevino@hotmail.com

João Batista Teixeira

GELPS, Brasil

poesiateixeira@gmail.com

Resumo: A criação literária do moçambicano Mia Couto expõe também as feridas da colonização com representações que trazem a tradição em diálogo que nomeia os caminhos dos que vivenciaram períodos de colonização, cisão de direitos civis e fundamentais para a manutenção da vida. Essa literatura que ao contar as vivências do povo moçambicano, retrata o cotidiano mais sofrido e silenciado pelos ditames do patriarcado e da colonização, assim ocorre com a personagem e narradora do conto *os olhos dos mortos*, do livro *O fio das missangas* (2009) que desfia um cotidiano de silenciamento e violência. Entre outros aspectos, a personagem que não é nominada, é um retrato do pouco e restrito espaço de fala, familiar e social que é permitido à mulher transitar e dizer de si ainda nas sociedades descolonizadas. Mia Couto, expõe essas histórias e pela sua ficção convoca a sociedade a pensar sobre as diversas formas de violência que é submetido o sujeito mulher a ponto de se culpar e pensar ser natural esse cotidiano de violência doméstica.

Palavras – chaves: Silenciamento. Culpa. Colonização. Patriarcado.

Resumen: La creación literaria de la mozambiqueña Mia Couto también expone las heridas de la colonización con representaciones que ponen en diálogo la tradición que nombra los caminos de quienes vivieron períodos de colonización, división de derechos civiles y derechos fundamentales para el mantenimiento de la vida. Esta literatura, que cuenta las vivencias del pueblo mozambiqueño, retrata la vida cotidiana más sufrida y silenciada por los dictados del patriarcado y la colonización, como es el caso del personaje y narrador del cuento Los ojos de los muertos, de la libro *O fio das missangas* (2009) que devela una rutina diaria de silenciamiento y violencia. Entre otros aspectos, el personaje, que no lleva nombre, es un retrato del pequeño y restringido espacio de discurso, familiar y social, que a las mujeres se les permite transitar y hablar de sí mismas en las sociedades descolonizadas. Mia Couto expone estas historias y, a través de su ficción, llama a la sociedad a pensar en las diferentes formas de violencia a las que son sometidas las mujeres, hasta el punto de culpabilizarse y pensar que esta rutina diaria de violencia doméstica es natural.

Palabras claves: Silenciamiento. Culpa. Colonización. Patriarcado.

1. INTRODUÇÃO

A ficção de Mia Couto, autor da literatura moçambicana dentre outros temas se dirige ao sujeito mulher para retratar ainda os resquícios de uma sociedade atravessada pelo sistema colonial que violou os direitos fundamentais e os códigos culturais de uma comunidade, recaindo sobre a mulher também uma parcela significativa dessa violência que retrata a presença do colonizador e a religião que lhes impôs assim como outras culturas que atravessaram o território moçambicano trazendo também outras formas de silenciamento e opressão a figura da mulher em uma sociedade atravessada pela extensa história de guerras civis e outros agravantes, resultado do que (MBEMBE, 2016) expõe como Necropolítica e Necropoder.

O livro de contos *O fio das missangas* (2009) ficcionaliza também acerca dessa violência e silenciamento à mulher em território moçambicano. Mia Couto em *Os olhos dos mortos*, conto aqui cotejado para as reflexões propostas neste ensaio, apresenta a casa como o espaço que pode também ser um lugar de violência e culpa, aspectos que atravessam os sentidos e sentimentos da personagem que se vê sob constante ameaça do marido e não enxerga possibilidade de mudança de vida frente os agravos que sofre.

A casa deveria ser esse lugar de acolhimento assim como o esposo. Para a personagem é um lugar de solidão e violência. Nessa dupla violência e ainda sob os signos do silenciamento e da culpa, Mia Couto constrói a narrativa e a personagem mulher, representação das sociedades patriarcais e assenhoradas pelo colonialismo, sistema que coloca o homem como aquele que deve não somente colonizar a terra, mas domesticar as vontades e nessa empreitada, a mulher é um indivíduo que passa a compor a paisagem da colônia ao gerar filhos, constituir e compor como aquela que se submete ao homem em cumprimento às vontades do seu senhor. Se para a mulher do colono esse papel se cumpre desta maneira, para a mulher do colonizado a violência e o silenciamento cumpre à risca o modelo de anulação das vontades e total submissão ao homem e marido.

2. A CASA E O RETRATO ESTILHAÇADO NA SALA – O ESPAÇO DA CULPA

Nas personagens da ficção de Couto verificamos esse contexto pós-colonial, a nação que se ergue num processo de libertação recente (1975), enfrentando os problemas que assolam qualquer sociedade, que durante anos viveu sob o jugo colonial.

Temos os sujeitos ainda se organizando nos discursos, em esperanças até mesmo fugidias,

pois ocupam um território dividido em culturas diversificadas. Os espaços simbólicos sugerem novas formas de interações sociais, conduzem um novo sujeito por caminhos e descaminhos, tão bem descritos na ficção de Mia Couto. Abonamos o que discute Maria Fernanda Afonso, sobre os tipos que permeiam a obra do escritor moçambicano em questão:

As personagens criadas por Mia Couto representam o mosaico colorido de Moçambique, uma nação no cruzamento de vários países. Todos estes homens, negros, brancos, chineses, indianos, gordos, velhos, deficientes, marginais, esfomeados, que povoam as suas histórias parecem na sua enorme simplicidade seres extraordinários que deambulam nos limites da vida, num espaço onde o sonho se confunde com a realidade. A morte persegue-os, mas em geral é ela que dá sentido à sua existência, que os situa no espaço sagrado (AFONSO, 2004, p.374).

A narrativa de, *Os olhos dos mortos* (2009), se passa na sala e no quarto – espaço de vivência, acomodações, sonhos, desejos e também o oposto dessas palavras. Nesses lugares de medo e opressão, espaço colonial também, vive uma mulher que ao falar de sua experiência, deixa margem para interpretações de que já desistiu de si e justifica a violência de Venâncio, o seu marido como se aquele comportamento já fosse o previsto e esperado para ela e também para as mulheres de sua comunidade:

Estou tão feliz que nem rio. Deito-me com desleixo, bastando-me eu:eu e eu. O regressar de meu marido mediu, até hoje, todas as minhas esperas. O perdoar o meu homem foi medida do desespero. Durante tempos, só tive piedade de mim. Hoje não, eu me desmesuro, pronta a crianceiras e desatinos. Minha alegria assim tanta, só pode ser errada. (COUTO, 2009, p.69).

A personagem e narradora inicia o conto com um pedido de desculpas, é um ser humano que está “alegre e nem ri e justifica o seu desespero no regressar do marido”. Há nessa espera o medo da violência cotidiana que se faz na sua casa, o ambiente que deveria lhe trazer paz e harmonia, é o lugar de uma espera angustiante, reflexo das sociedades que durante anos viveram sob a égide do colonialismo:

É de noite e falta-me apenas um quase estar sozinha no quarto. Ou, no rigor: o quarto está sozinho comigo. Nesta mesma cama sonhei tantas vezes que o meu amor vinha pela rua, eu escutava seus passos cheia de ânsia. E antes que ele chegasse, corria a fechar a porta. Fosse esse gesto, o de trancar a fechadura, o meu fingido valimento. Eu fechava a porta para que depois, o simples abrir dos trincos tivesse o brilho de um milagre. Para que ele, mais uma vez, casasse comigo. E o mundo se abrisse, casa, cama e sonho. (COUTO, 2009, p.69-70).

São lugares em que o medo e a desconfiança imperam, mesmo após a descolonização, processo esse que não garantiu aos descolonizados e ao sujeito mulher um lugar de prestígio e valorização, esse aspecto é uma reflexão constante que se pode fazer pela literatura de Mia Couto, autor que em sua prosa sempre remete aos problemas sociais antes e pós-colonização.

O marido violento é também uma espécie de metáfora do Estado violento, do poder que determina os espaços, inclusive na própria casa instaura o medo e o silenciamento:

Venâncio estava na violência como quem não do seu idioma. Eu estava no pranto como quem sustenta a própria raiz. Chorando sem direito ao soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida. (COUTO,2009, P.70).

Os temas de amor e morte fazem da literatura moçambicana de hoje como afirma (ANGIUS,2000), uma mensagem dialéctica de um povo que se debate contra as consequências de guerras sucessivas cujas cinzas ainda estão quentes; são os elementos estruturantes numa poética em que a esperança nunca se apaga, trazendo-nos esta literatura uma das mensagens mais complexas das novas literaturas em português, reformulando os conceitos fundamentais da vida à luz de uma nova visão de relação cultural com o resto do mundo, a qual não permite continuar a olhar a África e as suas culturas como uma única realidade, subsidiária da cultura europeia, presente, mas não determinante nem dominadora, na sua mensagem e no seu sentido!

A casa figura como um espaço que se torna lugar, vale pensar em qual lugar se transforma? Há pertencimento e satisfação em permanecer neste lugar? A personagem e narradora de Mia Couto, verifica cada espaço da casa e reconhece desde as portas, mobília e decoração, lembranças da violência efetivada todos os dias contra si. O episódio do quadro com a fotografia de Venâncio que se estilhaça e gera mais atos violentos contra a esposa:

A semana passada foi quando o rasgão se deu. Venâncio ficou furioso quando descobriu, em estilhaços, a emoldurada fotografia na nossa sala. Era um retrato antigo, parecia estar ali mesmo antes de haver parede. Nele figurava Venâncio, ainda magro e moço, posando na nossa varanda. Pelo olhar se via que sempre fora dono e patrão. Surjo atrás desfocada, esquecida. Sem pertença e nem presença. Ao ver a moldura quebrada e os vidros ainda espalhados no chão, Venâncio me golpeou com inusitada força, pontapés cruzaram o escuro do quarto entre gritos meus: - Na barriga não, na barriga não! Depois, quando ele amainou, interrompi-lhe o choro e me soaram serenas e doces palavras: - Vê o sangue, Venâncio? Eu estava grávida... (COUTO,2009, p.70).

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

O termo subalterno descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados e segundo (SPIVAK, 2010, p.12) caracteriza os aspectos da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 126).

O sujeito aqui em estado de violência e silenciamento é a mulher, esposa e mãe, encontra-se grávida e mesmo assim não há complacência do marido em cessar a vida de agressões que impõe à sua mulher. A casa mais uma vez se torna o ambiente que normatiza as crueldades desse marido violento e portador de uma violência gerada na sociedade colonial, age em função dos mandos do patriarcado e justifica seus atos ao chorar em seguida. A esposa violada em seus direitos, silencia, guarda para si a dor e chega ao limite das forças humanas e perde o filho gerado.

Importa dizer que sobre a casa, Gastón Bachelard, esclarece:

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. (BACHELARD, 1993, p.200).

Nesse sentido, o habitar é, ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental e um cenário funcional, material e técnico. Habitar é como um ato simbólico, de organização da vida, parte de nosso ser, que acomoda não só nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, desejos, memórias e sonhos. Para (BACHELARD, 1993), é preciso pensar a essência poética do habitar, aquela essência que nos acompanha desde os primórdios e que não deve ser restrita ao aspecto estético da casa, mas também em elementos que nos remetem à segurança, proteção, abrigo, conforto e bem-estar. (BONNICI, 2007, p.26) reitera que no relacionamento homem-mulher a violência contra a mulher assume vários aspectos e graus, desde o xingamento até a circuncisão feminina e o assassinato. Frequentemente o assassinato de mulheres supera o número de mortes por derrame ou AIDS.

A personagem narradora, desfia o seu silenciamento e culpa e confirma o sujeito violado

pela colonização, aquele que convive com o desprezo e violência constante do colonizador, seja no trabalho forçado e não remunerado ou como mulher em sua casa, vítima de um sistema que legitima a violência e dominação masculina:

Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel do seu querer: me vergastava com socos e chutos. No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. Eu era culpada por suas culpas. Com o tempo já me custavam as dores. Somos feitos assim de espaçadas costelas, entremeados de vãos e entrâncias para que o coração seja exposto e ferível. (COUTO, 2009, p. 70).

A literatura de Mia Couto recolhe nas suas histórias esses sujeitos fragmentados pelas guerras, pelo jugo colonial e pelo pós-colonialismo, retratando uma Moçambique em processo de mudança, mas em conformidade e tensão com os valores da tradição. Traremos à discussão também questões como memória e esquecimento, recortes identificáveis nos personagens de Mia Couto, tanto em suas travessias no território moçambicano, quanto em errâncias, pois os sujeitos que vislumbramos inserem-se no jogo das identidades de que fala STUART HALL (2006) e são retratos de uma sociedade que se reescreve para a construção de uma história que lhe proponha ser mais humana e que possam os que estão envolvidos na gestão das políticas públicas, olharem para quem sofreu na colonização e ainda não encontrou o seu espaço e vivência o que a personagem de *Os olhos dos mortos*, narra e se configura como narração performática:

Ouvir a voz do narrador performático significa sensibilizar-se para os valores dessa cultura e vivê-la nesses resíduos que resistem não em estado puro, mas em transformações, metamorfoses, inscrições que marcam o tecido discursivo. Nessa perspectiva, a atitude do narrador da tradição oral de inscrever-se na escrita configura uma verdadeira atitude de insurreição de um corpo cultural que se nega a deixar de cumprir sempre sua função de sujeito da narrativa. Metamorfoseando-se, ele se performa na narrativa. Metamorfosear-se é ensaiar, no texto, aquele movimento de remorrer tão bem trabalhado por Mia Couto (MOREIRA, 2005, p. 238).

As mulheres, os homens, as crianças, e os velhos na ficção de Mia Couto se imbricam em identidades, de pertença, em identidades forjadas e impostas pelo colonizador e em identidades híbridas em que os discursos são mesclados num contexto pós-colonial. Nas literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente a literatura de Moçambique, encontramos em Mia Couto que numa artesanaria do recurso vocabular, onde a oralidade e a escrita se mesclam,

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

uma determinando os domínios da outra, sem perda cultural.

O escritor moçambicano em questão eleva o cotidiano das aldeias e as histórias comuns do seu povo à narrativa romanesca. Apropria-se do conto como instrumento de refração das epopeias em páginas de magia, história e ensinamentos na figura do griot, da criança, da natureza que empossa as falas do povo moçambicano, do rio que mais parece gente. Suas narrativas recriam a humanidade e lhe devolvem a beleza de um mundo atravessado pela colonização que se reinventou.

Essas narrativas encontram na língua do colonizador e nas línguas nativas os tecidos necessários para dizer de si, para contar suas histórias, não da torre de Belém com os modos culturais dos homens das caravelas, mas no seu próprio território ferido e massacrado e com a fala do sujeito pós-colonial que deseja uma história nova para Moçambique.

Esse processo não é, entretanto, simples para esses sujeitos, pois há muito que entender neste jogo das identidades, nessa nova ordem política ainda marcada pelo ranço do processo de subalternização que se instaurou durante séculos nas colônias portuguesas em África, e em especial em Moçambique. Assim, entendemos a importância da literatura pós-colonial como processo de ruptura com formas de pensar o outro numa perspectiva de exclusão.

Por fim o próprio autor, ao refletir sobre a questão da mulher na sociedade moçambicana, diz:

A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. Os níveis de agressão doméstica são enormes, os casos de violação são inadmissíveis, a violência contra viúvas já foi reportada em livro, a violência contra mulheres idosas acusadas de feitiçaria e, por isso, punidas e estigmatizadas. (COUTO, 2011, p.138).

Nessa perspectiva, este ensaio se ocupou em refletir sobre a violência, silenciamento e a culpa no sujeito feminino no conto *Os olhos dos mortos* (2009), o título do conto se refere à tradição assim como o retrato do marido que ao se estilhaçar, funciona na narrativa como a quebra do sujeito colonial e sinaliza para outras perspectivas para a mulher que ainda presa à rede da tradição, patriarcado e colonialismo, se insurge ao quebrar o retrato daquele que lhe impõe um quadro de violência cotidiana:

- Grávida, você? Com uma idade dessas!?? Arrumei umas poucas roupas e fui, a pé, para o posto de socorro. Era manhã fazia chuva e caía o sol. Alguém, por um aí, deveria fantasiar um arco-íris. Mas eu estava cega para fantasias. Meu filho, esse primeiro que haveria de nascer, estava morto dentro de mim. As minhas mãos, ingênuas, ainda ampara-

vam o ventre como se ele continuasse lá, enroscado grão de futuro. No passeio público, privadamente tombei. Antes que beijasse o chão já eu perdera as luzes e deixara de sentir a chuva no meu corpo. (COUTO, 2009, p.71).

À personagem resta um caminho de assumir a culpa de estar em uma sociedade violenta e perpassada por essa dor, silencia e naquele pequeno espaço quarto e sala, vive à espera daquele que é violento e a hostiliza para manter o *status quo*, situação muito comum e recorrente nas sociedades coloniais e descolonizadas.

REFERÊNCIAS

ANGIUS, Fernanda. A actual literatura em Moçambique - à propósito de uma literatura em construção. **Revista Latitudes**. n.7, dec.99/jan/2000.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Org. Liv Sovik. Tradução: Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 2003. Col. Humanitas.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Belo Horizonte. Edições Horta Grande Ltda. 2005.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Arte e ensaios: **Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO 7

ESPECTROS DO COLONIALISMO NO LIVRO *CANTO NEGRO*, DE SOLANO TRINDADE

ESPECTROS DEL COLONIALISMO EN EL LIBRO *CANTO NEGRO*, DE SOLANO TRINDADE

Samara Inácio da Silva

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

samara_inacio@hotmail.com

Ana Carolina da Silveira Costa Santiago

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

c.silveira.santiago@gmail.com

Resumo: Os estudos em torno da literatura brasileira carecem de um distanciamento da perspectiva tradicionalista, que, entre os muitos problemas que fomenta, situa-se a reprodução de um juízo de valor calcado numa visão de mundo configurada pelas esferas do colonialismo. Nesse sentido, a composição do cânone nacional, constituída em face desse ideário, representa a força da colonialidade, inviabilizando a justa apreciação de obras que se recusam a espelhar um mundo de omissão quanto às minorias e a desigualdade social. Assim, entendemos que é relevante um estudo sobre a autoria de indivíduos da cooperação de países do Sul global, sobretudo da poesia de Solano Trindade, especificamente o livro *Canto Negro*, que expõem amplo painel da consciência de um eu-lírico que se sabe e reconhece negro, dimensionando, portanto, o espectro histórico que impulsionou esse processo de conscientização. São vários os poemas em que o autor se aproxima de sua ancestralidade e restaurando um passado de escravidão, mensura o espaço e a força desse eu diante de uma realidade excludente e opressora. Logo, vamos traçar um percurso de discussão a partir de categorias como identidade e oralidade, que justificam o transitar do eu-lírico pela periferia onde se irmana com aqueles que são invisíveis ao sistema, seja por sua condição social, seja por sua etnia. O escopo teórico que utilizaremos para fundamentar nosso estudo é oriundo das obras de Cuti (2010), Duarte (2010; 2005), Evaristo (2009), Bhabha (2007), Damasceno (1988).

Palavras-chaves: Identidade. Sul Global. Literatura Afro-brasileira. Solano Trindade.

Resumen: Los estudios en torno a la literatura brasileña necesitan alejarse de la perspectiva tradicionalista, que, entre los muchos problemas que fomenta, es la reproducción de un juicio de valor basado en una cosmovisión configurada por las esferas del colonialismo. En este sentido, la composición del canon nacional, constituido a la luz de esta ideología, representa la fuerza de la colonialidad, imposibilitando apreciar adecuadamente obras que se niegan a reflejar un mundo de omisión respecto de las minorías y la desigualdad social. Así, entendemos que resulta relevante un estudio sobre la autoría de individuos provenientes de países del Sur global, especialmente la poesía de Solano Trindade, específicamente el libro *Canto Negro*, que expone un amplio panel de la conciencia de un yo lírico que conoce y reconoce negro, dimensionando así el espectro histórico que impulsó este proceso de toma de conciencia. Son varios los poemas en los que el autor se acerca a su ascendencia y, restaurando un pasado de esclavitud, mide el espacio y la fuerza de este yo frente a una realidad excluyente y opresora. Por lo tanto, trazaremos un camino de discusión basado en categorías como identidad y oralidad, que justifican el paso del yo lírico por la periferia donde interactúa con quienes son invisibles para el sistema, ya sea por su condición social o por su etnia. El alcance teórico que utilizaremos para sustentar nuestro estudio proviene de los trabajos de Cuti (2010), Duarte (2010; 2005), Evaristo (2009), Bhabha (2007), Damasceno (1988).

Palabras claves: Identidad. Sur Global. Literatura afrobrasileña. Solano Trindade.

PRIMEIRAS PALAVRAS

Ao cursar a disciplina Trilogia da (Pós)Colonialidade: Oswald de Andrade, Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, ministrada pelo Professor Doutor Sebastião Marques Cardoso, compreendemos que a partir da percepção de conceitos como colonialismo/colonialidade poderíamos desenvolver um trabalho com diversos autores do Sul global que foram, de alguma maneira, invisibilizados pela crítica e historiografia literárias, que engendraram nosso cânone com base na semelhança com a arte literária europeia. Podemos situar no espaço da invisibilidade autores como o poeta pernambucano Solano Trindade, que, apesar da contribuição estética e tematicamente relevantes no âmbito da poesia brasileira, tem desfrutado de um esmagador silêncio das instituições que validam o que se reconhece como literariamente expressivo em nossa cultura. Esse poeta se junta a inúmeros outros autores, principalmente afrodescendentes, vitimados pela necessidade de reproduzir os modelos culturais legados pela colonização, que ocultam meticulosamente uma poética que se propõe a conscientizar sobre a violência desse sistema e como ele atua sobre a realidade e os homens.

No século XXI, então, com o protagonismo dos Estudos Culturais no cenário dos Estudos Literários tem se acentuado a ascensão de obras produzidas por autores que visualizam o quadro da realidade de uma perspectiva mais próxima das minorias, questionando severamente estereótipos estabelecidos por um viés colonialista, que privilegia os valores sociais oriundos da elite masculina e branca que prosperou juntamente a essa prática de dominação. Isso justifica, portanto, o sistemático silenciamento de obras que não legitimavam o viés colonialista do mundo, como se pode verificar no longo processo de retomada da literatura de autores e autoras como as de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Luís Gama, etc.

Em face disso, compreendemos ser relevante traçar um estudo acerca da poética do escritor Solano Trindade, que, visualizada pela crítica pós colonial, situa-se no que estudiosos como Cuti (2010) e Duarte (2010) tem denominado de literatura negro ou afro brasileira. A discussão que teceremos nesse artigo se constrói a partir de um livro em particular, *Canto Negro*, que se coloca na arena cultural das colonialidades à medida em que questiona os lugares previamente definidos nesse espaço. Segundo Serafina Ferreira Machado (2009), a poesia de Solano Trindade funciona como “arma contra as opressões e marginalização social” (p. 91), especialmente contra a ideologia herdada do colonizador que tem continuamente lançado o negro à margem da sociedade, de forma que sua poesia não é só uma arma, mas se apresenta ainda como resistência.

Nosso estudo é amparado na metodologia da pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica, já que nos voltamos para elementos que, segundo Minayo (2007), não podem ser quantificados, porque analisamos “os significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes”

(p. 21). Desse modo, recorreremos a um aporte teórico configurado em livros e artigos de relevância reconhecida para a discussão do tema que escolhemos, em que estudiosos abordam tópicos que são muito significativos para discutirmos o que entendemos por espectros do colonialismo na poesia de Solano Trindade. Em nossa percepção, os espectros a que aludimos consistem na presença constante de uma problemática social que se mostra na percepção da discriminação e preconceito, no embranquecimento de aspectos da cultura negra e na incessante violência que se imprime à população das periferias.

Por conseguinte, esperamos que nosso trabalho possa, de alguma forma, contribuir para a leitura da poesia de Solano Trindade que, em sua configuração estética e temática, não apenas contesta os privilégios da sociedade escancarando os problemas que assolam as camadas pobres, como esvazia inteiramente a ideia de que somente o critério estético é norteador da concepção de cânone. Esses motivos são suficientes para que possamos olhar com vagar para sua literatura, abundante em temas como identidade cultural, etnicidade e oralidade, componentes de que o poeta lança mão para desnudar a realidade do povo, ao qual tão pungentemente se irmana.

SOLANO TRINDADE E O MODERNISMO

Nascido no ano em que nos deixa Machado de Assis, 1908, Solano Trindade inicia sua jornada poética em 1936, quando publica em 1936 o livro *Poemas Negros*. O ano de publicação desse livro é relevante, considerando que, ainda que, *a posteriori*, estejamos tratando de uma literatura afro ou negro-brasileira, situamo-nos no âmbito da literatura brasileira, e esse é o momento em que as mais importantes obras da Geração de 30, a segunda do Modernismo, estão surgindo no cenário nacional. Embora seja indiscutível o predomínio do romance na produção literária dessa geração, é, por outro lado, inegável a enorme contribuição da poesia para a consolidação do teor social como temática norteadora entre os modernistas do segundo momento. Não à toa, surgem nomes como Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima que, sem abdicar do lirismo, erguem uma potente voz que interpela a problemática do mundo. Os dois poetas se equilibram entre o esteticismo que tão fortemente marcara a Geração de 22 e o componente ideológico que caracteriza a Geração de 30. Solano Trindade atua como um poeta tipicamente de 30, pelo conteúdo fortemente social que se apresenta como uma das marcas mais interessantes da sua escrita, bem como maneja a linguagem de modo que se acerca da rebeldia estética da poetas da *fase heroica*.

Entretanto, é significativo mencionar que o autor se conecta à pesquisa estética encetada pelo Modernismo nacional, principalmente aos preceitos estéticos da primeira geração modernista, a Geração de 22, haja vista a constante reivindicação de um fazer poético calcado em linguagem que dialoga com o coloquialismo e exhibe marcas de oralidade que demonstram a

proximidade do autor com a cultura popular e as periferias. João Luiz Lafetá (2000), ao se debruçar sobre o Modernismo, traça os pressupostos básicos do movimento com base em dois projetos, o estético e o ideológico, que se apresentam de maneira mais incisiva nas duas primeiras gerações, a de 22 e a de 30. A leitura dos poemas trindadianos nos orienta no sentido de trata-la, de fato, como vinculada à estética modernista não pelo momento de seu aparecimento, mas em função da presença flagrante desses dois projetos, trilhados pela formatação de uma linguagem que inova em diversas tonalidades, como também pelo apurado senso crítico que destila em vários poemas, abordando desde questões como discriminação, preconceito, pobreza e opressão.

É oportuno mencionar que, segundo Damasceno (1988), o modernismo foi o “movimento literário que ofereceu melhores oportunidades para o aflorar de uma verdadeira poesia negra no Brasil” (p. 53-54). A oportunidade aludida pela autora, no entanto, só foi possível pela revisão cultural impulsionada pelas vanguardas que facultam a valorização de elementos anteriormente desprezados, motivo pelo qual Cassiano Nunes (1972), garante que um dos nortes da estética modernista era a “valorização dos elementos étnicos primitivos que constituem a verdade brasileira” (p. 119). A liberdade reivindicada e conquistada pelos primeiros modernistas autoriza uma incursão mais incisiva pelas vivências, acentuando a atmosfera sentimental que, inúmeras vezes, toma conta da poesia de um autor como Solano Trindade. Novamente, é Damasceno (1988), quem melhor compreende esse processo, porque em seu entendimento ele conduz a uma,

[...] nova visão de mundo por parte do artista, a uma liberdade de linguagem na maioria das vezes pouco preocupada com o significado lógico do poema. E acrescenta novas chances à introdução da temática negra, cuja lógica, porque de uma outra cultura, pode não estar de acordo com os padrões habituais. (p. 55).

Afastando-se, assim, do lirismo mais recorrente na poesia brasileira, os poetas modernistas podem trilhar livremente um caminho de diálogo com uma simbologia que melhor representa sua identidade cultural. Na poesia de Solano Trindade o precedente que se abre com o modernismo outorga o mergulho no imaginário afro-descendente, em que se destaca a religiosidade que atravessa vários poemas do *Canto Negro*, a exemplo de “Viva a rapaziada da canela suja”, “Noite de Iemanjá”, “Deformação”, “Olorum Shanú” e “Macumba”. Esses textos refletem a vivência do autor com a herança afro-descendente, mas também demonstram o processo de embranquecimento ao qual esse legado fora submetido em função do espólio da religiosidade do colonizador. Conforme Souza (2006),

Em “Viva a rapaziada da canela suja”, Solano Trindade evoca o imaginário afro-descendente: “as águas do rio”, a “casa”, a “rua”, a “festa coletiva”. O eu da enunciação pertence a esse mundo negro, fala de dentro da cultura negra, no meio do povo e dentro da celebração popular. O poeta negro é um homem comum, que se reconhece nas origens, mas também reconhece o outro. Ele canta, dança com o povo. (2006, p. 57).

O pertencimento e a experiência vivida se mostram de maneira bem clara no decorrer do poema “Viva a rapaziada da canela suja”, em que o eu lírico confessa “a minha alma nasceu africana” (Trindade, 2006, p. 12) e afirma “compus meus poemas com o povo na rua/com o povo na rua cantei e dancei...” (Trindade, 2006, p. 12). É a cultura negra e periférica que atravessa os versos do poeta, revelando que ao se enxergar como parte dessas culturas, esse eu também se interroga quanto à sua identidade, porque, segundo Bhabha (1998), “a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (p. 76). Ao unir-se ao povo na rua e através dessa união ter como resultante a composição dos seus poemas, o autor ratifica a importância do Modernismo no que concerne à aproximação das tradições populares, apontando para o legado africano enquanto componente formador da cultura brasileira.

Contudo, é notório que nos muitos manuais de literatura que trazem considerações sobre o movimento modernista e listas de autores, entre os quais não há referência Solano Trindade, o que se confirma com a afirmação de Evaristo (2009),

Muitos pesquisadores e críticos literários negam ou ignoram a existência de uma literatura afro-brasileira. Nome como o de Solano Trindade, dentre outros, deveriam figurar na história da literatura brasileira, como poeta modernista. Os vários estudos sobre o modernismo brasileiro não incorporam o nome desse importante poeta negro, a não ser a produção de pesquisadores isolados, tanto na área da literatura como na da história. (p. 27).

É absolutamente verdadeira a assertiva de Conceição Evaristo quanto à ausência de nomes como o de Solano Trindade no âmbito da literatura brasileira, como já afirmamos acima, somente com a decisiva ascensão dos Estudos Culturais à esfera acadêmica é que um panorama voltado para os autores fora do radar da crítica começa a ser delineado no cenário literário brasileiro. A poesia do autor pernambucano, no entanto, reflete a necessidade de uma análise

com base num arcabouço teórico mais atualizado, no sentido de se realizar uma leitura que nos possibilite pensar coerentemente numa literatura negra ou afro-brasileira, integrada à produção literária brasileira, não apartada dela em função das questões étnicas, identitárias e sociais que permeiam sua construção.

O repúdio ao academicismo e a liberdade na composição são sintomáticos da revolução da linguagem promovida pelos modernistas, que lhes concede a salvaguarda necessária para partir no sentido de uma postura engajada em relação aos inúmeros problemas de uma sociedade erguida sob a égide do colonialismo. A poesia de Solano Trindade é a soma dessas duas tendências da estética modernista, encarnando os traços de uma linguagem nova, cujo manejo se afasta das regras cristalizadas de uma poesia signatária esteticamente do século XIX. Por outro lado, enquanto homem negro e pertencente à camada desfavorecida da população, enceta a luta diária contra todo tipo de injustiça, utilizando sua poesia para dar voz àqueles indivíduos silenciados cotidianamente por quem detém o poder, o dinheiro e todas as formas de privilégios.

UMA POÉTICA DE COMBATE: ESPECTROS DO COLONIALISMO EM CANTO NEGRO

A crítica pós-colonial põe em xeque a natureza universal dos textos canônicos, abrindo caminho para uma leitura analítica voltada para a realidade das nações colonizadas, porque é nelas que se “testemunha as forças desiguais e irregulares da representação cultural”, afirma Bhabha (1998, p. 239). Então, ainda que a crítica pós-colonial não represente uma matriz teórica única no sentido da leitura dos “discursos ideológicos da modernidade que tentam dar “normalidade” hegemônicas ao desenvolvimento das histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades e povos” (Bhabha, 1998, p. 239), ela testemunha a jornada do colonialismo no que diz respeito ao apagamento de subjetividades e identidades. Com base nessa perspectiva, analisaremos o livro *Canto Negro*, do pernambucano Solano Trindade, observando como nos poemas que compõem esse livro se desenha a herança do colonialismo nas muitas situações de opressão e nas incessantes tentativas de apagamento da identidade afro-brasileira que resiste na voz do poeta.

Solano Trindade tem uma poética claramente conectada ao que os teóricos como Cuti (2010), Evaristo (2009), Duarte (2010; 2005) e Damasceno (1988) vão chamar de literatura afro-brasileira, negro-brasileira ou simplesmente literatura negra, tendo em vista que abraça temática da justiça social, a defesa dos oprimidos e, especialmente, da população negra. *Canto Negro* ilustra perfeitamente as lutas travadas pelo poeta e é um cântico à identidade negra, fortalecida por poemas que espelham na recorrência ao “eu” uma compreensão palpável do lugar do negro na sociedade. Os poemas “Viva a rapaziada da canela suja”, “Sou negro”, “Eu sou

poeta negro”, são uma amostra expressiva do emprego da linguagem como recurso de autoafirmação do eu lírico, validando sua identidade através da conexão com seus ancestrais em versos como “a minha alma nasceu na África” (Trindade, 2006, p. 12), “sou negro/meus avós foram queimados/pelo sol da África” (Trindade, 2006, p. 16) ou “eu sou poeta negro/minhas mãos não ficam juntas/para adorar os deuses” (Trindade, 2006, p. 31). A recorrência do verbo ser, conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo, “sou”, nos títulos e no corpo dos poemas reafirma a plena consciência do autor no que se refere à jornada que empreendia com o intuito de reiterar a existência de uma estética própria, que estaria vinculada, portanto, à perspectiva do que Duarte (2010) vai designar por *literatura afro-brasileira*.

Um dos componentes mais significativos da *literatura negro-brasileira*, segundo Cuti (2010) é o fato de que os autores não negociam sua identidade. O poema “Deformação” exemplifica fortemente a indisposição do poeta quanto ao embranquecimento de sua crença, sobretudo quando expõe o assombro ao chegar ao terreiro, “procurei no terreiro/os Santos D’África/E não encontrei/Só vi santos brancos/Me admirei...” (Trindade, 2006, p. 29). Nos versos seguintes, tece uma indagação que reforça sua indignação, “que fizeste dos teus santos/Dos teus santos pretinhos? (Trindade, 2006, p. 29), mostrando seu comprometimento com a questão identitária nos versos finais em que, após a afirmação de que os santos “pretinhos” agora são os santos da religião do colonizador, ele brada “basta Negro!/Basta de deformação” (Trindade, 2006, p. 29). Os versos acima simbolizam uma reação ao embranquecimento da religião de matriz africana, haja vista que o autor “traça um lugar diferenciado de emanção do discurso, demarca um ponto de subjetividade não apenas individual, mas coletivo” (Cuti, 2010, p. 66). Ao nortear-se pelo legado religioso de seus ancestrais, Solano Trindade firma o compromisso de combater a expectativa de que o negro deve se adaptar aos componentes sociais do colonizador, de forma que negue sua alteridade e, consequentemente, sua identidade.

Conforme Conceição Evaristo (2009), as obras dos autores negros mostram-se como um discurso de contestação em relação à cultura hegemônica, de modo que “os textos afro-brasileiros surgem pautados pela vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua” (p. 27). Em *Canto Negro*, Solano Trindade efetua uma significativa releitura sobre o “navio negreiro”, atualizando-a a partir da experiência e vivência de homem negro, o que se presentifica em versos como “lá vem o navio negreiro/Trazendo carga humana” ou “lá vem o navio negreiro/Com carga de resistência/Lá vem o navio negreiro/Cheinho de inteligência (Trindade, 2006, p. 52). O poeta pernambucano promove em “Navio Nегreiro” uma atualização especialmente por que seus versos contestam a ideia de que os negros representavam tão somente a força bruta de trabalho, sem inteligência, argumento bastante comum para justificar o desprezo com o qual a população negra escravizada e seus descendentes foram tratados durante os séculos.

Um dos elementos que legitimam a presença da cultura negra na formação da identidade cultural brasileira reside na variedade de ritmos oriundos da musicalidade trazida pelos negros escravizados e que tomavam conta das senzalas nas raras horas de folga do trabalho, o que se-

gundo Duarte (2010) é notório em vários poemas trindadianos, particularmente destacando-se em “Tristes Maracatus”, em que se nota “a forte presença de vocábulos de idiomas africanos incorporados ao português do Brasil” (p. 132), que acentuam a musicalidade e o ritmo do poema, auxiliando na composição do “imaginário afro-brasileiro” (p. 132), como se vê nos versos “nas águas de calunga/a Kambinda me inspirando amor”, “Criação de Olorum”, “Em ritmo calmo do congo/Em acelerado Moçambique/Em toque de Kêto/De Jejê e de Angola” (Trindade, 2006, p. 55). Damasceno (1998) aponta esse traço como um dos que caracterizam o que denomina de “poesia negra do Brasil” (p. 67), afirmando que ela “se distingue pela acolhida dos ritmos negros: ritmos de batuque, de samba, de música de candomblé, que tiveram entrada na poesia brasileira pela aceitação de todos os ritmos, como pregavam os modernistas” (p. 67). A inserção desses vocábulos na poesia de Solano Trindade reitera a relevância da linguagem no que concerne à afirmação da cultura ancestral como elemento que fundamenta sua poética, convertendo-se num traço que diferencia a cultura negra da europeia.

A busca por esse elemento de distinção que funciona ao mesmo tempo como uma ação de afirmação em relação à sua cultura e literatura, de acordo com Souza (2006), situa Solano Trindade como o “poeta que melhor traduz o espírito da Negritude brasileira” (p. 134). Um poema como “Quem tá gemendo?” pode ser entendido como um momento em que eu lírico se solidariza com o outro, com quem ele compartilha o sofrimento e a dor. Essa solidariedade, no entanto, é relevante salientar, não se reduz à nacionalidade, porque faz alusão aos irmãos de outras terras, “geme na minh’alma,/A alma do Congo,/Do Niger da Guiné/de toda África enfim. ../A alma da América.../A alma universal... (Trindade, 2006, p. 35). A noção de que os sofrimentos impingidos pelo colonialismo não têm fronteiras se solidifica em versos como “negro geme porque apanha/Apanha pra não gemer” (Trindade, 2006, p. 35), evidenciando como a mentalidade colonialista se projetava na constante violência física e exploração sofrida pelos negros, legitimando, conforme Souza (2006), “os estereótipos e estigmas raciais” que se incrustaram na formação das sociedades colonizadas.

Canto Negro é um livro importante na produção literária de Solano Trindade por que se notabiliza como um hino ou espécie de cântico que valida o compromisso do autor com seus pares, demonstrando através dos variados componentes da cultura negra a permanência da voz da ancestralidade. Em consequência das diversas estratégias e recursos de silenciamento e aniquilação de que o colonialismo lançou mão, a manutenção da ancestralidade é uma ação de resistência. A poética trindadiana é diligente no sentido de que permanece alerta aos espectros do colonialismo que se apresentam cada vez mais intensos, sobretudo considerando a ascensão do populismo de extrema direita que tem assolado diversos países da América Latina, construindo um discurso que minimiza as lutas das minorias. Portanto, a poesia de Solano Trindade é de enorme importância para a compreensão da realidade da população negra e pobre, do processo de remoção dos traços da cultura africana presente na formatação da cultura nacional. Sua poética é um cântico à existência e à justiça, ainda que seja possível identificar a constante presença do *eu*, é o senso coletivo, o *nós*, que protagoniza a literatura de Solano Trin-

dade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras literárias são representações das ações humanas e das transformações pelas quais tem passado o mundo e a sociedade. No Brasil, em virtude da enorme parcela da população negra, a história do negro brasileiro, apesar da violência colonial que o reduziu por anos a uma condição de subalternidade, vai gradativamente despertando o interesse dos estudiosos e também dos escritores negros. Por isso, a concepção de que há uma literatura negra, afro-brasileira ou negro-brasileira por si já aponta para um caminho que nos leva à discussão sobre as identidades que compõe o processo social nacional, de forma que Eduardo Assis Duarte, em suas considerações, afirma que uma das tarefas dessa literatura é mostrar ao leitor “novos modelos identitários” (2010, p. 134). Assim, por intermédio de uma literatura como a de Solano Trindade se compreende a identidade e cultura negra enquanto elaborações humanas, atravessadas por valores, crenças, histórias, experiências, possibilitando aos indivíduos a oportunidade de expressar a si, a sua negritude e as referências oriundas das africanidades, que formatam sua visão de mundo.

O avanço das discussões em torno dos Estudos Culturais oportunizou o refutar de toda uma tradição crítica que promovia certo estatismo na análise da cultura e que se pautava no discurso hegemônico, estabelecendo hierarquias e inferiorizando aquilo que não correspondia às expectativas do mundo ocidental. Desse modo, todo o sistema colonial e seu legado passa a ser uma demanda para a crítica cultural, que se ocupa em observar como a violência do colonialismo se projetou no âmbito da criação literária. Diante disso, podemos evocar inúmeros poemas em que Solano Trindade evidencia a plena consciência acerca do lugar social da população negra e pobre do Brasil, cuja vivência tem como efeito a experiência sobre a qual nos fala em sua poesia. Ao partilhar esse lugar, o poeta emite uma voz que funciona como um levante contra as vozes sociais que negam a importância de se respeitar a ancestralidade que permeia toda a cultura negra, seja na religião, seja na musicalidade com que poeticamente edifica a crítica social.

É fato que os colonizadores reeditavam em suas colônias toda a problemática social da metrópole, o que se tornava ainda mais complexo se levarmos em consideração o mosaico racial e o atraso econômico das colônias, além, evidentemente, da condição de inferioridade a que eram lançados os colonizados e os escravizados. Logo, toda a carga de preconceitos é transportada para as colônias, em que predominam práticas impregnadas de racismo, patriarcalismo e sexismo. O racismo, a discriminação e a necessidade de branquear ou criminalizar a cultura dos negros, essencialmente aquela parcela que condiz com a religiosidade, exprime o jogo de violências que ainda hoje é perceptível nas sociedades colonizadas, como é o caso do Brasil. É

essa percepção que nos autoriza a falar dos espectros do colonialismo na poesia de Solano Trindade, porque essa violência não é fantasmagórica, ela é um sinal, um indício, um aviso de que as práticas de silenciamento e aniquilação perduram. Portanto, ao utilizar a poesia como arma de contestação e reafirmar seu lugar de fala na conjunção do verbo Ser, “*sou*, que percorre quase todos os poemas de *Canto Negro*, o poeta se mantém vigilante e reitera que sua arena de luta é a palavra, a literatura.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CUTI. **Literatura Negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia Negra no Modernismo Brasileiro**. Campinas: Pontes, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. Por um Conceito de Literatura Afro-Brasileira. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro. Número 23. Julho/Dezembro 2010, p. 113-138.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Serafina Machado. A imagem do negro na poesia de Solano Trindade. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 90-101, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2007.

NUNES, Cassiano. A Poesia Negra no Modernismo Brasileiro. **Cultura** 5: 118-123.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. 2006. 396 f. [Tese de Doutorado] – Universidade Federal de Pernambuco. CAC Letras, Recife.

TRINDADE, Solano. **Canto Negro**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

CAPÍTULO 8

DE CAROLINA PARA CAROLINAS: CONTRADIÇÕES E CONQUISTAS DE UMA MULHER PRETA PARA VÁRIAS OUTRAS...

DE CAROLINA A CAROLINAS: CONTRADICCIONES Y LOGROS DE UNA MUJER NEGRA PARA VARIAS OTRAS...

Ângela Viana de Sousa Silva

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

angelaviana@alu.uern.br

Sebastião Marques Cardoso

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

sebastiaomarkes@uern.br

Resumo: Carolina Maria de Jesus, desde o sucesso de vendas com o *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, 1961, foi alvo de críticas tanto de mulheres e de homens brancos como de mulheres e de homens pretos. Tais críticas não contribuíram para que Carolina fosse reconhecida como literata e sim como uma vítima da pobreza que denunciava a miséria dos favelados. Considerando essa realidade na trajetória literária da escritora, esta pesquisa objetiva analisar a visão de escritoras pretas que estejam relacionadas tanto a Carolina quanto às suas obras e estabelecer diferenças entre a crítica “branca” e a crítica “preta” e perceber como esta, em detrimento daquela, enaltece os escritos da autora. A metodologia será realizada a partir de pesquisas de cunho bibliográfico com ênfase nas escritoras pretas que produzem textos literários e também críticos. Para alcançar nosso objetivo, utilizaremos escritoras como Conceição Evaristo, Mirian Alves, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro. Como resultado, esperamos apresentar uma visão positiva a partir de uma teoria escrita por mulheres pretas que reconheçam os textos de Carolina como influenciadores de suas realidades e dignos de serem reconhecidos como literatura. Feita a análise dos textos e das teorias aqui definidas, esperamos que nossas reflexões possam ser relevantes para estudos posteriores que tenham escritoras pretas como fonte teórica.

Palavras-chaves: Carolina Maria de Jesus. Escritoras pretas. Contradições. Conquistas. Mulheres pretas.

Resumen: Carolina María de Jesús, desde su éxito de ventas con *Cuarto de basura*: diario de un habitante de una favela, 1961, ha sido blanco de críticas tanto de mujeres y hombres blancos como de mujeres y hombres negros. Tales críticas no ayudaron a Carolina a ser reconocida como escritora, sino más bien como una víctima de la pobreza que denunciaba la miseria de los habitantes de las favelas. Considerando esta realidad en la trayectoria literaria de la escritora, esta investigación pretende analizar la visión de los escritores negros que se relacionan tanto con Carolina como con sus obras y establecer diferencias entre la crítica “blanca” y la crítica “negra” y comprender cómo esta última, en detrimento de eso, elogia los escritos del autor. La metodología se realizará a partir de una investigación bibliográfica con énfasis en escritoras negras productoras de textos literarios y críticos. Para lograr nuestro objetivo, utilizaremos escritores como Conceição Evaristo, Mirian Alves, Lélia González, Sueli Carneiro. Como resultado, esperamos presentar una visión positiva basada en una teoría escrita por mujeres negras que reconozca que los textos de Carolina influyen en sus realidades y son dignos de ser reconocidos como literatura. Habiendo analizado los textos y teorías aquí definidas, esperamos que nuestras reflexiones puedan ser relevantes para futuros estudios que tengan a escritoras negras como fuente teórica.

Palabras claves: Carolina María de Jesús. Escritores negros. Contradicciones. Logros. Mujeres negras.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) ficou conhecida no Brasil e no mundo depois do sucesso de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960). Escrito em forma de diário, o *Quarto* é considerado uma escrita autobiográfica em que a escritora relata fatos de sua vida. Tal obra possui abordagens individual e coletiva com uma forte presença de denúncias quanto aos aspectos relacionados à rotina diária de Carolina.

Além de *Quarto de despejo*, Carolina escreveu mais dois diários. Um recebeu o nome de *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), mas não obteve o mesmo resultado que o *Quarto*. Pelo contrário, ele recebeu críticas severas e anunciou a despedida de Carolina do cenário literário predominado por homens e mulheres brancas; em *Diário Bitita* (1986) Carolina revive a sua infância em forma das memórias coletivas.

Destacamos que as críticas que levaram Carolina Maria de Jesus a abandonar a sala de estar e migrar para o interior de São Paulo surgiram depois do sucesso meteórico da escritora. Pela sua condição social, matriarca da família, todos os estigmas sociais foram direcionados a ela e à sua pouca habilidade gramatical durante o processo de escrita de seus textos, resultado de pouca instrução escolar. De resto, a mulher preta e, também escritora não foi aceita como literata e sim como uma vítima da pobreza que denunciava a miséria dos favelados.

Por essa razão, este artigo tem como objetivo analisar a visão de escritoras pretas que estejam relacionadas tanto a Carolina quanto às suas obras e estabelecer diferenças entre a crítica “branca” e a crítica “preta” e perceber como esta, em detrimento daquela, enaltece os escritos da autora. Para alcançar este objetivo, traçamos alguns questionamentos para refletirmos sobre esta temática: De que modo a “crítica branca” ranqueou a escrita literária? Como as diferenças entre a “crítica branca” e a “crítica preta” estabeleceram um posicionamento (ranking) sobre a relevância da escrita preta? De que forma o aparecimento de autora/es preta/os possibilitaram o reconhecimento da importância da escrita negra?

PARA AS ESCRITORAS PRETAS, AS CONTRADIÇÕES E CONQUISTAS TÊM COR?

Em um cenário favorável ao feminismo de mulheres brancas, Carolina não foi acolhida por tal movimento. Até porque, segundo Bell hooks (2015, p. 193):

[...] o feminismo não surgiu das mulheres que são mais vitimizadas pela opressão machista, das mulheres agredidas todos os dias, mental, física e espiritualmente – as que são impotentes para mudar sua condição na vida. Estas são a maioria silenciosa. Uma marca de sua condição de vítimas é que o fato de aceitarem sua sina na vida sem questionamento visível, sem protesto organizado, sem fúria ou raiva coletivas.

Compreendemos que o feminismo surgiu para suprir a necessidade das mulheres brancas, casadas, de classe média alta a satisfazerem seus desejos de abandonarem os serviços domésticos para atuarem como profissionais, equiparando-se, dessa maneira, aos homens brancos. Entretanto, para que as mulheres brancas, casadas e escolarizadas fossem para as ruas manifestar seus desejos, as mulheres brancas pobres e as mulheres pretas eram contratadas para realizarem as atividades domésticas antes realizadas por suas, agora, patroas.

Contrariamente à afirmação de Bell hooks (2015), Carolina, ainda que vítima de uma sociedade segregadora, não aceitou a sua sina na vida sem questionamentos e protestou com fúria em prol de si mesma. Protesto esse que reverberou para o coletivo. Ela também não aceitou a tarefa de doméstica. Ela não aceitou a invisibilidade que lhe impuseram e se fez visível não apenas aos olhos das mulheres brancas de forma negativa, mas também aos olhos das mulheres pretas de forma positiva.

É claro, notório e ridícula a diferenciação que há entre as mulheres brancas e as mulheres pretas. Aquelas, com seu espaço garantido; estas, lutando para garantir o seu. Talvez essa seja a razão de as mulheres pretas saírem à frente quando o assunto é resistência, pois, elas já conhecem suas desvantagens e para se sobressaírem dessas desvantagens é necessário estratégias de sobrevivência para a sua permanência diante de quem não as aceita onde elas desejam estar.

Provavelmente a visibilidade que obteve Carolina na década de 1960 tenha sido incômodo para as mulheres brancas e mais ainda para os homens brancos, possíveis motivadores para que toda a sociedade da época lançasse sobre a escritora, uma forma de rejeição generalizada aos textos produzidos por ela. Acertadamente, para essa pequena parcela social branca, elitizada e padronizada, o lugar das mulheres pretas era no tanque lavando roupa e não escrevendo. Já para as mulheres pretas, seus lugares são outros: o de protagonista de sua própria história.

Assim como Carolina, Lélia Gonzalez (1935-1994), sua contemporânea, ousou e produziu textos filosóficos com abordagens direcionadas às mulheres pretas, incentivando-as a lutarem por seus objetivos e não mais reproduzir as atividades realizadas por suas mães – mulheres pretas invisibilizadas por detrás de um tanque – com total submissão às suas senhoras. Destacando assim, que não há sororidade entre as mulheres conforme sugere o movimento feminista vigente. Nem da branca para com a preta; nem da preta para com a própria preta.

Atualmente, muitas escritoras pretas e brancas agem, no meio acadêmico e fora dele, enaltecendo a literatura produzida por mulheres pretas. É de Conceição Evaristo o conceito de escrevivência, em que a aplicação se dá apenas na produção literária de mulheres pretas, porque somente elas são capazes de representar a escrita de suas vidas. Em paralelo a Conceição Evaristo, temos Vilma Piedade (2017), que traz o conceito de dororidade, palavra que busca significar “a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo” marcada pela cor da pele.

De certa forma, essas mulheres produzem literatura com base em suas experiências de vida. Tais experiências dialogam com experiências de outras mulheres em situação análoga. Françoise Ega (1920-1976) em *Cartas a uma negra: narrativa antilhana* (2021) é um exemplo dialógico de sina e também de texto, uma vez que ela, influenciada por Carolina, inicia seu diário em maio de 1962 com o seguinte desabafo:

Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs. Todos leem você por curiosidade, já eu jamais a lerei; tudo o que você escreveu, eu conheço, e tanto é assim que as outras pessoas, por mais indiferentes que sejam, ficam impressionadas com as suas palavras. Faz uma semana que comecei estas linhas, meus filhos se agitam tanto que não tenho muito tempo para deixar no papel o turbilhão de pensamentos que passa pela minha cabeça. Estou indignada (EGA, 2021. p. 6).

Teríamos aqui um exemplo de Feminismo Dialógico Interseccional sugerido por Vilma Piedade? Acreditamos que sim. Em sua teoria, a construção dessa expressão encontra alicerce no princípio regido pelo Ubuntu – união entre o eu e o outro resultando em apenas um ser (Piedade, 2017). Dentro dessa análise dialógica interseccional, identificamos Françoise Ega e muitas outras mulheres pretas com histórias semelhantes e/ou iguais às de Carolina Maria de Jesus. Mulheres que tiveram sua raça, sua classe e seu gênero marginalizado, subalternizado, escravizado e oprimidos desde o período da escravização dos povos africanos quando aqui chegaram, até os dias atuais.

Nessa perspectiva, reconhecemos que a literatura de escritoras pretas assume posição respeitável quando expõe experiências, sejam elas individuais e/ou coletivas capaz de expandir perspectivas acerca da realidade dessas mulheres. Por outro lado, essa escrita literária revela as influências de Carolina para o contexto acadêmico, reconhecendo esse espaço como um dos veículos primordiais para a propagação do saber que constrói o ser a partir do pensar, refletir e agir.

Talvez não encontremos escritas de mulheres brancas enegrecendo ainda mais Carolina e sim apoiando a sua forma de expressão literária. No entanto, essas mulheres falarão de um lugar

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

cercado de privilégios, enquanto ela, Carolina, como mulher preta, ao lado de várias outras mulheres de cor, falou de um lugar sem privilégio algum e marcado por experiências que se ligam através do dialogismo especificado por Vilma Piedade.

O nosso conhecimento representa uma minoria representativa de uma maioria de mulheres subalternizadas em que seu direito de fala e de escuta precisa da validação de mulheres brancas e, em muitas situações, como foi o caso de Carolina Maria de Jesus, de um homem branco – Audálio Dantas, que aproveitou os holofotes do momento para apresentar Carolina ao mundo evidenciando a sua condição de mulher negra e favelada.

[...] fui encarregado de escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia na beira do Tietê, no bairro do Canindé. Lá, no rebuliço favelado, encontrei a negra Carolina, que logo se colocou como alguém que tinha o que dizer. E tinha! Tanto que, na hora, desisti de escrever a reportagem. [...] O sucesso do livro – uma tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante da vida – foi também o sucesso pessoal de sua autora, transformada de um dia para o outro numa patética Cinderela, saída do borralho do lixo para brilhar intensamente sob as luzes da cidade (DANTAS, 1960, p. 4).

Não só Audálio Dantas dedicou atenção em apresentar à sociedade paulista, da década de 1960, “um ser exótico”, críticos de plantão fizeram a mesma coisa, sugerindo que se olhassem Carolina com uma visão não humanizada. Marisa Lajolo foi uma das mulheres que esteve à frente de comentários que não enalteceram nem a autora nem a sua produção literária.

Em *Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina* (1996), quando se refere às poesias de Carolina Maria de Jesus – *Antologia pessoal* (1996) –, assim ela apresenta a poetisa:

[...] trata-se de poemas escritos por alguém do povo. No caso, pela negra Carolina Maria de Jesus, moradora ou ex-moradora da favela do Canindé, vendedora de papel usado e empurrada para a posição de fenômeno das Letras a partir da publicação de seu *best seller Quarto de despejo* (JESUS, 1996, p. 38).

Marisa Lajolo, quando escreveu esse texto sugere, intencionalmente ou não, desconhe-

cer se Carolina era “favelada” ou “ex-favelada”. É possível perceber em sua escrita o tom crítico de quem não é favorável à escrita da “negra Carolina” que fora empurrada para a posição de fenômeno das Letras”. Com essa opinião, Lajolo deixa claro a sua descrença na capacidade literária de Carolina e continua seu discurso desmerecendo a escritora (p.38):

Simultânea ao silenciamento de sua obra, também a figura esguia e desempenada de Carolina, melancolicamente, vai deixando as luzes da ribalta: volta esporadicamente a catar papel pelas ruas de São Paulo e morre em 1977, esquecida por todos, num sítio em Parelheiros, única propriedade que lhe ficou de sua meteórica escalada pelo mundo das letras.

Essa forma de abordar a escritora e os seus textos, de forma negativa, a nosso ver, reflete até hoje na vida e na escrita de Carolina, mulher que sempre viveu às margens da sociedade não por sua vontade, mas por imposição dos predominadores – como ela define a classe branca –, que nunca viveu a sua vida de “catadora de lixo”, moradora da favela, que não viveu às margens e que não teve que resistir e persistir dia e noite para conservar a família unida e alimentada diante conflitos diários.

Em Lajolo temos a crítica branca fazendo reflexões sobre a “negra Carolina”, mas ela, Carolina, se identificava como mulher “preta” e não como mulher “negra”.

— Eu quero sair de São Paulo, eu sou preta. E nós pretos, não temos muita ambição...

Como é horrível ser preto.

— O mundo não é para os pretos. O mundo é dos brancos. Nós os pretos somos capachos que eles pizam e nos esmagam. Quando o preto grita igualdade eles põe mordaca (JESUS, 2021, p 223-224).

Esse trecho, retirado de *Casa de alvenaria* (2021) comprova a autoidentificação de Carolina. Tanto nos diários quanto nas poesias encontramos essa forma de se apresentar a seus leitores. Entretanto, Carolina, também se utiliza da palavra “negra” para se referir ao que é negativo (p. 224): “[...] Quando eu estava na favela usava os trages da alegria. Sonhava: eu hei de ser feliz, na casa de alvenaria. Agora que estou na casa de alvenaria usos os trages tristes, trages negros. A cor que simboliza a tristeza. Meu Deus!”.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Estamos, agora, diante de duas palavras que, para alguns pesquisadores, não apresenta diferença semântica, enquanto que para outros, há sim uma diferença significativa entre ambas. Para Carolina havia sim uma diferença: “preta” para cor, o que não remete à negatividade de um ser; “negra”, para simbolizar tristeza e a negatividade do ser.

Lélia Gonzalez, fundadora do Coletivo de Mulheres Negras NIZINGA, é referência no Feminismo Negro e na Luta Política das Mulheres Pretas. Ela faz uso do termo Pretuguês para estabelecer o conceito de Amefricanidade: “Aquilo que chamo de “Pretuguês” nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil”. Ela também discute semântica entre essas palavras não as diferenciando quanto ao seu uso.

[...] Numa dimensão consciente, ele reproduz aquilo que os brancos dizem entre si a respeito dos negros e constitui um amplo repertório de expressões populares pontuadas por imagens negativas dos negros: “Branco correndo é atleta, negro correndo é ladrão”; “O preto, quando não suja na entrada, suja na saída”; “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” etc (GONZALEZ, s/d, p. 61).

Como bem podemos ler, para Lélia Gonzalez tanto as expressões “negro” quanto a “preto” remete a uma visão negativa produzida pelos brancos que, mancha a imagem de um povo racializado e sem direito a contar suas histórias. Ao utilizar o “pretuguês”, Lélia tenta estabelecer a identidade de um povo que sofre diariamente o preconceito de raça. Essa expressão, a nosso ver, busca amenizar os diferentes níveis de linguagens entre os favorecidos e desfavorecidos gramaticalmente. Nessa perspectiva, justificar as formas de expressões orais das pessoas pretas como Carolina, no Brasil, tendo como base o português utilizado pelos africanos traficados para o nosso país, talvez seja a melhor forma de aceitar a escrita dessas pessoas que não tiveram acesso à educação formalizada. Mas, por força do colonialismo, o “pretuguês” não é reconhecido como uma forma correta de expressão, fugindo, portanto, das normas gramaticais ensinadas nas escolas.

Em colaboração com essas afirmações, Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus – filha de Carolina – em *Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus* (2021) refletem sobre o fazer literário de Carolina ao afirmar que:

Buscar entender o universo da escrita de Carolina Maria de Jesus é deparar com uma criação muito peculiar de um discurso literário em que o processo da escrita precisa ser pensado para além do que a gramática, os dicionários, os livros escolares, os mestres da língua portuguesa, o sistema de ensino da língua e a escola permitem e oferecem. É preciso

considerar fundamentalmente que estamos diante de um registro literário produzido por uma pessoa cuja construção do processo de letramento se deu de maneira muito especial. [...] A escritora experimentou, desde a infância, todas as dificuldades que marcaram a vida dos descendentes dos ex-escravizados no período conhecido como pós-abolição (EVARISTO; JESUS, 2021, p. 14-15).

A clareza com que Conceição Evaristo e Vera Eunice explica sobre a linguagem utilizada por Carolina em seus textos nos faz acreditar que, de fato, a escritora possuía “marcas de línguas africanas aportadas no Brasil nas quais o som da letra ‘l’ não existe –, e seu estilo era capturado pelo sotaque mineiro e por termos muito usados nas Minas Gerais – ‘minino’. ‘ritira’, ‘sugestã’, ‘canseira’, ‘escolado’” (Evaristo; Jesus, 2021, p. 14).

Seguindo a linearidade das explicações do uso do “pretuguês” (Gonzalez, s/d), a Companhia da Letras, em meio a uma polêmica, publica em 2021, *Casa de alvenaria* em duas partes: volume 1 – Osasco; volume 2 – Santana. A polêmica envolveu duas renomadas pesquisadoras de Carolina Maria de Jesus e de sua vasta produção literária acerca das republicações das obras da escritora. A discussão girou em torno de manter ou corrigir os desvios ortográficos nos textos de Carolina. Para Raffaella Fernandez, organizadora e responsável pelas novas publicações em colaboração com Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus, as obras de Carolina devem trazer a sua ortografia original, com seus desvios gramaticais tanto nos aspectos semânticos, morfológicos ou sintáticos. Assim,

A fim de resguardar a integridade da voz escrita de Carolina, esta nova edição de *Casa de alvenaria* conserva toda a diversidade de registro presentes nos manuscritos, considerando-os marcas autorais imprescindíveis para a adequada recepção de sua obra. O critério básico da intervenção editorial foi, dessa forma, o de manter todas as grafias destoantes dos dicionários do início da década de 1960, quando o livro foi escrito (JESUS, 2021, p. 7).

No entanto, essas marcas autorais, defendidas pela Companhia das Letras, não foi legitimada por outra pesquisadora, também branca, Regina Dalcastagnè. Ao utilizar um fragmento de *Quarto de despejo* (1961): “No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que se transformam em chumbo” (Jesus, 1961, p. 34), Dalcastagnè faz uma revisão ortográfica com a devida justificativa:

Neste trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revi-

são ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais nos livros da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a “autenticidade” do relato seria comprometida. Mas o texto dos escritores “normais” (isto é, de elite, o que nem sempre quer dizer que tenham pleno domínio da norma culta) é sempre cuidadosamente revisado (Dalcastagnè, 2005, p. 69).

Regina Dalcastagnè é uma das poucas pesquisadoras que defende a revisão para os textos de Carolina, assim como são feitas revisões de escritores já canonizados. No entanto, por ser uma questão que gera polêmicas, não vamos à busca de uma opinião pessoal, mas de algumas perguntas elementares: Será que a teoria desenvolvida por Lélia Gonzalez acerca do “pretuguês” é suficiente para justificar a forma escrita de Carolina? Por que não encontramos outras formas de escrita semelhantes às de Carolina nos textos produzidos por mulheres pretas nem tampouco por suas personagens? Ou será que por ser branca, Regina Dalcastagnè não se sente confortável para defender o “pretuguês”? Considerando que o “pretuguês” é uma forma oral derivada da África, por que outros pretos não oralizam de forma igual e/ou semelhante a Carolina?

Para estas e outras perguntas não temos respostas. Mas, cabe a cada um de nós, pesquisadores, questionar algumas teorias desenvolvidas para justificar casos isolados como os de Carolina e de sua produção “pretuguesa”, uma vez que, a própria Carolina sempre manifestava a sua preocupação em revisar seus textos e se afirmava a todo tempo, por meio de sua escrita, como uma mulher “cultu” e considerada “pernóstica”.

Acerca desta temática gramatical nas produções literárias e Carolina Maria de Jesus, a nossa posição é de que seus textos devem ser revisados. Acreditamos que essa revisão seria capaz de reduzir as “manchas” coloniais que há na sua imagem por ser, simplesmente, mulher preta. Essa reflexão se faz importante para que possamos escrever sobre Carolina e sobre as suas obras sem mencionar estereótipos atribuídos a elas pela sociedade embranquecida pela força do ódio à raça preta.

Ressaltamos que, ao falar sobre os escritores do sexo masculino, negros e desregrados na vida e na arte, não enfatizamos as suas condições existenciais. Assim também não fazemos com as escritoras do sexo feminino, brancas quando buscamos analisar seus textos. Por essa razão, cremos que está na hora de escrever sobre Carolina de forma mais literária e menos marginalizada, estereotipada e fragmentada. Para isso, o primeiro passo seria eliminar as marcas que representam os desvios gramaticais de seus textos em novas edições a serem publicadas.

Essa eliminação não seria suficiente para tirar Carolina de seu local de fala, mas reforçaria o seu lugar de *Mulher mat(r)iz* (Alves, 2011, p. 13) ao ressaltar sua afirmação de “identidade

feminina, das conquistas da mulher negra – e não só”. Logo, ela, Carolina, é multifacetada em consequência dos vários espaços percorridos ao longo de sua trajetória. Em cada espaço uma nova identidade, uma nova estratégia para vencer as questões raciais antes de qualquer outra como a de gênero e as de classe.

CONCLUSÃO

Esse artigo teve como objetivo analisar a visão de escritoras pretas que estejam relacionadas tanto a Carolina quanto às suas obras e estabelecer diferenças entre a crítica “branca” e a crítica “preta” e perceber como esta, em detrimento daquela, enaltece os escritos da autora. Para alcançar tal objetivo traçamos algumas perguntas norteadoras na introdução dessa pesquisa, portanto, apresentaremos, agora, algumas prováveis respostas para essas perguntas que, não são absolutas visto a ampla capacidade de interpretação que nos proporciona as produções literárias de Carolina Maria de Jesus. Entendemos que a “crítica branca” produzida pelas mulheres brancas foi essencial para o surgimento e legitimação da “crítica preta” e tornasse visível as diferenças que há entre elas a partir dos lugares de falas de cada uma, pois, a abordagem que as pesquisadoras brancas adotam para analisar os textos de escritoras pretas não representam as experiências dessas mulheres. Elas não são capazes de sentirem “a dor da cor” (Carneiro, 2011), nem tampouco praticar a “dororidade” (Piedade, 2017) e muito menos a “escrevivência” (Evaristo, 2015).

Por outro lado, a escrita das mulheres pretas traz em si esses elementos de forma clara, porque há em seus textos os diálogos interseccionais que atravessam os diálogos de outras mulheres pretas em semelhantes situações. Defendemos que o aparecimento das autoras pretas modificou o cenário literário no Brasil e no mundo, ainda que não tenham a legitimação daqueles predominam o campo literário em nosso país, principalmente. É importante reconhecer a necessidade de textos de escritoras pretas, assim como os de Carolina e de todas que nela se inspiraram e/ou se inspiram, para que a nossa sociedade possa abandonar, aos poucos, as diferenças raciais, uma vez que no Brasil a população é, em sua grande maioria, preta.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. *Mulher mat(r)iz* – prosas de Miriam Alves. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Vozes da Diápora Negra – Volume 5)
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercados de armadilha: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. – Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finattec, 2005.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves (Editora Paulo Azevedo Ltda.), 1960.

EGA, Françoise. *Cartas a uma negra: Narrativa antilhana*. Tradução: Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2021. 256 páginas.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nazilda Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição; JESUS, Vera Eunice de. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: Jesus Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*, volume 1: Osasco. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021. – (Cadernos de Carolina, 1)

<https://www.geledes.org.br/preto-ou-negro-o-video-viral-que-levantou-um-debate-semanticopor-sacramento/> Acesso em 05 de outubro de 2023.

FARIAS, Marina. Machado, Maria Clara. *Carolina Maria de Jesus: Cartografia crítica*. Edições Carolina. 1ª edição, 2023. Edição do Kindle.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra: um retrato. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia Lima (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Schwarcz S.A., 2020.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves (Editora Paulo Azevedo Ltda.), 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*, volume 1: Osasco – 1ªed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021. – (Cadernos de Carolina, 1)

LAJOLO, Marisa. Poesia no quarto de despejo ou um ramo de rosas para Carolina. In: Jesus, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. (Organização de Meihy, José Carlos S. B.; revisão de Freitas Filho, Armando). Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 37-61.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017. 64 pp. Edição do Kindle.

RATTS, Alex. *Lélia Gonzalez*. Organização Alex Ratts e Flávia Rios. – São Paulo: Selo Negro, 2010.

Revista Brasileira de Ciência Política, nº 16. Brasília, janeiro – abril de 2015, pp. 193-210.

PARTE III:

(PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E MEMÓRIAS

CAPÍTULO 1

HISTORIAS DE RACA MANDACA (1975) DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO: ORALIDAD Y TESTIMONIO DESDE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ME- MORIA FICCIONA

HISTÓRIAS DE RACA MANDACA (1975) DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO: ORALIDADE E TESTEMUNHO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UMA ME- MÓRIA FICCIONAL

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

vizcayaernesto@gmail.com / moren@ula.ve

Resumen: Nos aproximaremos a la trilogía de cuentos en *Historias de Raca mandaca* (1975) del narrador colombiano David Sánchez Juliao (1945-2011), a partir del testimonio oral como construcción ficcional que denuncia la violencia sistémica contra los campesinos del Sinú. En los cuentos “Nosotros los de Chuchurubi”, “Arroyón” y “El quemado de Corinto”, el poder se manifiesta institucionalmente por la persecución policial, presencia de grupos paramilitares, asesinatos o vulneración de leyes en favor del terrateniente. En estos casos, el testimonio, a través de marcas orales, se convierte en recurso literario que transpone la realidad y refigura en escenarios narrativos ficcionales. Estrategia que logra por medio de los géneros periodísticos (entrevista o la crónica), resultando un texto discursivo híbrido. Por tanto, preguntamos ¿cómo desde los estudios postcoloniales se puede reconocer el carácter novedoso que enmarca este tipo de narrativa para construir una memoria de los marginados, no solo desde la denuncia, sino también desde la riqueza literaria que ofrece la cultura oral? Se mostrará cómo los conceptos de colonialidad del poder, resistencia e hibridación discursiva se encuentran presente en una obra *sui generis* para el momento literario, porque fue publicada en una década donde el *boom* de la literatura latinoamericana y se encontraba en la efervescencia del llamado realismo mágico o lo real maravilloso, opacando narraciones al margen del interés editorial. Para ello, es importante rescatar algunas ideas de Orlando Fals Borda, Hugo Niño y Mijail Bajtín. Este artículo, devela una obra que mantiene raíces con la rica tradición oral y además cómo el autor logra establecer un narrador que posiciona enunciativamente unos sujetos marginados, quienes inquietan con el testimonio una memoria de sus luchas.

Palabras claves: Poder. Oralidad. Testimonio. Híbridez discursiva. *Historias de Raca mandaca*.

Resumo: Abordaremos a trilogia de contos de *Historias de Raca mandaca* (1975) do narrador colombiano David Sánchez Juliao (1945-2011), partindo do testemunho oral como construção ficcional que denuncia a violência sistêmica contra os camponeses do Sinú. Nos contos “*Nosotros de Chuchurubi*”, “*Arroyón*” e “*O Queimado de Corinto*”, o poder se manifesta institucionalmente pelas perseguições policiais, a presença de grupos paramilitares, os assassinatos ou violação de leis em favor do proprietário rural. Nestes casos, o depoimento, por meio de marcas orais, se torna em recurso literário que transpõe a realidade e se reconfigura em cenários narrativos ficcionais. Estratégia concretizada por meio de gêneros jornalísticos (entrevista ou crônica), resultando num texto discursivo híbrido. Portanto, perguntamos: como os estudos pós-coloniais podem reconhecer esse novo recurso que enquadra na narrativa para construir uma memória dos marginalizados, não apenas da denúncia, senão que inclui a riqueza literária que a cultura oral oferece? Será mostrado como os conceitos de colonialidade do poder, de resistência e de hibridação discursiva estão presentes em uma obra *sui generis* para o momento literário, pois a obra foi publicada numa década na qual, o *boom* da literatura latino-americana e estava na efervescência o chamado de *realismo mágico* e o *real maravilhoso*, ofuscando narrativas fora do interesse editorial. Para isso, é importante resgatar algumas ideias de Orlando Fals Borda, Hugo Niño e Mijail Bajtín. Este artigo revela uma obra que mantém raízes na rica tradição oral, assim como também o autor consegue constituir um narrador que se posiciona explicitamente em sujeitos marginalizados, que indagam através do testemunho a memória de suas lutas.

Palavras-chaves: Poder. Oralidade. Testemunho. Hibridismo discursivo. Histórias de Raca mandaca.

Introducción

La posesión y tenencia de la tierra ha sido una problemática en la conformación territorial de los estados latinoamericanos y caribeños. La invasión y posterior colonización europea reconfiguró un espacio geográfico en primeras instancias de extracción de riquezas mineras, forestales y monopolio territorial a través de diversas expresiones: repartimientos, encomiendas o latifundios, como unas de las más practicadas. Situación no solucionada con la independencia, sino al contrario, se mantuvo y agudizó al pervivir la estructura social de privilegios en quienes heredaron el usufructo de las tierras.

El control de los recursos, en este caso la propiedad de grandes haciendas, significó la concentración en pocas manos de extensas áreas que fueron asignadas como recompensas o simplemente apropiadas con violencias por parte de terratenientes, quienes en actitud terrofagas no ofrecieron sitios, para una distribución justa del territorio. Lo cual, hizo subsistir un modelo centro vs. periferia, que estableció relaciones de capital- trabajo- salario, y una periferia con relaciones de sumisión- esclavitud- servidumbre. Además, también se suma la adición del fenotipo del superior o dominante blanco en las relaciones sociales que se manifestaron en estas regiones rurales. Bien lo señalaba Orlando Fals Borda, en “Riqueza agrícola y explotación humana” (95- 105) como en la región del Sinú se estableció diversas formas de explotación y tenencias de la tierra a partir de la segunda mitad del siglo XIX, caracterizando las siguientes: 1.- Concierto remunerado (jornaleo remunerado); 2.- Concierto forzoso (de manumiso); 3.- Matrícula; 4.- Terraje con obligaciones (arriendos); 5.- Aparcería (compañías); 6.- Avances y peonaje por deuda (tiendas de raya); 7.- Ajustes o contratos; 8.- Trabajo subsidiario. En definitiva, son relaciones de sumisión entre propietario (hacendados y terratenientes) con los campesinos, algunas de cuyas expresiones pervivieron bien entrado el siglo XX, con una sobreexplotación de los trabajadores, apropiación de las tierras y del fruto de su trabajo. Incluso, para el momento en que Fals Borda realiza la investigación, en los años ochenta del siglo pasado, aún predominaba el jornaleo (remunerado o endeudado).

A partir de esta situación, nuestra literatura presenta un significativo número de novelas que abordan la temática de la tierra, la violencia y el poder rural, podemos mencionar a *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Cecilia Valdés* (1839, 1879, 1882) de Cirilo Villaverde, *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La parcela* (1898) de José López Portillo, *Gran sertón: veredas* (1956) de Joa Guimaraes Rosa, *María* (1867) de Jorge Isaac, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, Huasi-

pungo (1934) de Jorge Icaza, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela o *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría, por nombrar algunas piezas narrativas que denotan cómo desde la ficción se reconstruye toda una sociología rural del poder, que trasiega nuestra historia desde el siglo XIX hasta el presente.

Respondiendo a esta tradición literaria sobre una novelística que ubica el tropo de la tierra como un elemento transversalizador de la narratividad, se encuentra en muchas de ellas el elemento expresivo oral del esclavo, el indígena o el mestizo campesino como una marca de los personajes, pero también un posicionamiento desde una identidad que se construye en el fragor de luchas sociales y culturales de los grupos marginados del campo.

En este sentido, el asunto de la tenencia se puede observar en el libro de cuentos testimoniales de David Sánchez Juliao titulado *Historias de Raca Mandaca* (1975), obra que muestra la necesidad del campesinado por habitar un territorio que les permita vivir con dignidad a través del cultivo de pequeñas unidades de producción agrícolas.

De modo que aproximaremos nuestra mirada a esta trilogía de relatos, para recoger la memoria de esas luchas desde la oralidad y el testimonio, como recursos que se vale el autor para crear un archivo no oficial sobre un periodo de tiempo de forcejeo en las zonas rurales, el cual, dicho sea, pareciera nunca acabar por los desenlaces expectante de cada cuento, dejando a los habitantes en una atmosfera de incertidumbre por su futuro con la tragedia del presente que viven.

Lo anterior se logra, aun cuando parten los relatos de unos hechos reales, la construcción discursiva es híbrida por el uso de registros escriturales de diversas voces recopiladas entre un sujeto pueblo (polifonía bajtiniana), lo cual lleva a señalar que asistimos a una reconstrucción de una “memoria ficcional”, que logran transmutar los narradores en personajes que participan de un modo directo a través de la recopilación de relatos, convirtiendo la voz narrativa en otro testimonio, ya que habla desde la certeza de conocer a quienes como periodista ha entrevistado.

Historias de Raca Mandaca, aproximación a una memoria testimonial

El título de la compilación podría asociarse con la raza, por la aproximación fonética con raza y con la parcela de tierra que se encierra con una mandaca, es decir, una tranca que sostiene las verjas de los potreros en el campo. El autor Sánchez Juliao, establece un juego de palabras para dar cuenta de un espacio de disputa, posesión o monopolio de la tierra por quienes han poseído todo para dominar y controlar, frente a quienes desde la periferia del campo constituyen una clase social subalterna. Sin embargo, estos marginados buscan apropiarse del campo a partir del trabajo de una parcela para salir de la pobreza, saciar el hambre y luchar contra la exclusión social. De hecho, en la contraportada se establece un paratexto, y el mismo, señala:

Las Historias de Raca Mandaca fueron hechas con la sangre, los sufri-

mientos y las esperanzas de sus protagonistas, recreadas por ellos mismos frente al micrófono de la grabadora del escritor, y finalmente llevadas a la máquina de escribir. Estas historias son reales, y este libro es un testimonio de alguien que las vivió de cerca, paso a paso, y que se manifiesta solidario con las aspiraciones de sus personajes. (*Historias de Raca Mandaca*, 1975, 64).

De modo tal, el escritor asume un papel de transcriptor de las memorias escuchadas y ofrece la certeza de su verosimilitud al establecer un contrato con el lector advirtiéndole que ha recreado las grabaciones de las entrevistas, en este sentido construye un posicionamiento ético de respeto y solidaridad con los campesinos. Dando cuenta además del carácter dialógico del texto con el entorno y dentro del mismo, es decir, un diálogo sobre el diálogo del que ha surgido, como se desprende de los postulados de Bajtín (Sánchez- Mesa, D., *La comprensión dialógica. Bajtín y la hermenéutica filosófica*, 1995, 7).

Además, al incorporar la palabra “historias”, Sánchez Juliaio establece una relación de apego a la crónica por la datación de cada cuento y entrevista que emerge de un personaje transformado en periodista, quien es el narrador-relator-testigo del testimonio. Así mismo, la carta se convierte en instrumento de denuncia y exigencia, que darán confianza sobre lo narrado, tal como lo denotan Meza y Valdelamar:

[...] expone de entrada el componente axiológico que une a los sucesos históricos con los ficcionales: la narración. Tanto el discurso literario como el histórico están mediados por un discurso mayor, el narrativo. Los límites semánticos entre ficción-literatura y verdad-historia se difuminan y materializan el aspecto testimonial en los relatos a través de la representación de sujetos que tienen incidencia intra y extratextual. (*Historias de Raca mandaca* de David Sánchez Juliaio y las violencias periféricas en el Sinú de los 70..., 2021. 78).

Por esta razón, los testimonios que recolecta el autor son narrados en cada cuento por un narrador en primera persona o tercera persona omnisciente, que utiliza los géneros epistolar, entrevista o crónica, para construir un tejido entre historia, literatura y memoria que dan cuenta sobre “los sufrimientos y esperanzas de sus protagonistas”.

Quizás en este caso el autor colombiano Sánchez Juliaio, busque luchar contra una ausencia de testimonio por parte de las víctimas campesinas del Sinú y encarne una voz narrativa para visibilizar y crear un documento, no oficial, sobre las vejaciones sufridas por estas poblaciones

de los poderes fácticos que monopolizan la posesión de la tierra. Es como si el narrador al percibir a un sujeto social excluido, busca un discurso que en su memoria testifique y asuma como una forma o modalidad de contar a viva voz su historia.

Ahora bien, ¿cómo esos testimonios que preservan una historia de los vencidos, se convierten en una memoria ficcional? Partimos de la hipótesis que el autor establece mecanismos narrativos que buscan preservar una memoria desde la reconstrucción testimonial de los relatos grabados en el trabajo de campo. El hecho de recomponer el testimonio implica un posicionamiento del narrador ante el acontecimiento que se cuenta. El discurso de lo social se entrecruza con el narrativo, es decir el discurso de los personajes y el discurso del narrador en ocasiones parece emitir una voz en off, cuando las historias se cuentan en tiempo presente y sirven para mostrar su posicionamiento:

A Eduardo Mendoza lo llevaron a la orilla de la represa. A hacerle cosas y suplicios de esos que nunca salen en las páginas campesinas de los periódicos.

“... y cuando me arrastran allá a empujones, me dicen:

- A ver hijueputa, ahora sí, dices o te lleva el diablo.

Y yo esperando a ver qué va a pasar conmigo.

- ¡Chusma granijueputa!

Y viene otra patada al bofe, ay, y un planazo a la espalda, ay mi madre.

- A ver, tú – le habla a un raso- ; tira la cabuya ahí y engánchala de la rama gruesa. Tú, quítale la camisa a este triplegranijueputa. ¡Pecho’e paloma con él!

- Si, mi cabo...”

Pecho’e paloma es una posición que ellos usan para guindarlo a uno de un árbol y torturarlo. Le quitan la camisa al que van a guindar y con ella hacen un rollo como una trenza, se lo pasan por encima de las muñecas en cruz y arriba de ese primer amarrado vienen las vueltas y los nudos de la cabuya. Eso, para que no se le desollejen las manos ni la empuñadura y se pueda aguantar mejor lo que viene enseguida. La amarrada de las muñecas es con las manos atrás. (*Historias de Raca Mandaca*, 115-117).

Apreciamos como se imbrican dos voces narrativas que van desde quién cuenta las persecuciones de los campesinos de la finca Corinto y la voz del torturado que es sometido, maltratado hasta ser quemado, quedar inválido y postrado a vivir en una silla. De modo que este trabajo puede ser también analizado desde los estudios postcoloniales, para reconocer el carácter novedoso que enmarca este tipo de narrativa que construye una memoria de los marginados, no solo desde la denuncia, sino también desde la literatura que ofrece la cultura oral, por ejemplo,

al plasmar las voces soeces del torturador y la víctima campesina Eduardo Mendoza.

Es interesante, reseñar que en la obra se incorporan algunas fotografías que recogen los rostros de habitantes de la zona, pero curiosamente sin nombrarlos. Quizás para preservar su integridad. En estas imágenes todos muestran el color de la tierra de seres humanos curtidos por el trabajo del campo, rostros que exponen la huella del sufrimiento, pero también un signo de esperanza. Esta iconografía refuerza el sentido de testimonio que contienen los cuentos.

De modo que se establece un artificio textual que involucra directamente al autor desde la figura de un narrador movilizado, cual nómada narrativo, entre los personajes de la historia y la figura del periodista que acopia los testimonios. Esta estrategia, limpiamente otorga un rasgo de ficción, porque no ofrece un documento recto o lineal, sino muestra una riqueza de planos narrativos movibles, según se modela en cada relato, y por tanto va más allá de un lenguaje aséptico o “neutral” del documento institucional público o el de un informe de una organización no gubernamental buscadora fondos para su trabajo solidarios.

Aproximación a una memoria ficcional

Ahora bien, recordemos que la memoria como representación presente de una cosa ausente, ha tenido en la transmisión oral una estrategia para conservar en el imaginario mítico la tradición cultural, social e histórica de una comunidad. El tiempo, es un demonio que carcome los recuerdos que la memoria deberá rescatar, a través de una rememorización de los episodios que ofrecen sentido a la existencia, sean estos felices o por el contrario lleno de dramatismo, pero que requieren no olvidar, para no repetir, puesto que el olvido es definitivamente la no existencia. La necesidad de la memoria la podemos comprobar en el siguiente pasaje del cuento “Arroyón”:

De eso no hace ni tanto. Quien creyera que hace apenas dos años este caserío caminaba cabezagacha y con la dignidad por los tobillos. Nadie tenía una cuarta de tierra para enterrar un vástago de yuca. Nadie. Y de pronto, suáss, como que se prendió la mecha de la conciencia y chamuscó ese saco de pólvora mojada, dormida, que todos llevamos dentro sin darnos cuentas. Y se estalló, ordenadamente. (*Historias de Raca Mandaca*, 49-50).

Observamos cómo se busca una memoria común, que simboliza los rastros de una comunidad para establecer lazos sociales con los objetos reales e irreales que tienen una misma existencia o dimensión, ubicando su incidencia en el plano de la conciencia individual o colectiva. Así mismo, tenemos una dimensión teleológica de la memoria, porque el recuerdo busca tener un sentido para quien evoca y trae del pasado aquellos instantes que corren el riesgo de extrañarse en la ausencia de un lenguaje que las construya, para rescatar la huella del hecho vivido.

Quizás por esta razón, la transmisión oral ha sido muy importante para conservar esa memoria grupal, pero también aquellos soportes físicos que establecen la intencionalidad del hombre por dejar un rastro o huella de su pasado. En este sentido el artesano o escribano recoge una imagen e idea para preservar y realizar una interpretación que plasma su visión o comprensión. Así, el trabajo siempre es una recreación de una historia. Podemos entonces señalar que todo recopilador de testimonios, reinterpreta una historia. La subjetividad se encuentra presente y algo de su posicionamiento emerge en el texto al preservar las voces que reclaman ante el poder un reconocimiento, aun cuando intente registrar con fidelidad lo contado por un protagonista directo del acontecimiento real. De modo que refuerza nuestra hipótesis sobre una memoria ficcional, desde el papel del autor como escribano de hechos reales, que se resemantizan con la hibridez discursiva de la literatura.

Para corroborar esta hipótesis, en la trilogía de cuentos que conforman esta obra, la narración se desplaza desde una historia en una primera persona colectiva a un narrador testimonial en tercera persona. Mencionemos el cuento “Nosotros los de Chuchurubi”, este relato a partir de una carta dirigida por los habitantes de aquella vereda al señor ministro de agricultura en la capital, la cual es portada y entregada (cabe suponer) por un habitante llamado Julio Velásquez, se desarrolla un “monólogo colectivo”. Allí se presentan las penalidades que sufren por el “encarcelamiento de doces de sus hijos y la falta de tierra. Solamente, nada más” (*Historias de Raca Mandaca*, p. 9), denotando un locus de enunciación segregado, vejado por el estado y los poderes fácticos de quien controla la tierra. Son los campesinos que han sido humillados, perseguidos, detenidos y torturados. Es curioso que quien porta la misiva, nunca emite su voz, pero el narrador asegura que si la carta ha llegado al ministro podrán observar a uno de ellos, como dando fe de sus peticiones.

La construcción de este primer relato desde el género epistolar, establece una ubicación temporal y espacial de personajes en la región del Sinú colombiano, en la cual se desarrollaron experiencias muy interesantes de organizaciones campesinas que persiguieron el empoderamiento de este sector sobre las tierras aluvionales creadas por los ríos y que son propiedad de la nación.

Los aluviones. Échele la culpa a ellos, si quiere. Échele la culpa al río, pues, que hace un pocotón de años cambio su cauce por allá arriba de pronto y sin dar aviso, y siguió corriendo por un rinconcito de su lecho, dejando un playoncito estrecho como un fajón entre lo que era su vieja orilla y la nueva. Vamos a culparlo a él, porque el río, quien sabe, no tiene conciencia campesina. (*Historias de Raca Mandaca*, 14).

La tierra y el río se convierten en personajes, a quienes se reclama una esperanza volátil

ante adversidades burocráticas, políticas y económicas. Las luchas por las tierras, han traído muchas muertes y sacrificios, al contar con la oposición de hacendados que también las reclamaban como propias.

Para ello, ese narrador colectivo en primera persona se apropia de la escritura para dirigirse al poder estatal, buscando legitimar sus suplicas a través del signo escritural, sin embargo, en el texto se presentan marcas orales de una condición que da testimonio de la explotación y dominación a la que son sometidos. Por tanto, este narrador se erige como un oficiante del derecho del sometido y busca romper con un imaginario de sumisión que condena al campesinado al silencio, todo lo contrario, se apropia el narrador de la herramienta tecno-jurídica- escritural, para luchar por un derecho a trabajar la tierra y por supuesto construir un espacio para asentarse. De modo que acuden al ministro en su condición de representante principal del INCORA, instancia que canaliza todo lo relacionado con la Reforma Agraria. Reforma, por cierto, al igual que otros países no ha cumplido con las expectativas de los habitantes de las zonas rurales, sino que en muchas ocasiones los funcionarios, como este caso, se prestan para crear toda una institución burocrática que favorece la corrupción en favor de los hacendados:

Porque, vamos a ver el caso:

Cuando las tierras no son de nadie, son de la Nación, dicen ustedes. Y la Nación somos nosotros, no se puede negar. Así que son nuestras. Si hay tierras de la Nación a una cuarta de las espaldas del hambre de Chuchurubí, en ese caso La Nación es Chuchurubí. (*Historias de Raca Mandaca*, 20).

La consciencia de reclamar una propiedad colectiva, establece un motivo para la organización en la consecución de un espacio territorial para derrotar el hambre y la miseria.

Aproximación a la oralidad-escritura

La ocupación de las tierras baldías propiedad del estado, por parte del campesinado con conciencia de clase excluida, establece una identidad de sujetos con derechos y reclaman lo que el estado les ha cedido como concepto de nación, el cual se presenta como hilo conductor de cada relato. De modo que el testimonio oral denuncia y se convierte en un recurso expresivo que alza las demandas territoriales de los sujetos subalternos.

Una pregunta nos aborda: ¿Acaso la escritura y la imagen son necesario para dejar constancia de un hecho de la micro historia de un pueblo? ¿Qué pasa con la memoria compartida oralmente? ¿Requiere un soporte físico? ¿No es suficiente con la tradición de su transmisión verbal?

Quizás las dudas surjan porque quizás no confiamos en la representación, manifestación

e interpretación de quien escenifica una narración verbal ¿Pero, acaso no se podría considerar las mismas dudas del registro escrito de un testimonio? Todo esto lleva a pensar en el papel del oyente, espectador o lector en la reconstrucción de la historia a través de las marcas y posicionamiento del narrador, sea este textual o escénico.

Es así que acudimos a Hugo Niño para ampliar nuestra visión sobre la oralidad como un horizonte que permite establecer una relación proactiva y sin sumisión “colonialista a la escritura” en el proceso de preservar la memoria. Dice este autor que:

Probablemente el litigio cultural más prolongado dentro de los distintos colonialismos que han tenido lugar en América ha sido el del enfrentamiento entre escritura y oralidad, entre alfabeto e ideografía, entre la voz y la imagen. Ese enfrentamiento nos ha arrastrado hacía otras oposiciones, como historia contra literatura y verdad contra ficción: de un lado la utilidad y del otro la ociosidad. (Escritura contra oralidad..., 1998, 79).

La idea de esta relación oralidad/escritura en la construcción testimonial se ilustra, en el siguiente pasaje del cuento:

Fíjese usted: tanto estábamos nosotros en ciénagas, que con la menor creciente del caño, los sembrados peligraban con irse a pique. Total que el primero de mayo vino la gente que llamamos y pudimos tapar la boca con terrones, cabezotes de comején y palos secos. Era una bonita manera de celebrar bien festejado el día del trabajo; pensamos que aquello decía mucho más que sacar los colegios a la calle. (*Historias de Raca Mandaca*, 23).

El autor de la misiva, como se ha señalado anteriormente, es un autor colectivo que representa a los pobladores de la ciénaga de Chuchurubí, quienes se dirigen al ministro en un tono oral que demarca una búsqueda de confianza y sinceridad para ser escuchados, no se ocultan las dificultades y contradicciones que viven como habitantes de una pequeña aldea, pero muestran relaciones de colaboración y solidaridad.

Es así, como lectores, imaginamos que quien escribe la carta escucha y organiza las ideas de un colectivo reunido en asamblea para establecer el contenido de la misiva, pero este mensaje requiere de un letrado, en este caso un narrador- periodista, quien como un fantasma redacte la epístola, sea fiel y leal a lo contado por los habitantes de Chuchurubí, lo cual implica ir

dejando las huellas de sus voces.

Esta habilidad de recoger una oralidad del lenguaje del habitante de la costa caribeña de Montería en el texto escrito, refrenda la necesidad de un apoyo en el registro escrito sin condición de minusvalía, sino de apoyo para preservar la memoria.

Es interesante, igualmente como esa oralidad presenta un reconocimiento del narrador testimonial sobre el papel de las mujeres en la lucha:

Todas estas correderas y aprietos que le contamos, son la historia de hombres y mujeres de par a par. Y tenga claro que cuando decimos que nosotros tal y tal cosa, no nos referimos a los hombres de Chuchurubí; hablamos de Nosotros los de Chuchurubí: hombres, mujeres, viejos, muchachos, todo el mundo. (Op. Cit., 26).

Presentan, por tanto, un espacio en el cual la segregación se niega en función de apoyarse entre todos para superar las adversidades de quienes viven en Chuchurubí. El testimonio y sus marcas orales en Raca Mandaca son un recurso para mostrar la realidad, se transpone un escenario ficcional que refleja la violencia sistémica contra el campesino sin tierras quienes no tienen acceso a una parcela para cultivar y generar su sustentabilidad.

Aunque la comprensión de la realidad siempre es mediada por un contexto histórico desde el lenguaje, en las historias que se cuentan, el narrador funge de mediador y deja su testimonio desde un posicionamiento que permite hablar al desplazado campesino de la región del Sinú colombiano, en ocasiones desde la primera persona, como hemos señalado, que cuenta cronológicamente las vicisitudes que tienen que vivir y habitar una tierra para cultivar.

Corinto, esa finca que invadimos, no tiene menos de ocho leguas de tierra por un costado, largo a largo, unos cuarenta kilómetros. Todo eso para alimentar a una solita familia: yo no sé qué comerán. Miré, le digo: esa finca va a colindar allá con El Grillo, pasa por Buenavista y va cogiendo Tierrasanta que está abajo, junto al río San Jorge. [...]. Eso no se camina ni en tres días. ¿Y dígame si arrancarle quinientas hectáreas a un fincón de ese porte que llega, como usted lo ve hasta el fin del mundo, no es como arrancarle un pelo a un gato? Yo creo que esa gente no tenía razones para armar el alboroto ese que armó, ni razón para irle a avisar al gobierno, ni razón de nada. Máximo cuando ellos tenían tanto de tanto mientras nosotros no éramos más que setenta pobres atropellados por la falta de tierra y por la falta de todo. (Op. Cit., 102).

Sánchez Juliao construye un archivo del movimiento campesino en el Sinú, para mostrar los restos y evidencias de su existencia. Para ello el testimonio se convierte en una prueba que recoge en sus entrevistas y observaciones como sujeto que investiga una realidad, como producto de su experiencia en la década del setenta del siglo pasado en los trabajos sociales desarrollado con el investigador Fals Borda, tal como señalan Meza y Valdelamar:

En la escritura de Sánchez Juliao, las relaciones entre sus actividades como periodista, escritor y narrador radial se entrecruzan para formar una narrativa prolífica que se redimensiona al utilizar como registro el testimonio, género que posibilita la coexistencia y confluencia de sus distintos yoes narrativos. La ficcionalización testimonial de los inicios de la ANUC en la región del Sinú construida por Sánchez Juliao en *Historias de Raca mandaca* nace de la investigación acción-participativa que realiza junto con Fals Borda y otros intelectuales del grupo *La rosca de Investigación y Acción social*. (Op. Cit., 77).

Como hemos señalado, el testimonio, a través de marcas orales, se convierte en un recurso literario que transpone la realidad y la convierte en un escenario narrativo ficcional. La estrategia se logra también con las voces entrecruzadas de personajes que emergen como espectro en el relato del narrador en primera persona y ofrece un espacio para citar los pensamientos de los personajes, tal es el caso del cuento el “Quemado de Corinto”, en el cual quien narra testifica lo sucedido en aquella comarca con la tortura recibida por Eduardo Mendoza por ser uno de los líderes en la invasión de la finca Corinto. Esto se refleja a través de un segmento que coloca entre comillas el pensamiento de Mendoza antes de ser torturado, resultando un texto discursivo híbrido:

“[...] y me he feriado la vida aserrando madera en montañas ajenas. Perdido en la maraña de la sierra de Canaima. Llevando y trayendo el serrucho. Oyendo el crujido de los árboles cuando se derrumban solos, ya vencidos por nuestro corte. Y he trabajado duro, pero con todo y eso, he amasado el hambre [...] Ahora que se presenta la oportunidad de hacerme a mi lotecito, no la voy a desperdiciar. Aunque de aserrador me convierta en maicero, o en arrocero, o en sembrador de plátano. Al fin y al cabo en la vida del monte se aprende de todo. Yo también conozco de esas siembras. Dieciocho mil hectáreas, mucha tierra [...]” (*Historias de Raca Mandaca*, 103).

Al trasvasar dichas historias el narrador al archivo escrito, busca cual oficiante de escribano, plasmar una huella de esas formas de organización y luchas campesinas en las veredas, es una revelación para conservar también las pequeñas conquistas que alcanzan los grupos subalternos del campo, aun cuando esto implique ser agredido hasta dejarlo invalido físicamente, pero aún conservar sus principios en la lucha por alcanzar la dignidad humana.

Conclusiones

Historias de Raca mandaca, muestra cómo los conceptos de colonialidad del poder estatal y los terratenientes, así como los conceptos de resistencia e hibridación discursiva, se encuentran presente en una obra *sui generis* para el momento literario, porque fue publicada en una década donde el *boom* de la literatura latinoamericana se encontraba en la efervescencia del llamado realismo mágico o lo real maravilloso, opacando narraciones al margen del interés editorial.

De modo que esta obra se enmarca en lo que se ha llamado archivos, tal como lo señala Mario Rufer en “El archivo. De la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial” (2016), porque no entra en el canon de la literatura nustramericana, pero indudablemente tiene un carácter híbrido, testimonial y preserva una microhistoria de la violencia periférica. Así, le otorga un espacio para reconocer una memoria ficcional que da cuenta de las injusticias en el campo colombiano y en general en otras regiones del continente.

Es importante rescatar que *Historias de Raca mandaca*, mantiene raíces con la rica tradición oral y permite descubrir cómo el autor establece un narrador que posiciona enunciativamente unos sujetos marginados, quienes inquieran en el testimonio una memoria de sus luchas.

Para cerrar, el trabajo de David Sánchez Juliao con la obra seleccionada, se ubica dentro de la clasificación sugerida por Sebastiao Marques Cardoso en el seminario Trilogía Poscolonial, en la arena cultural I, es decir, lo que el investigador subtitula como Corpo (neo) colonial. La razón responde a como los textos abordan el tema del desplazamiento y lucha social del campesinado desde la reivindicación de la dignidad humana. Así mismo, aunque es una literatura que toca temas locales o regionales, el problema de la posesión de la tierra es un motivo recurrente en la literatura latinoamericana de lengua castellana y portuguesa, por lo que sigue ofreciendo escenario para la reconstrucción ficcional de una realidad que se piensa atractiva para los estudios literarios, sociales y culturales de nuestros pueblos.

Finalmente, es importante rescatar una crítica literaria que no aísle el texto del contexto sociocultural de otros discursos que transversalizan la conformación narrativa de una obra, que de entrada se asume como una crónica testimonial, y por esta razón se convierte en un texto que busca subvertir la verdad oficial por la verdad de los marginados, excluidos y segregados campesinos del campo que luchan por justicia y por la tierra, como bien lo señalaba Orlando Fals

Borda y del cual ha sido discípulo David Sánchez Juliao.

REFERENCIAS

Cardoso Marques, Sebastiao. Trilogia da (pós)colonialidade: Oswald de Andrade, Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus (De 16 de junho a 11 de agosto/ Del 16 de junio al 11 de agosto de 2023 – plataforma virtual), dictado en el marco del Doctorado en Letras de la Universidad de Los Andes, Venezuela y Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil.

Fals Borda, Orlando. “Los embrujos del Sinú/Riqueza agrícola y explotación humana” [1986]. En: *Una sociología sentipensante para América Latina*. CLACSO/Siglo XXI. 2015.

Niño, Hugo. “Escritura contra oralidad: ¿y dónde está el documento? *Revista Casa de las Américas*. N.º 213 / octubre- diciembre de 1998. Pp. 79- 85.

Mélich, J.C. *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos. 2001.

Meza Porto, D. & Valdelamar Sarabia, L. (enero-junio, 2021). *Historias de Raca mandaca* de David Sánchez Juliao y las violencias periféricas en el Sinú de los 70: El testimonio literario y la nación colombiana desde el margen. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (31), 75-102. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.33.2021.3272>

Sánchez Juliao, David. *Historias de Raca Mandaca*. Bogotá. Plaza & Janes, 1975.

Sánchez- Mesa Martínez, Domingo. *La comprensión dialógica. Bajtín y la hermenéutica filosófica*. Valencia. Ediciones Episteme, S.L. 1995, vol. 107.

Rufer, Mario. “El archivo. De la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial”. En: Frida Gorbach y Mario Rufer, *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, México, Siglo XXI Editores, UAM, 2016.

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO DAS TENSÕES PÓS-COLONIAIS EM *PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*, DE PEPETELA

LA REPRESENTACIÓN DE LAS TENSIONES POSCOLONIALES EN LA *PARÁBOLA DE CÁGADO VELHO*, DE PEPETELA

Áquila Gomes de Souza

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

aquilagoms@gmail.com

Lara Marques de Oliveira

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

laramarquesdeoliveira3@gmail.com

Resumo: Historicamente, o território que abriga a nação angolana foi palco de diversos conflitos, através de guerras marcadas pela violência e pelos entraves culturais e políticos decorrentes do processo de colonização. Diante disso, o texto literário tornou-se um recurso a fim de questionar as heranças de exploração e violência vividas pelos sujeitos naquele contexto. Diante de tal situação, o objetivo geral desta pesquisa é analisar a representação das tensões pós-coloniais presentes na obra *Parábola do Cágado Velho* (2005), de Pepetela. Dessa forma, debruçamos sobre o fazer literário desse autor, pois acreditamos que ele problematiza as tensões enfrentadas por angolanos e angolanas no transcurso da história do país. Nesse sentido, para compor nosso aporte teórico, tomamos por base a crítica pós-colonial, por meio dos pressupostos defendidos por Mata (2006), Vianna (2009), Bonnice (1998), dentre outros. A nossa análise evidencia como a narrativa rememora o contexto, no espaço campesino da Guerra Civil Angolana, momento marcado por entraves políticos e violentos conflitos armados. Ao mapear essas tensões através da lente literária, a pesquisa contribui para uma compreensão mais profunda das reverberações do colonialismo e das lutas pós-independência na sociedade angolana contemporânea. A obra de Pepetela revela-se como uma ponte entre o passado e o presente, oferecendo uma visão crítica das narrativas oficiais e explorando as narrativas silenciadas que sustentam a complexa existência do pós-colonialismo angolano.

Palavras-chaves: Pós-colonialismo. Literatura Angolana. Guerra Civil. Violência.

Resumen: Históricamente, el territorio que alberga a la nación angoleña fue escenario de varios conflictos, a través de guerras marcadas por la violencia y obstáculos culturales y políticos resultantes del proceso de colonización. Ante esto, el texto literario se convirtió en un recurso para cuestionar los legados de explotación y violencia vividos por los sujetos en ese contexto. Ante esta situación, el objetivo general de esta investigación es analizar la representación de las tensiones poscoloniales presentes en la obra *Parábola do Cágado Velho* (2005), de Pepetela. De esta manera, nos centramos en la obra literaria de este autor, pues creemos que problematiza las tensiones que enfrentaron las angoleñas y angoleños a lo largo de la historia del país. En este sentido, para componer nuestro aporte teórico, nos basamos en la crítica poscolonial, a través de los supuestos defendidos por Mata (2006), Vianna (2009), Bonnice (1998), entre otros. Nuestro análisis destaca cómo la narrativa recuerda el contexto, en el espacio rural de la Guerra Civil Angoleña, un momento marcado por obstáculos políticos y conflictos armados violentos. Al mapear estas tensiones a través de una lente literaria, la investigación contribuye a una comprensión más profunda de las repercusiones del colonialismo y las luchas posteriores a la independencia en la sociedad angoleña contemporánea. La obra de Pepetela se revela como un puente entre el pasado y el presente, ofreciendo una visión crítica de las narrativas oficiales y explorando las narrativas silenciadas que sustentan la compleja existencia del

poscolonialismo angoleño.

Palabras claves: Postcolonialismo. Literatura angolana. Guerra civil. Violencia.

INTRODUÇÃO

Historicamente, o território que abriga a nação angolana foi palco de diversos conflitos, através de guerras marcadas pela violência e pelos entraves culturais e políticos decorrentes do processo de colonização. Diante disso, o texto literário tornou-se um recurso a fim de questionar as heranças de exploração e violência vividas pelos sujeitos naquele contexto. Para tanto, com a finalidade de contribuir para as discussões acadêmicas que versam acerca da representação das tensões pós-coloniais na literatura angolana, debruçamo-nos neste trabalho sobre o fazer literário de Pepetela, reconhecendo que esse autor problematiza, ao longo da sua obra, as diversas tensões pós-coloniais enfrentadas por angolanas e angolanos no transcurso da história do país.

Nesse sentido, o objetivo geral deste artigo é analisar a representação das tensões pós-coloniais presentes na obra *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela. Dessa forma, será discutido como a narrativa desvela um discurso político em que o autor traz para o escopo do texto literário as consequências devastadoras da Guerra Civil Angolana ocasionada por violentas disputas políticas que se estabeleceram no país depois da independência do colonizador português em 1975. Em um breve apanhado histórico, cabe ressaltar que essa problemática se intensificou no decorrer de 1992 durante uma violenta disputa eleitoral entre o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Nesse contexto, teóricos como Mata (2006), Bonnici (1998), Vianna (2009), possibilitam uma ampla gama de reflexões acerca dessa temática.

Dessa forma, na obra *Parábola do Cágado Velho* (2005), o momento da guerra civil é revelado ao leitor por meio da história do protagonista Ulume e do cotidiano dos moradores da aldeia em que vivia o camponês. Ao explorar as vivências dos habitantes do local, o escritor representa as tensões pós-coloniais no contexto dos diversos conflitos armados e entraves políticos posicionando-se de maneira crítica, especialmente, em relação à condição de vulnerabilidade enfrentada por essa população.

É possível perceber, ainda, que a narrativa destaca perseverança e a capacidade de reconstrução do povo angolano, estes que tentavam a todo custo sobreviver em meio a um período hostil. Ao mapear essas tensões através da lente literária, este artigo contribui para uma compreensão mais profunda das reverberações do colonialismo e das lutas pós-independência na sociedade angolana contemporânea. Assim, a *Parábola do Cágado Velho* revela-se como

uma ponte entre o passado e o presente, oferecendo uma visão crítica das narrativas oficiais por meio da exploração das vozes silenciadas que sustentam a complexa existência do pós-colonialismo angolano.

1 COMPREENDENDO AS TENSÕES PÓS-COLONIAIS: UMA BREVE PROBLEMATIZAÇÃO DO TERMO PÓS-COLONIAL

A compreensão do que significa o pós-colonial se constitui como basilar no âmbito desta pesquisa em questão. Desde a década de 1970, teóricos, acadêmicos, críticos literários e estudiosos das mais variadas áreas do conhecimento se debruçaram sobre a teoria, crítica e pensamento pós-colonial a fim de contribuir com a ampliação dessa recente vertente teórica, crítica e filosófica.

Não há a pretensão, neste artigo, de discorrer acerca das raízes mais profundas que constituíram e inseriram os estudos pós-coloniais no contexto acadêmico. Todavia, cabe ressaltar alguns aspectos principais acerca desse contexto histórico da pós-colonialidade. De modo geral, tais estudos foram popularizados e difundidos nas universidades de todo mundo após publicação do livro *Orientalismo*, publicado em 1979, pelo palestino Edward Said. Desde então, houve uma grande ampliação nesses estudos, tornando-os um grande aliado nas análises literárias, devido ao alto grau de criticidade sobre a história oficial, ou ainda, sobre os fatos silenciados acerca de África.

Acerca dos conceitos introdutórios, Santos (2014) destaca que o termo “pós-colonial” se caracteriza por ser “um conjunto de práticas e discursos que desconstroem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (Santos, 2014, p. 26). Nesse sentido, o termo pós-colonial não está vinculado à noção de temporalidade, sendo compreendido num sentido mais amplo e funcionando “como instrumento de análise de relações de hegemonia e desvelamento da colonialidade do saber segundo uma estratégia de resistência a sistemas de conformação da tendência hierarquizante da diferença, como seja, por exemplo, o eurocentrismo” (Mata, 2014, p. 31). Diante disso, com base nas reflexões dos dois teóricos, é possível perceber uma ampla relação dos estudos pós-coloniais com as questões de dominação e os questionamentos de paradigmas sócio-históricos. Tais aspectos geram uma ampliação nas estratégias de resistência sobre os padrões de dominação da colonialidade.

No contexto da produção literária angolana, são incorporadas aos estudos pós-coloniais todas as obras escritas no contexto de colonização europeia. Nesse sentido, tanto a lírica,

quanto a prosa angolana se enquadram no pós-colonial, seja pelo contexto de produção, como pela preocupação em representar as identidades e a história de Angola. Mata (2006) também conceitua o termo pós-colonial. Para a autora,

[...] o pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflete sobre sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural. Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode entender-se o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como a prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização do outro no pós-independência (MATA, 2006, p. 40).

Em síntese, as teóricas pós-coloniais propõem novas formas de enxergar o processo de colonização e seus efeitos sobre a cultura e identidades dos povos colonizados. Preocupam-se em refutar a visão hegemônica que supervaloriza as tradições e a cultura impostas pelo colonizador europeu. As estudiosas propõem, de modo geral, uma nova visão do mundo em que todas as culturas são valorizadas. Na perspectiva pós-colonial, a ideia de uma hierarquia cultural entre os países do norte e do sul do globo é desconstruída. Existem algumas definições distintas para o termo pós-colonial, tomá-lo-emos nesse estudo sob uma perspectiva analítica.

No âmbito do estudo literário angolano, o termo pós-colonial representa aquelas literaturas que foram produzidas num contexto marcado pela colonização europeia naquele território. Para Mata (2006), a literatura de cunho pós-colonial busca abarcar não apenas o âmbito ficcional, mas também condensa a realidade histórica, antropológica do território colonizado. Nesse sentido, os escritores da literatura dessa perspectiva teórica tratam a história de maneira crítica para que suas reflexões possam servir como mudança de paradigma na contemporaneidade.

Em resumo, a crítica literária pós-colonial tem se revelado como um importante instrumento para amparar a compreensão das relações conflituosas representadas nos textos pós-coloniais. A função da crítica, nesse sentido, é compreender as “múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações” (Leite, 2000, p. 37) e exprimir elementos particulares das produções literárias pós-coloniais, compreendendo que há nesses textos uma função social de problematizar as tensões sociais, econômicas, políticas e culturais em diferentes contextos históricos. Além disso, é importante ressignificar as práticas de lutas e resistência, para se compreender questões relativas às identidades do sujeito pós-colonial. É nessa perspectiva que a obra *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela apresenta múltiplas complexidades do universo pós-colonial as quais podem ser apontadas nesta pesquisa, ainda que de modo introdutório.

2 A GUERRA CIVIL ANGOLANA E O COLONIALISMO: A REPRESENTAÇÃO DAS TENSÕES PÓS-COLONIAIS EM A *PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*

A *Parábola do Cágado Velho* é uma produção pós-colonial delineada por um autêntico lirismo e atravessada por um discurso político, crítico e feroz. Diante desse panorama, a aproximação entre a literatura e a história de Angola é um importante mecanismo utilizado por Pepetela para compor o enredo da narrativa. Esta história é protagonizada por um campesino de nome Ulume, o qual vive sob o plano de fundo da guerra civil de Angola. Sob a ótica de um narrador onisciente, as personagens são apresentadas através de um discurso indireto livre. Esse tipo de recurso linguístico permite conhecê-las, explorar seus sentimentos e compreender as diversas situações impostas pela guerra, crise política e social que se instaurou no país pós-independência e se amplificou durante a década de 90.

Nesse contexto é possível, também, perceber as dualidades, conflitos e tensões estabelecidas intrinsecamente em Ulume, personagem com quem o narrador estabelece um vínculo peculiar, por meio de uma espécie de compartilhamento de visões. É importante destacar, ainda, que há um outro vínculo exposto no transcorrer da história: entre Ulume e um velho cágado, animal que o camponês observa todas as tardes.

Todos os dias sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, e espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando ele nasceu, e o momento da paragem do tempo. É um momento doloroso, pelo medo do estranho. Apesar das décadas passadas desde a primeira vez. Mas também é um instante de beleza, pois vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas. Odeia e ama esse instante e dele não pode escapar. (PEPETELA, 2005, p. 10).

Como o intuito de contemplar o momento ou de receber respostas sobre as questões que o afligiam, Ulume cumpria dia após dia o mesmo ritual: subia num morro de sua aldeia para observar o que ele denominava de “paragem do tempo” (Pepetela, 2005, p. 10), momento antes do anoitecer, no qual contemplava o instante em que um velho cágado saía morosamente da sua caverna para beber água de um riacho, localizado no sopé do morro. Esse hábito acompanha Ulume durante longos anos de vida e só é interrompido pela chegada da guerra no local em que vivia o campesino.

Nesse ponto, cabe ressaltar a ampla relação que se estabelece entre os aspectos individu-

ais vividos pelos personagens e o contexto histórico no qual eles vivem. A Guerra Civil Angolana teve início após independência do domínio colonial português em 1975 e se arrastou, com alguns intervalos, durante vinte e cinco anos. Com base nesse acontecimento histórico, o autor buscou evidenciar, por meio da narrativa, as problemáticas enfrentadas pelos sujeitos angolanos, decorrentes dos diversos conflitos armados. Nesse sentido, é feita uma alusão ao período marcado por violentas disputas políticas de cunho eleitoral, ocorrida entre o MPLA e UNITA, que foram marcantes no ano de 1992.

Cabe ressaltar que, se anteriormente a esses fatos históricos mencionados, houve uma tentativa de unificação contra um inimigo comum, o exército português, depois da independência, estabeleceu-se uma relação cada vez mais conflituosa e violenta que se firmou entre o MPLA e UNITA e intensificou ainda mais quando, em 1990, o país resolve se afastar dos princípios marxista-leninista na luta anticolonial. Além disso, a constituição angolana sinalizou positivamente ao pluripartidarismo, que passa a integrar as relações estabelecidas no violento período eleitoral de 1992.

Narrar a história de Angola significa acessar lugares do passado marcados por conflitos, embates, violência e morte. Em *Parábola do Cágado Velho*, os conflitos armados determinam a migração das populações das aldeias em busca do distanciamento das zonas de batalhas. Assim, a obra revela uma Angola que se encontrava num processo de transição política e econômica, vivenciando uma mudança política e econômica para um sistema (de exploração) diferente.

Diante disso, os personagens moldam suas realidades. Assim, percebe-se que os personagens são amplamente atravessados pelo que acontecia durante a guerra civil. Ainda jovem, Ulume casou-se com Muari e com ela teve dois filhos, Kanda e Luzolo, irmãos que deixaram a casa dos pais para lutar na guerra civil. Nesse contexto, observamos posicionamentos políticos divergentes que dividem a família de Ulume e Muari, tendo em vista que os seus filhos estavam lutando em lados opostos na guerra civil da Angola. Sobre esse fato Mata (2006) destaca:

[...] um exemplo cruel dessa tentativa de agenciamento catártico dos lugares pós-coloniais lê-se no discurso que actualiza os receios das personagens da Munda em *Parábola do Cágado Velho*, designadamente quanto à distinção entre os militares dos dois contendores, semanticamente conotados com o MPLA e a UNITA, demonstrando que o sujeito opositor já não é o “outro”, mas o “mesmo”, isto é, “nós mesmos” (o que subverte a visão – necessariamente – maniqueísta da literatura nacionalista em que as tensões eram lineares e a relação de alteridade bem transparente) (MATA, 2006, p. 54).

O narrador não torna explícito por qual lado lutam os Luzolo e Kanda, ambos angolanos pertencentes ao “mesmo lugar” (Mata, 2006). Conforme o apontamento de Mata (2006), é possível perceber que danos e prejuízos foram causados pela guerra independentemente de lados. Ou seja, os moradores são prejudicados por qualquer que seja exército que invada a aldeia, pois a guerra chega sempre com ferocidade para a população. Não é mais o “outro” (Mata, 2006) que massacra e sim o “mesmo” (Mata, 2006). A problematização não se dá mais num “outro” lugar, as tensões pós-coloniais são exploradas dentro do mesmo *locus*: Angola que se encontra dividida por diferentes projetos de poder. São invasões de casas, mortes de entes queridos, saques e roubos de seus animais e alimentos com o padecimento constante do povo.

No que concerne ao protagonista, depois de maduro, Ulume se encanta pela figura enigmática de Munakazi – moça da mesma idade dos seus filhos – casa-se também com ela e vivem juntos uma história de amor até que Munakazi decide deixar a aldeia em que viviam e ir para Calpe, a cidade dos sonhos de todos os jovens. Ela só regressa muitos anos depois, já na velhice. Com isso, o retorno de Munakazi gera diversas incertezas em Ulume, pois ele tem dúvidas sobre a possibilidade de aceitá-la. A narrativa termina quando ele, então, recorre ao cágado. Este personagem responde pela primeira vez ao questionamento de Ulume sobre aceitar o retorno de Munakazi.

Basicamente, a relação entre Ulume e Munakazi delineia o tempo na narrativa, o desenrolar da história acontece quando Ulume se apaixona pela sua segunda esposa. O tempo passa a ser dividido a partir desse acontecimento: o antes e o depois de Munakazi. O distanciamento entre Ulume e seus filhos que foram para guerra contribui também para desvincular o campestino de uma figura paterna, colocando-o como homem capaz de se apaixonar e viver um amor na fase madura da sua vida.

As opiniões dos habitantes da aldeia sobre o casamento de Ulume e Munakazi também são postas em evidência pelo narrador. O modo como os moradores se posicionam em relação à união apresentam os entraves vividos entre aqueles que enaltecem as suas tradições e aqueles que consideram as tradições ultrapassadas. Alguns dizem, por exemplo, que casar somente com uma esposa é uma imposição dos costumes cristãos, outros dizem achar estranho Ulume casar-se com duas mulheres.

Ocorre que essa discussão secundária chama atenção pela postura de Ulume. Este último parece procurar estar alheio a essas polarizações entre os defensores das tradições e os novos costumes. Diante dos entraves e opiniões emitidas sobre o seu casamento, ele se mantém sereno, seu desejo prevalece e eles se casam. Essas opiniões, que a princípio parecem desimportantes, apontam para uma “dissolução de certezas identitárias” (Vianna, 2005 p. 304). Na narrativa, isso contribui, pois serve para ampliar as diversas perspectivas que se há acerca das tradições, bem como possibilita ao leitor que veja de modo amplo como tais relações são pautadas por

posições sociais demarcadas.

De modo geral, é o olhar do narrador que se manifesta através da figura de Ulume e apresenta essa dissolução de certezas identitárias a que se refere Vianna (2005). O personagem parece apostar num terceiro caminho que não é aquele ensinado pelos mais velhos e nem aqueles propostos pela juventude que o rodeia. Pepetela busca através da figura de Ulume “se afastar da visão uniformizante construída sob o signo da reivindicação nacionalista” (Mata, 2006, p. 53). Isto é, o autor se preocupa com a visão que unifica o tema, resvalando para os estereótipos. O campesino, por sua vez, se constrói e reconstrói transitando por esses lugares em meio à guerra e a ausência de Munakazi, o qual fora viver o sonho da juventude ao ir embora da longínqua aldeia onde tinha se estabelecido por causa da guerra. Bonnici (1998) destaca sobre o novo sujeito pós-colonial, como Ulume, “forjado no território das incertezas” (Bonnici, 1998) exemplifica que:

Bhabha (1983) recusa a polaridade colonizador-colonizado e reconhece que a alteridade é “a sombra amarrada” do sujeito porque ambos se construíram. Este hiato entre o sujeito e o objeto, o território da incerteza, é aproveitado pelo autor pós-colonial para reconstruir seus personagens pós-coloniais. O hibridismo pós-colonial com sua subversão da autoridade e a implosão do centro imperial constrói o novo sujeito pós-colonial (BONNICI, 1998, p. 15).

No delineamento da narrativa de *Parábola do Cágado Velho*, percebe-se aquilo que Bonnici (1998) enfatiza acerca dos estudos e obras literárias pós-coloniais – isto é, emerge um questionamento e problematização dos estereótipos construídos ao longo da história da Angola. Pepetela possibilita que se enxergue, através de *Parábola do Cágado Velho*, uma visão ampla e híbrida sobre os personagens imersos nesse contexto pós-colonial à luz da narrativa.

Assim como diversos jovens da aldeia, Munakazi também está dividida entre os ensinamentos dos mais velhos e as novidades oriundas da cidade de Calpe. Ela flerta com a novidade, sonha em conhecer a “cidade dos sonhos”, em determinados momentos, pensa no futuro, nos seus projetos, pensa em deixar a aldeia: são as utopias dos jovens que vivem no pequeno povoado projetam na cidade de Calpe a certeza de um futuro de esperança, descobertas e experiências que não teria se permanecesse naquele pacato local.

A estória de Munakazi era fácil de contar, embora provocasse muitos soluços contidos e muitas hesitações, pois era a estória deles todos des-

de o momento em que Munakazi nela entrou, uma estória de tropeços e desesperos, só diferente por Munakazi ter tido também um sonho, diferente dos deles, só sonho de conhecer Calpe, a cidade de sonho, mas que afinal não era nada, dizia ela agora, sonho talvez fosse aquele vale, sonho talvez fosse viver sempre ali e longe do mundo, onde só conhecera homens que quiseram aproveitar o corpo dela, a juventude dela, e lhe fizeram dois filhos, um que morreu de doença e fome, e outro que perdeu num combate, fugindo cada um para seu lado... (PEPETELA, 2005, p. 118).

Ao conhecer Ulume, Munakazi se percebe dividida entre o desejo de ir vivenciar as suas experiências, os desejos em Calpe e a sua paixão por aquele homem que pouco conhecia. A princípio, Munakazi parece representar a transgressão, aproxima-se dos novos discursos de igualdade entre homens e mulheres que os antigos dizem ser oriundos do ocidente. Essas ideias, sonhos e desejos constroem a complexa personagem e envolvem Ulume numa paixão estarecedora.

Já Muari, primeira esposa de Ulume, incorpora sempre a seu cotidiano as tradições e rituais ensinados pelos antigos. Ulume nunca a censura. Quando os avanços da guerra obrigam os moradores da aldeia a adentrarem ainda mais em terras longínquas para escapar da fome e da violência, Muari se posiciona contra as mudanças bruscas, pois sua figura maternal está sempre aguardando o retorno incerto ou notícias dos filhos que foram lutar na guerra.

A figura de Muari é aproximada à maternidade ao longo de toda narrativa, por isso o laço afetivo criado com Munakazi é também maternal. Mulher sábia, recebe de bom grado a notícia do segundo casamento do marido. Sua esperança era de compartilhar a maternidade do filho de Ulume e Munakazi.

Essa profunda vontade de ter mais filhos era sempre impedida, pois ela não conseguia mais levar adiante nenhuma de suas gestações. Mesmo assim a primeira esposa de Ulume sentia a necessidade de ser mãe e para isso recorreu a diversos rituais ensinados pelos povos mais velhos. Apesar de todos os esforços, nem Muari e Munakazi conseguem conceber filhos de Ulume. Possivelmente por esse motivo, o amor devotado à maternidade é transferido à Munakazi e a relação das duas se assemelha a um vínculo entre mãe e filha.

Cabe ressaltar de modo enfático que, além do olhar crítico sobre a condição social de Angola, essa narrativa pós-colonial revela também o complexo processo de formação identitária, recria através do imaginário popular e da onisciência do narrador o tempo dos “Sobas” o tempo anterior à chegada do colonizador europeu, retomando ao imaginário de um passado pré-colonial, também de muitas guerras. Ademais, o autor põe em evidência elementos míticos das

tradições angolanas, oriundas do legado cultural africano. Por isso, é comum que os personagens transitem entre a tradição e a modernidade.

Outrossim, o mesmo romance dá também exemplo desse tempo pré-colonial não tão harmonioso, em que o passado de medo é rememorado em guerras pré-coloniais, na opressão dos sobas, nas guerras de kuata-kuata e continua na opressão e repressão coloniais, nas revoltas e nas guerras coloniais, na guerra civil que tinha chegado à Munda (MATA, 2006, p. 55).

Nesta obra, as constituições das identidades representadas não são puramente pautadas na ideia de uma suposta identidade nacional unificada ou no retorno ao passado com vistas à homogeneização. Ao contrário, identidades plurais são representadas e a ideia de unificação passa a ser questionada pela guerra. Assim, as identidades angolanas representadas na obra apontam para um diálogo ora sereno, ora tempestuoso entre a tradição e a modernidade: Ulume e Munakazi estão nas fronteiras.

Portanto, as tensões pós-coloniais são também representadas através das modificações culturais percebidas ao longo da narrativa, sejam através das rupturas com as tradições, da assimilação das ideias estrangeiras vindas de Calpe, ou dos entraves que se estabelecem através dos conflitos armados no contexto da guerra civil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dimensão política e crítica da obra *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela é uma das artimanhas do autor para fazer com que o leitor repense a sociedade pós-colonial, as identidades e as subjetividades dos sujeitos angolanos representados através da literatura. Nosso aporte teórico, por sua vez, contribuiu para uma melhor compreensão das temáticas abordadas pelo autor em sua narrativa, que reescreve a história do sujeito angolano no contexto marcado pela guerra civil. A *Parábola do Cágado Velho* conta a história daqueles que lutaram ativamente pela sobrevivência num espaço de tensões e adversidades.

Nessa obra o autor expõe as discrepâncias socioeconômicas, políticas, étnicas e avalia a condição dos sujeitos angolanos marcados pela guerra. Assim, além da representação das tensões pós-coloniais, por meio da aproximação entre literatura e história, o autor se mostra atento, preocupado e crítico com questões de natureza social, econômica e política.

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n.º 1, 1998, p. 07-23.

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Atêlie editorial, 2009.

LEITE, Ana Mafalda. Literaturas Africanas e formulações Pós-Coloniais. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

MATA, Inocência. **Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

PEPETELA. **Parábola do Cágado Velho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTOS, Boaventura Sousa. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, póscolonialismo e interidentidade. In: ŠPANKOVÁ, Silvie. **(Des)colonização na literatura portuguesa contemporânea: breve antologia de textos literários e ensaísticos com atividades**. Brno (República Checa): Masarykova Univerzita, 2014. p. 98-103.

VIANNA Magdala França. Parábola do Cágado Velho: O Cágado e o Pensador. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Atêlie editorial, 2009.

CAPÍTULO 3

AFROFUTURISMO: UNA MIRADA A LA CIENCIA FICCIÓN AFROFUTURISMO: UM OLHAR PARA A FICÇÃO CIENTÍFICA

Cristhian Camacho Soto

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

sotouniv@gmail.com

Resumen: La ciencia ficción es uno de los géneros más políticos de todos, y aunque sigue estando en la sombra de la literatura catalogada como seria, en los últimos años, ha tenido un auge importante en la esfera latinoamericana, gracias a su expansión a diferentes tópicos de interés social, con la premisa de una tecnología que arroja el mundo de la modernidad. El cubano Erick J. Mota, es uno de los representantes del género, más prolíferos en la actualidad y, en su novela *Historias del Cosmos Salvaje* (2014), es capaz de mezclar temas tan álgidos como el colonialismo, el desarraigo, el desencanto, la memoria y las heridas eternas de una Cuba estigmatizada por la segregación racial y la explotación extranjera, que es reflejo, además, de muchos lugares del continente latinoamericano, y atravesarlos por una diáspora de un futuro distópico y tecnológico. Todo este universo, solo sirve para fortalecer la corriente narrativa del afrofuturismo, del cual otros grandes escritores de Centroamérica, han sido partícipes, promoviendo así la importancia de la ciencia ficción en la realidad. Por consiguiente, es pertinente cuestionar, ¿Qué aportes puede traer el afrofuturismo a la perspectiva de las teorías de la ciencia ficción?, ¿qué dialogo se puede establecer entre la ciencia ficción como género y la memoria de las clases marginadas?, en este sentido y, por medio de un análisis hermenéutico y a manera de rizoma deleuziano, se establecerán algunos vasos significantes de los elementos afros, como cultura, al discurso de la ciencia ficción. Todo, desde el complejo y polémico mundo de la inteligencia artificial.

Palabras claves: Afrofuturismo. Ciencia Ficción. Memoria. Latinoamérica.

Resumo: A ficção científica é um dos gêneros mais políticos de todos e, embora continue à sombra da literatura classificada como séria, nos últimos anos teve um importante boom na esfera latino-americana, graças à sua expansão para diferentes temas de interesse social, com a premissa de uma tecnologia que envolve o mundo da modernidade. O cubano Erick J. Mota é um dos representantes mais prolíficos do gênero na atualidade e, em seu romance *Historias del Cosmos Salvaje* (2014), é capaz de mesclar temas tão pungentes como o colonialismo, o desenraizamento, o desencanto, a memória e as eternas feridas de uma Cuba estigmatizada pela segregação racial e pela exploração estrangeira, que também é um reflexo de muitos lugares do continente latino-americano, e atravessá-los por meio de uma diáspora de um futuro distópico e tecnológico. Todo esse universo só serve para fortalecer a corrente narrativa do afrofuturismo, da qual outros grandes escritores centro-americanos têm participado, promovendo assim a importância da ficção científica na realidade. Portanto, é pertinente perguntar que contribuições o afrofuturismo pode trazer para a perspectiva das teorias da ficção científica, que diálogo pode ser estabelecido entre a ficção científica como gênero e a memória das classes marginalizadas e, nesse sentido, por meio de uma análise hermenêutica e como um rizoma deleuziano, serão estabelecidos alguns vasos significativos de elementos afro, como cultura, para o discurso da ficção científica. Tudo isso, a partir do complexo e polêmico mundo da inteligência artificial.

Palavras-chaves: Afrofuturismo. Ficção científica. Memoria. América Latina.

El Afrofuturismo, como brazo de la ciencia ficción moderna, es un género literario que ha ganado gran popularidad en los últimos años. Las ventas, en distintas editoriales del continente, se han disparado entre los colectivos más jóvenes, en esa incesante búsqueda de la aventura, la

fantasía y la tecnología que un género literario, como este, ofrece. Si bien la literatura de ciencia ficción, puede dividirse entre dos grandes taxonomías: ciencia ficción dura y ciencia ficción blanda, es notable que un movimiento como el afrofuturismo, que compete a esta investigación, se explaye en las normas de contenido de la ciencia ficción blanda, por esa manera estólido en la que aborda los problemas sociales de la comunidad afro.

Sería bueno por comenzar por lo más importante, ¿qué es el afrofuturismo?, un cuestionamiento difícil de responder en primera instancia, pero que podría aproximarse a esa corriente literaria, que combina elementos de la tecnología futurista con la cultura africana y afro descendiente, creando historias que exploran temas de identidad, historia e inminente futuro. La ciencia ficción ha sido tradicionalmente dominada por narrativas eurocéntricas, con personajes y escenarios que reflejan la realidad de sociedades occidentales. Sin embargo, el afrofuturismo busca romper con esta tendencia y dar voz a las experiencias y perspectivas de las comunidades afros que se han visto marginadas por movimientos reductivos.

Una de las características principales del afrofuturismo es su enfoque en la diáspora africana y la historia del colonialismo. Muchas obras exploran cómo la opresión y la discriminación han afectado a estas comunidades, tanto en el pasado como en el presente. A través de la ciencia ficción, se plantean escenarios futuristas en los que estas injusticias pueden ser superadas y se imagina un mundo en el que las comunidades afro descendientes pueden florecer e, incluso, dominar el mundo, para bien y para mal.

El afrofuturismo también utiliza elementos de la cultura africana y afrodescendiente para construir sus narrativas, incorporándolo desde un simple vestuario, hasta una construcción estética de escenarios. Se incorporan rituales, mitos y símbolos, creando una mezcla única de sofisticación y herencias ancestrales. Esta fusión no solo enriquece las historias, sino que también desafía las concepciones tradicionales de lo que es la ciencia ficción. Es pues, una corriente exótica, colorida y profunda, que captura al lector del presente, gracias a su fuerte mensaje de empoderamiento.

Un ejemplo destacado de afrofuturismo en la ciencia ficción es la película “Black Panther”. Esta película, que se desarrolla en el ficticio país africano de Wakanda, combina espacios donde la tecnología y la cultura africana se encuentran, en un andamiaje que involucra códigos sociales y distópicos. Su enfoque radica, justamente, en el hecho que los ciudadanos de Wakanda, son férreos defensores de su cultura, no permiten el intercambio con ninguna otra clase y de allí surge su marcada identidad y genealogía. Gracias a esa defensa absoluta de su raza, es que se convierten en una sociedad ejemplo para el resto de las otras comunidades sociales del universo.

Lo que más podría llamar la atención, es que precisamente esa fuerte defensa de sus raíces culturales, de su historia, de su tradición, de sus normas y códigos, los enriquece tanto emocio-

nalmente, que proyectan con contundencia sus decisiones y quehaceres dentro una comunidad. Cómo todo sistema sólido, trasciende en esa efigie psicoemocional, que les proyecta como un grupo social casi incorruptible y dominante a sus comunidades pares. No solo ocurre en *Black Panther*, sino en otras novelas históricas como *Salvar el Mundo* (2014) de Fran Mota, autor caribeño, *La Mamba Negra* (2009) de Nadia Ferrer, *Muchacho con un Libro* (2003) de Martinico Blanco Noguera, *Mis ojos Etéreos* (2013) de Kalifha Cruz o *Viaje al centro de mi África* (2021) de Michaela Sarrá.

En historias como las anteriormente mencionadas, la comunidad defensora y promotora de su cultura, son notablemente evidenciabiles. Y ese poder que les genera su orgullo, son la base o el piso, que entrama las relaciones entre los personajes ficcionales y los diálogos de conductas que se entrelazan en sus tramas. Y este es el objetivo principal, de un género tan polémico y en plena tendencia como el afrofuturismo.

Es necesario, en este punto, mencionar, que el afrofuturismo como movimiento en todas las artes, incluyendo la literatura, ha existido siempre, solo que es a partir de las últimas dos décadas, que se ha consolidado (debido al uso de su nombre) como un movimiento en crecimiento de la literatura actual. En otras palabras, historias africanas en la ciencia ficción, han existido siempre, en primera o segunda instancia de la trama protagonista, pero nadie había acuñado un término para designarle a este bloque de características.

Entonces, es preciso hablar un poco del origen de ese nombre y del género como tal. El primero en acuñar dicho término fue el lingüista y escritor estadounidense Jack Koheberger en 1969. Koheberger, empleó el término para designar a aquellos textos de ciencia ficción, donde uno de los temas principales fuera la cultura africana, o en su defecto donde los protagonistas fueran africanos y/o usaran códigos propios de su cultura. Sin embargo, lo usó en un contexto más punitivo y reduccionista, pues su idea no era enaltecer al subgénero literario, sino por el contrario, separarlo de lo que él consideraba como ciencia ficción verdadera, que, desde luego, para él y su grupo, era la que se escribía en Norteamérica y Europa, escrita para el público norteamericano y europeo, y con temas donde se enaltecía lo norteamericano y lo europeo. Es decir, su más honesto fondo, no era impulsarlo como una hibridación de cultura o intercambio literario, sino por el contrario, imponer el efecto separatista a una élite de escritores que deberían ser la única y verdadera academia de la ciencia ficción.

Años, más tarde, para 1979, Ligia Arenales, escritora cubana y defensora de los derechos afros descendientes, refutó esta idea parca de Koheberg, a través de un largo estudio de crítica, donde demostraba que el elemento afro, dentro de la literatura de ciencia ficción y fantasía, tenía el suficiente peso y bagaje como para ser considerado un sub-género por sí mismo, pues explayaba una serie de características y contenidos, que lo diferenciaba de otros grupos literarios, y desde luego, rescataba ese tono de denuncia, para resaltar una cultura que era normalmente, vilipendiada, ninguneada o marginada a las esferas literarias. Ya de por sí, tanto la fan-

tasía como la ciencia ficción, era consideradas para la época, como literatura no seria, así que, para el resto de los subgéneros, derivados de estas, el panorama era aún peor.

El poco interés editorial y el poco interés del público, ocasionaron que muy pocos autores, muy selectivamente, pudieran tener éxito dentro del marco de ambos géneros. Y eso, ya era un acto reduccionista e insuficiente. Arenales, luchó por la economía de créditos y saberes, que ocasionaran darle volumen al afrofuturismo como movimiento artístico. No voz, porque voz ya tenían, sino volumen a sus diferentes criterios, y que lo colocaran en la zona editorial y académica. Se trató de una lucha que duró más de dos décadas, pues pocos autores se atrevían a cruzar su género con el núcleo africano.

Para la década de los 90's, la tendencia creería con distintos autores como Mayte Balbueno (República Dominicana), Javi Huertas (Cuba), Eulísio Meireles (Cuba) o Laureano Ascanio (Haití). Sin embargo, fue el cubano Michael Ascencio, quien se convertiría en uno de los principales autores del género, y quien propuso en diversos coloquios y conversatorios literarios, que aquel termino separatista que en su época había otorgado Koheberger, afrofuturismo, era concordante y coherente con la identidad de aquellos escritores que dentro de sus universos distópicos, realizaban los códigos culturales de la cultura afro descendientes. Tal vez Koheberger, adjudicó el término con una inferencia punitiva y elitista, pero no se dio cuenta, que realmente estaba designado y creando un nombre propio, para un movimiento que venía in crescendo, y permeando las artes en Latinoamérica.

Cabe destacar, que Centroamérica y/o el Caribe, fueron las principales fuentes de escritores del género, específicamente Cuba, quien acobijó el interés por lo afro, con apoyo editorial y crítico. Pero a lo largo de los últimos años, más autores se han unido, publicando artes escénicas, pintura, escultura, cinematográficas y, desde luego, literarias. Ascencio (1978), ha participado en varias de ellas, y ha dado una intensa promoción en su Cuba natal.

Otros escritores como, Octavia Butler, N.K. Jemisin, and Samuel R. Delany. Estos aclamados autores han dejado una huella indeleble en el género del afrofuturismo con sus obras innovadoras y provocativas. A través de sus narrativas, han desafiado las convenciones literarias y explorado las complejidades de la identidad afrodescendiente en contextos futuristas y especulativos.

La obra de Octavia Butler, considerada una de las pioneras, nos transporta a mundos distópicos y plantea cuestionamientos profundos sobre la raza, el género y el poder. Sus personajes complejos y sus tramas intensas nos invitan a reflexionar sobre las desigualdades sociales y cómo estas se perpetúan en el futuro imaginado.

N.K. Jemisin, por su parte, ha revolucionado el género con su trilogía “La Tierra Fragmentada”, ganadora de múltiples premios Hugo. A través de una prosa deslumbrante, Jemisin nos sumerge en un mundo donde la magia y la opresión se entrelazan, y donde los protagonistas

luchan por liberarse de las cadenas impuestas por una sociedad injusta. Sus obras desafían las expectativas y nos invitan a reconsiderar nuestras propias concepciones de la realidad.

Por su parte, Samuel R. Delany, otro destacado escritor de afrofuturismo, ha explorado temas como la sexualidad, la raza y la identidad a través de su extensa obra. Sus novelas, como “Dhalgren”, desafían las estructuras narrativas tradicionales y nos sumergen en mundos surrealistas y oníricos. Delany ha sido fundamental en la expansión de los límites del afrofuturismo, abriendo camino a nuevas formas de representar y explorar la experiencia afro descendiente en la literatura especulativa.

A ello, se le unen grandes voces del quehacer literario, como los grandes Gabo García Márquez, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Jamaica Kincaid, Arturo Usler Pietri o Roberto Bolaño, que coquetearon con el género, en pasajes de sus poesías, cuentos y novelas. Todos estos escritores, entre otros, han dado voz a una perspectiva afro descendiente en el género del afrofuturismo, desafiando las narrativas dominantes y abriendo puertas a nuevas posibilidades. Su influencia perdura en la literatura contemporánea y nos invita a imaginar futuros más inclusivos y justos. El afrofuturismo, gracias a estos escritores visionarios, continúa evolucionando y expandiendo los límites de nuestra imaginación.

Ahora bien, en la actualidad, uno de los grandes autores del movimiento es el cubano Erick J. Mota, prolífico escritor de ciencia ficción y que no duda a la hora de crear sus propias normas con respecto a lo afro. *Historias del Cosmos Salvajes* de Erick J. Mota (2014), es una obra de ciencia ficción que atraviesa una serie de elementos y tópicos muy propios del interés latinoamericano, como lo es el Afrofuturismo, un concepto que ha venido creciendo popularidad, durante los últimos dos décadas, gracias a la proliferación de diversas voces artísticas que expresan el contenido de ese tímido concepto. Afrofuturismo, es un término que ha generado tanto amor como odio, a partes iguales, y el debate con respecto al mismo, ha estado presente en todas las convenciones y críticas que surgen a través de la ciencia ficción latinoamericana y caribeña.

El investigador y escritor de ciencia ficción Rodrigo Bastidas, afirma que el movimiento es un ejercicio estético que, tanto en forma, como en fondo, pues proyecta una serie amplísima de códigos culturales, en los que enmarca tres subcategorías: códigos africanos, códigos latinoamericanos, códigos caribeños, y también, agrega, connotaciones claras del discurso postcolonizador.

Es muy importante resaltar el hecho que la ciencia ficción, como género literario, tiene su génesis en las grandes esferas de la industria editorial Norteamérica y Europa, y precisamente dichas apologías han llevado, implícitamente, una promoción del discurso colonizador, sin que esto signifique un atenuante o desventaja en su comprensión. En muy buena lid, siempre es pertinente tener en cuenta, que debido a su popularidad en otras esferas que no son Latinoamé-

rica, se incluyen temas como la industrialización, el algoritmo como arquetipo y todo lo referente a lo que se conoce, como ciencia ficción dura.

En Europa y Norteamérica, los escritores de ciencia ficción, no podían hablar de otra cosa que no conocieran, y lo que conocen es precisamente la ciencia ficción dura, y donde se ve una marcada injerencia a la colonización de los grupos y pueblos más oprimidos. Esa es su cultura, esa es su cotidianidad, y es normal que escribieran y promovieran, aquello que forma parte de su centro de vida. Mientras que, las ciencias ficciones, escritas y esbozadas, en aquellos pueblos colonizados como Latinoamérica y el Caribe, se proyecta justo lo contrario, es la ciencia ficción escrita por el oprimido, más cercana a los intereses blandos, a la utopía, la distopía, la ucronía, el punk y, todas las subcategorías que se extienden al indigenismo, el mestizaje, la lucha libertaria, el caudillismo, el socialismo y, otras mezclas como retropuk, la crónica negra, la fantasía, el realismo mágico, la picaresca, entre otras.

Si hay algo que permite el género, es dirigir una infinidad de temas, por el peligroso caleidoscopio de la ciencia ficción. Un prisma de muchos espejos que a manera de rizoma de-leuziano, se expone sobre la identidad y el maravilloso caos de ser latinoamericano y/o caribeños. De allí surge la idea de incluir diversos conceptos como el afrofuturismo. Hay que recordar, que un principio, dicho término fue acuñado por los mismos norteamericanos, pero autores como los ya mencionados, el propio Erick J. Mota, Michael Ascencio, Asunción Prieto y/o Diego Stuton, defiende el término como algo que sí los representa y, sienten orgullo del mismo, promoviéndolo no tan solo como un nombre que designa, sino como un movimiento sui generis, rico en contenidos varios, que realza el bien hacer del ciudadano latinoamericano y caribeño.

Por consiguiente, gracias al afrofuturismo, como subgénero de la ciencia ficción, se pueden tocar ciertos tópicos del mestizaje con miradas particulares a su futuro. J. Mota, en muchas de sus declaraciones públicas, utiliza un término coloquial y pintoresco, para nominar el movimiento: ajiaco. Curioso vocablo que tiene un significado híbrido y pertinente. En Venezuela, un ajiaco, es una popular sopa de muchos elementos, por ejemplo, mientras que, en Cuba, se le adquiere a un plato de similares condiciones. Por aquella riqueza de contenido, es que J. Mota tiene el ingenio de comparar este movimiento cultural como un ajiaco.

Es adecuado, en este punto, mencionar, que *Historias de un Cosmos Salvaje* (2014), se trata de una secuela en toda regla de *Habana Underwater* (2011), otra novela de J. Mota, que nos trae de vuelta a sus dos protagonistas, Kay y Kirk. En esta nueva aventura, Juan Tomas Kirk y sus estudiantes del Geminirum-AlphaSpace, su academia, tendrán que enfrentar el devenir de los viajes interestelares para salvar y controlar las emociones de una sociedad cada vez más fugaz, más líquida, y más corrompida en sus emociones blandas. Con *Historias de un Cosmos Salvaje* (2014), J. Mota, ofrece un viaje hacia adentro, un viaje hacia sus antepasados, honrándolos de manera auténtica y con la sabiduría ancestral que merecen.

Pertenecen todos a un Cosmos que se ve afectado por el salvajismo del pensamiento, de la burocracia y la burocrisis, de la corporación capitalista, de la utopía del socialismo y por los seres humano que se convierte tan solo en muñecos de hierro subsumidos ante al poder de los más fuertes. Latinoamérica y El Caribe, tiene mucho, mucho que contarle al resto del mundo, aunque no tenga que demostrar nada. Movimientos como el afrofuturismo, sirven para divulgar la riqueza de lo afrocubano, de toda esa amalgama de idearios, tradiciones y discursos de la mezcla.

Ahora bien, es indispensable, para caminar hacia una reflexión final, identificar asertivamente, tres principales características de este enriquecedor género:

1. Imaginación especulativa. El afrofuturismo utiliza la imaginación especulativa para explorar futuros alternativos y posibilidades para las personas de ascendencia africana. Se basa en la idea de que el futuro no está predeterminado y puede ser moldeado.

2. La reafirmación de la identidad y la cultura africana. El movimiento busca resaltar y celebrar la diversidad y la riqueza de las culturas africanas, tanto en el pasado como en el presente, y proyectar esa identidad en futuros imaginarios.

3. Crítica social y política. El movimiento utiliza la ciencia ficción y la especulación futurista como herramientas para abordar y cuestionar las desigualdades sociales, el racismo, la opresión y otros problemas sistémicos que afectan a las comunidades de ascendencia africana.

El siglo XXI ha tenido un impacto significativo en el desarrollo del afrofuturismo, con avances en la tecnología que abren nuevas posibilidades para que los artistas creen experiencias digitales inmersivas arraigadas en la estética afrofuturista. Los avances en tecnología han ampliado las oportunidades para que los artistas creen experiencias digitales inmersivas arraigadas en la estética afrofuturista. Con la llegada de la realidad virtual (VR) y la realidad aumentada (AR), los artistas ahora pueden transportar al público a futuros afrocéntricos, permitiéndoles experimentar e interactuar con estos mundos de primera mano. Mediante el uso de efectos visuales de vanguardia, diseño de sonido y técnicas de narración interactiva, los artistas pueden hacer realidad sus visiones como nunca antes.

Este alcance global ha permitido que las ideas afrofuturistas se propaguen rápidamente y ganen fuerza dentro de varias comunidades. Las comunidades en línea fomentan conexiones entre creadores, académicos y entusiastas interesados en explorar el panorama en evolución del género. Desde las primeras obras literarias que insinuaban este movimiento hasta el éxito global de películas como Black Panther, el afrofuturismo ha evolucionado hasta convertirse en una fuerza poderosa que continúa inspirando y dando forma a nuestro mundo. Pero esto es sólo el comienzo.

El afrofuturismo no es sólo un fenómeno histórico; es un movimiento vivo que respira y que te invita a ser parte de su futuro. A medida que profundizas en sus vastos reinos, abraza tu

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

creatividad y explora cómo puedes contribuir a su crecimiento. Ya sea a través de la música, la literatura, las artes visuales, la moda o el activismo, tu voz y perspectiva únicas pueden ayudar a impulsar el afrofuturismo.

REFERENCIAS

Abentio, Christopher. *A Genealogy of African Multicultural*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 2009.

Ascencio, Michael. *La Distopía Afro del Nuevo Mundo*. Barrial, La Habana, 2018.

Arenales, Ligia. *Breve historia de mis raíces en ciencia ficción*. El País, México DF., 2019.

Bastidas, Rodrigo. *La Historia Secreta de la Ciencia Ficción*. Artrios, Bogotá, 2012.

J. Mota, Erick. *Historias del Cosmos Salvaje*. Gente Nueva, Habana, 2014.

Vid, Iker. *Lo mejor de la ciencia ficción II*, Ediciones Martínez Roca, S. A. Barcelona, 1983.

Williams, Raymond. *Utopía y Ciencia Ficción*. Hard The Nowhere Bible, Madrid, 1978.

CAPÍTULO 4

A AVÓ, A CIDADE E O SEMÁFORO – ESPAÇOS RURAL E URBANO REINVENTADOS NA FICÇÃO DE MIA COUTO

LA ABUELA, LA CIUDAD Y EL SEMÁFORO – ESPACIOS RURALES Y URBANOS REINVENTADO EN LA FICCIÓN DE MIA COUTO

Maria das Dores Freire da Silva
doresfreire08@gmail.com

Francisca Zuleide Duarte de Souza UEPB/PPGLI,
Brasil
zuleide.duarte@hotmail.com

Resumo: No conto *A avó, a cidade e o semáforo*, do livro *O fio das missangas* (2009), do escritor moçambicano, Mia Couto, o narrador está em primeira pessoa e refere-se a personagem de diferentes modos como: a avó, a minha mais velha vovó, o que confirma a relação de respeito, referência e representação do mais velho na cultura africana como o guardião dos costumes, da palavra e da cura dos males, daquele que narra os tempos, o *Griot*. A narrativa informa sobre a mudança de espaço do neto que vai a cidade grande receber um prêmio e a preocupação da avó sobre quem vai cuidar do seu neto, da sua roupa e alimentação e onde irá dormir. Pelas situações dos personagens, o leitor vai adentrando o universo rural de Moçambique e a preocupação da avó que irá mesmo à contragosto de o acompanhar à cidade e cuidar pessoalmente de suas necessidades no hotel onde se hospeda. Para a velha senhora, o semáforo, suas luzes e a cidade, assumem um papel importante na vida dela como as luzes da aldeia, as fogueiras como locus de conversação e exposição das histórias, os pirilampos, o espaço de encantamento que conhece, a personagem do conto, rememora os tempos em que vivia na aldeia, quando as pessoas se reuniam para escutar histórias e passa após a entrega do prêmio ao neto, a viver nas ruas da cidade, reinventando os espaços e mantendo o imaginário na aldeia. Mia Couto, ao construir essa personagem, reclama o lugar da tradição e costumes hibridizados pelo avanço das culturas a adentrarem o território moçambicano seja pelo colonizador ou pelas novas formas de colonização que se imbricam nos países descolonizados assim como a violência que se vê dos que não tem mais casa, trabalho e perambulam pelas ruas das grandes cidades como exilados em sua própria cultura.

Palavras – chaves: Espaços reinventados. Literatura Africana. Mia Couto.

Resumen: En el cuento *Una abuela, la ciudad y el semáforo*, del libro *O fio das missangas* (2009), de la escritora mozambiqueña Mia Couto, el narrador es en primera persona y se refiere al personaje de diferentes maneras como: la abuela, mi abuela mayor, que confirma la relación de respeto, referencia y representación de la más antigua de la cultura africana como guardiana de las costumbres, de las palabras y de la cura de los males, la que narra los tiempos, el *Griot*. La narración informa sobre el cambio de espacio del nieto rumbo a la gran ciudad a recibir un premio y la preocupación de la abuela por quién cuidará de su nieto, su ropa y comida y dónde dormirá. A través de las situaciones de los personajes, el lector se adentra en el universo rural de Mozambique y en la preocupación de la abuela que incluso lo acompañará a regañadientes a la ciudad y atenderá personalmente sus necesidades en el hotel donde se hospeda. Para la anciana, el semáforo, sus luces y la ciudad, juegan un papel importante en su vida como las luces del pueblo, las hogueras como lugar de conversación y exposición de historias, las luciérnagas, el espacio de encantamiento que conoce, el Personaje del cuento, recuerda los tiempos en los que vivía en el pueblo, cuando la gente se reunía para escuchar cuentos y, tras entregar el premio a su nieto, comenzó a vivir en las calles de la ciudad, reinventando los espacios y manteniendo la imaginación del pueblo. Mia Couto, al construir este personaje, reivindica el lugar de la tradición y las costumbres hibridadas por el avance de las culturas que ingresan al territorio mozambiqueño, ya sea por el colonizador o por nuevas formas de colonización que se superponen en los países descolonizados, así como la violencia que se ve de aquellos que no tienen más hogares, trabajos y deambulan por las calles de las grandes ciudades como exiliados en su propia cultura.

Palabras claves: Espacios reinventados. Literatura africana. Mía Couto.

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar as questões que envolvem a construção da cultura e da identidade a partir das inter-relações velho/novo, campo/cidade. O contexto mais amplo da problematização é a negociação que se estabelece na relação entre velho e cidade na literatura moçambicana e que elege por objeto de análise o conto do autor Mía Couto intitulado “A avó, a cidade e o semáforo”. Metodologicamente, este artigo é de natureza bibliográfica e tem por principais categorias de observação e análise, a cidade e o velho em suas implicações com o conceito de identidade. No conto do escritor moçambicano Mía Couto, são abordados temas que entrelaçam elementos culturais e históricos relacionando tradições e modernidade, os quais são marcados pelos espaços e personagens expressos no conto.

Tudo se desenvolve na narrativa, quando o neto de Ndzima, professor em uma escola rural, foi convocado para receber um prêmio do Ministério, pois deveria ser entregue na cidade grande. Esse motivo foi suficiente para avó encher o neto de perguntas, quanto ao lugar que iria se hospedar, como seria feita a comida, não convencendo a avó sobre o que ocorreria na cidade grande, resolve comprar a passagem e decide ir junto com o neto para a cidade grande. Numa viagem que mudará o destino do neto e da avó. No decorrer do conto o narrador nos relata a viagem da chegada até os desentendimentos arrumados no hotel pela avó, onde ficariam hospedados.

Percebemos em todo momento que está em jogo os valores de uma tradição em confronto com os laivos de uma modernidade, nesse ínterim estão o choque entre duas culturas distintas, o africano antigo e suas crenças e do africano com conceitos de vivência ocidentalizados. A avó com o contato que teve na rua com os mendigos no semáforo motivo o qual fez a distinta senhora tomar a decisão de não mais voltar para vila onde morava, encantada com atenção que recebe dos moradores de rua, ela preferiu a vida nômade, a solidão da personagem foi também um processo resultante da invasão do moderno sobretudo os valores e suas tradições, o mesmo conto nos ensina que cozinhar é o mais privado e arriscado ato de amor. “No alimento se coloca ternura ou ódio, na panela se veste tempero ou veneno.” A avó do conto é enfática quando diz: cozinhar não é serviço meu neto, cozinhar é o modo de amar os outros.

Para Raymond Williams (2011, p.11) “campo” e “cidade” são palavras muito poderosas, e isso não é de estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das humanidades. O termo inglês *country* pode significar tanto “país” quanto “campo”, *the country* pode ser toda sociedade ou só sua parte rural.

Ainda afirma WILLIAMS (p.13) que o fato fundamental é que, com todas essas experiên-

cias transformadoras, as atitudes inglesas em relação ao campo e às concepções da vida rural persistiram com um poder extraordinário, de modo que, mesmo depois de uma sociedade tornar-se predominantemente urbana, a literatura, durante uma geração, continuou basicamente rural; e mesmo no século XX, numa terra urbana e industrializada, é extraordinário como ainda persistem formas de antigas ideias e experiências.

Cozinhar é um ato de amor, relações no conto a avó, a cidade e o semáforo, de Mia Couto

Antônio Emílio Leite Couto, nasceu na cidade de Beira em Moçambique, África no dia 5 de julho de 1955. Filho de Fernando Couto, emigrante português, jornalista e poeta que pertencia aos círculos intelectuais de sua cidade.

Aos 14 anos publicou seus primeiros poemas no Jornal NOTÍCIAS da BEIRA. Seu primeiro livro foi publicado em 1983, intitulado *Raiz do Orvalho*. Mia Couto além de escrever poesias, escreveu contos, romances e crônicas. Ganhador do Prêmio Camões de 2013, eleito para a Academia Brasileira de Letras para cadeira de Nº 5.

O conto *A Avó, a cidade e o semáforo* do autor Mia Couto, publicado em 2009 na coletânea *Fio das Missangas*, pela Editora Companhia das Letras, o conto trata dos aspectos de Moçambique urbano e o rural, a modernidade e as culturas, a visão do mundo antigo representados nos personagens a avó e o seu neto.

A protagonista do conto é a avó, a qual passa a vida inteira mergulhada na sua cultura ancestral sem se interessar pelo o que ocorre para além de sua aldeia. O neto é o narrador - personagem, chamado para ir à cidade grande no intuito de receber o prêmio do Ministério, pois tinha sido o melhor professor rural, a avó decide acompanhá-lo sem admitir contestação:

Quando ouviu dizer que eu ia à cidade, Vovó Ndzima emitiu as maiores suspeitas:

- *E vai ficar em casa de quem?*

- *Fico no hotel, avó.*

- *Hotel? Mas é casa de quem?*

Explicar, como? Ainda assim, ensaiei: de ninguém, ora. A velha fermentou nova desconfiança: uma casa de ninguém? Porém, só agravei – um lugar de quem paga? E que espíritos guardam uma casa como essa? (COUTO, 2009, p.125).

O prêmio que o personagem irá receber, narrado no conto deveria ser entregue na cidade

grande, devido a cerimônia de premiação, a avó enche o neto de perguntas, quanto ao lugar onde ele ia se hospedar e como seria feita a comida e quem arrumaria sua cama, e não convencendo, Ndzima sobre a cidade grande e suas características, compra passagens e parte junto com o neto numa viagem que mudará o destino de suas vidas.

O narrador-personagem conduz a narrativa relatando a viagem da chegada até os desentendimentos da avó no hotel onde ficariam hospedados. No decorrer do conto está em jogo os valores da tradição em confronto com a modernidade, e também entra em choque as culturas rural e urbana.

Em contato com os mendigos no semáforo a distinta senhora toma a decisão de não voltar mais para vila onde morava. Acometida pela solidão e encantada com a atenção que recebe dos moradores de rua ela dá preferência a vida itinerante.

A solidão da personagem é também um processo que resulta na invasão da modernidade corrompendo os valores e tradições. Cozinhar para avó era um ato de responsabilidade, pois no alimento se coloca ternura ou ódio, tempero ou veneno. Como ela poderia deixar uma tarefa tão íntima na mão de quem ela não conhecia, como ela não conhecia essa pessoa a mesma não poderia cozinhar para seu neto.

Para avó preparar os alimentos traduzia-se num ato de amor às pessoas. Ela queria saber tudo, quem cozinhasse, quem arrumava a cama e quem tirava água do poço, não entendia não ter família na cidade, o neto deitar em uma cama que qualquer pessoa arrumasse, não admitia, alegava que todos na aldeia dormiam despidos ou enrolados em um tecido de algodão, só dependia de como estava o clima.

Durante a viagem, a avó ia dormindo esparramada no assento, no colo levava as aves em uma gaiola, o neto ainda tentou persuadi-la a deixar as galinhas na aldeia. No hotel não foi permitido a entrada das galinhas, a avó falou tão alto que foi permitida a entrada pelo corredor do hotel, depois de instalados desceu a cozinha e volta sorrindo, pois, o cozinheiro era da terra dela o que permitiu um reconhecimento identitário.

Voltando do Ministério, o neto sente falta da avó, não estava no quarto nem no hotel, ficou aflito procurou-a e estava entre os mendigos na esquina do semáforo, ficou com o coração partido quis levá-la para casa, mas ela recusou. Ao estar com os mendigos reforça a recusa da avó ao hotel e à cidade, prefere ficar na rua com “os sem casa”.

O tempo passa e chega o dia de voltar para aldeia, o neto procurou no quarto, estava deitada no chão onde sempre dormia, as tralhas espalhadas, o neto perguntou por que não arrumou as malas, respondeu que ia ficar, pois conhecia tudo e disse que na aldeia estava só, a certeza da avó era tanta que o neto ficou sem argumento quando ele foi viajar não teve coragem de olhar para traz.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Nessa perspectiva há um movimento no conto que estabelece sentidos contrários, pois o mais novo retorna à aldeia para manter a tradição e o mais velho já se sente desterritorializado, pertencente a lugar nenhum, característica dos sujeitos errantes e pós-coloniais.

O verão passou, o neto recebe uma encomenda da avó, era uma carta, abriu o envelope e entre os dedos alguns dinheiros caíram no chão da escola, no bilhete ela ditou para alguém escrever explicando que ela havia pago uma passagem para o neto ir visitá-la na cidade grande, sentiu luzes acender no seu rosto quando leu as últimas linhas da carta. Disse que dormia perto do semáforo e que as luzes faziam bem a ela, e quando fechava os olhos parecia escutar a fogueira em seu quintal.

O conto de Mia Couto, convida a uma leitura e análise sobre questões que envolvem a construção da cultura, da identidade, de uma relação mútua com o velho e o novo, o campo e a cidade e nessa relação, o contexto mais amplo é problematizar a negociação que se estabelece na relação entre o velho e o novo na literatura moçambicana.

Dois temas são comuns no conto de Mia Couto, a relação tradição e modernidade que são marcadas pelos espaços e pelas personagens, já que são expressas no conjunto de substantivos que tem o título do conto *A avó, a cidade o semáforo* o outro tema é a solidão na terceira idade em mescla com os processos de perda de território e ressignificação da tradição nos atos da alimentação, tema frequente nos contos do autor.

Sendo o personagem-narrador em primeira pessoa, refere-se a personagem de diferentes modos como “vovó Ndzima”, “a avó”. No decorrer da narrativa, através das falas do narrador e da própria personagem, o leitor vai entendendo e tendo acesso à sua cultura, um dos dilemas do conto é enfrentado com a velhice e a solidão.

Com o neto a personagem se põe a discutir com ele quando o assunto envolve as tradições, questionando os modos de ser da cidade. Para a avó, o semáforo, suas luzes, assumem um papel importante na vida de Ndzima e faz com que a personagem rememore os tempos em que vivera na aldeia, quando as pessoas juntavam-se ao redor da fogueira para ouvir e contar histórias. Mas é justamente naquele lugar que agora ela se encontra:

Os mais-velhos ocupavam um privilegiado entrelugar: a zona intersticial e insondável entre o mundo dos que já se foram e se encontram no para-além dos antepassados e o mundo dos viventes. Sua posição-limite encontra paralelo e contraposição com o espaço ocupado pelas crianças: a zona limite entre o mundo dos que ainda-não-são e dos que começam a vida, procurando vir-a-ser o que o grupo espera deles. Seres em limites, crianças e velhos, encontram-se mais facilmente em comunicação e se entendem. Não é por acaso que velhos e crianças são, de certo modo, venerados em vários textos de Mia Couto: Nos contos em que estão juntos, eles parecem simbolizar, metaforicamente, o espaço

do conhecimento, que elimina a angústia e o da energia que faz o mundo avançar. Como em muitas outras culturas, o vínculo entre as duas gerações (avós e netos) é especial: velhos e crianças gracejam, atçam-se, brincam entre si relativamente livres das inibições ou reservas que os pais mantêm em relação aos filhos. Os velhos transmitem conhecimentos vitais aos novos, e estes lhes retribuem transmitindo-lhes um pouco da magia da infância. (OLIVEIRA, 2000, p.43).

Por não conhecerem o hotel e o deslocamento do campo para a cidade, os personagens são destacados em relação a aldeia, o hotel e o semáforo como espaços fundamentais à narrativa, o que enfatiza a constituição dos próprios personagens:

O professor que é narrador do conto, havia ganhado uma viagem à cidade para participar de um evento. A avó fica incomodada com o destino do neto: pensava, onde ele iria dormir, quem iria cozinhar para ele, pois todos os cuidados, era pensado nos costumes de sua aldeia, os cuidados deveriam ser através de pessoas confiáveis por laço sanguíneo comum. Mediante todas as indagações que tinham sido feitas resolveu ir com o neto. A avó era a personagem mais velha e importante meio de comunicação ancestral da tradição moçambicana por ser “elemento objectivador das regras mais decisivas que regem a estrutura e a dinâmica das sociedades dessas sociedades. (LEITE, 2012, p.110).

A preocupação e receio da personagem avó, elabora a viagem e o que fará na cidade grande a partir dos seus conhecimentos acerca da tradição e dos mitos africanos que rompem as barreiras entre o espírito e a vida prática, sustentados pela figura dos idosos, mas confiáveis pela consciência coletiva tinha receio que o personagem-narrador rompesse os vínculos com a sua terra e a sua tradição.

Ao final do conto, percebe-se uma adequação ou transculturação como informa Àngel Rama (1982) que a transculturação não consiste em adquirir uma cultura, seria também os processos e entendimentos entre os termos aculturação, esculturação parcial e enculturação entre a tradição à modernidade vivenciada pela lógica cotidiana, mas há uma denúncia das condições em que isso ocorre, onde a avó acaba morando próximo ao sinal de trânsito que a deixa fascinada junto aos mendigos, incorporando-os ao seu convívio, devido às suas práticas comuns e mantém seu elo com o passado familiar ancestral, mandando uma carta para seu neto no final do conto:

Senti luzes me acendendo o rosto ao ler as últimas linhas da carta: “... agora, neto, durmo aqui perto do semáforo. Faz-me bem aquelas luzinhas, amarelas, vermelhas. Quando fecho os olhos até parece que escuto a fogueira crepitando em nosso velho quintal...” (COUTO, 2009, p.

128- 129).

Também se leva em consideração a socialização da avó em seu ambiente, no qual supera seus limites materiais e culturais em relação a aldeia e seus parentes consanguíneos pela sua harmonia com as práticas sociais urbanas:

A obra do escritor moçambicano, anexa elementos culturais, históricos e estéticos como realidade própria expressando uma visão de homem, de cultura, de sociedade, bem como a posição diante de temas importantes através dos quais é possível compreender “o espírito e a sociedade” de seu tempo, relembrando (CANDIDO, 1997, p. 34).

A literatura abre possibilidades de percepção, compreensão da realidade acrescentando a capacidade de análise. Cumpre-se identificar alguns fatores externos e sociais ligados ao contexto histórico, bem como fatores individuais próprios da consciência e criação, destacando o texto como realidade autônoma.

A obra literária sendo uma realidade autônoma, cujo valor está na formulação de ideias e concepções culturais que se obtém para plasmar elementos não-literários, impressos, paixões, ideias, fatos e acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador:

A sua importância quase nunca é devida a circunstâncias de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta Autonomia depende antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; de elementos expressivos, cuja síntese constituem a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (CANDIDO, 1997, p. 33).

Para recriar sua obra, o escritor menciona elementos da realidade histórica partindo de imagens que habitam seu imaginário, traduzindo afeições, percepções, práticas e modos de vivências guiadas por sua linguagem.

Há um conhecimento do fazer literário em Mia Couto, sendo possível uma observação pela forma da matéria literária. Ao analisar a obra do autor, percebemos na cultura moçambicana onde é vista as relações entre o velho e o novo, o campo e a cidade, esclarecida no estudo do conto.

Esta temática também figura em Lília Momplé, especialmente em “O sonho de Alima”, da coletânea de contos *Os olhos da cobra verde* (1997) e em Eça de Queiroz, seus romances descrevia os cardápios e muitas vezes suas preparações, suscitando o gosto despertado pela comida. Sobre o gozo provocado pelo alimento, a pesquisadora Maria José Queiroz escreveu “A

literatura e o gozo impuro da comida” (1994) de que falaremos adiante. A brasileira Ana Maria Machado serve-se de um caderno de receitas para reescrever a história de Capitu, no livro “A Audácia dessa mulher (2019)”, casos que criativamente relacionam literatura e comida.

A ligação entre temperos, comidas, o ato de cozinhar, de alimentar-se chega às colônias portuguesas modificando e também trazendo para a mesa do colonizador os costumes alimentares das colônias.

Por ser uma rota marítima milenar via Índico e Atlântico, esse território-moçambicano - angolano e brasileiro representam um espaço de encontro de pessoas e visões de mundo; composto por diversos saberes, portanto um entrelugar marcado por tensões identitárias no século XIX, os desdobramentos do colonialismo alteraram percepções e representações identitárias, a partir da construção de uma nação imaginada na perspectiva do projeto político colonial.

Nesse contexto, a tensão entre o moderno projeto de caráter colonial e as reconstruções identitárias (ideológicas, étnicas, raciais, religiosas etc.). A condição colonial define a identidade pela raça, as hierarquias são fundadas nessa condição de pertença.

No seio desse projeto de construção de uma identidade nacional nas bases do colonialismo, surgem os movimentos de resistência que levaram à formação da frente de libertação de Moçambique (FRELIMO), um partido único que propagava a luta armada, sendo presidido por Samora Machel nos anos de 1980 em Moçambique.

A força da Lei e a imposição cultural de uma língua acabam por esvaziar imagens, princípios, representações, sentidos de competência. Esse colonialismo tardio a que se deram as lutas nacionalistas em torno da Independência e o socialismo de matriz marxista-leninista, são eventos históricos importantes para a leitura da história e da literatura que emerge desse campo de tensões.

A literatura moçambicana, realizada por meio da oralidade e palavras escritas, emerge nesse contexto de tensões, e Mia Couto consegue captar nos subterrâneos desses projetos pre- valentes, as possibilidades de traços culturais das diversas identidades e as traduz inventivamente na perspectiva de partilha.

Como pensador da identidade histórica e cultural do seu país seu projeto estético e político desafia uma narrativa unívoca, imprimindo-lhe caráter plurivocal.

No conto em análise essa condição é apresentada a partir das figuras e dos lugares de Anunciação: do velho, o princípio no campo, e do novo representado pela cidade.

Como explica o autor em seu livro *Pensatempos*:

Deixamos de escutar as vozes que são diferentes, os silêncios que são diversos. E deixamos de escutar não porque nos rodeasse o silêncio. Ficamos surdos pelo excesso de palavras, ficamos autistas pelo excesso de informação. A natureza converteu-se em retórica, no emblema, num anúncio de televisão. Falamos dela não a vivemos. A natureza, ela própria, tem que voltar. (COUTO, 2005, p.123).

O escritor, em seu projeto estético, busca sensibilizar para a escuta das várias vozes capazes de “fazer a cidade” de interagir na sociedade. Além disso, cria um narrador que se reveste de contador, valorizando os aspectos da tradição oral que o tendem a se perder na sociedade da escrita.

Considerações Finais

As reflexões trazidas por Mia Couto, no conto *A avó, a cidade e o semáforo* nos mostram uma relação mútua entre o velho e o novo, campo e cidade. No conto analisado a cidade revela-se como espaço das relações sociais no mundo moderno a partir dos acontecimentos contados pela avó e seu neto.

No início a avó faz questionamentos em relação à cidade onde é questionado o espaço urbano, em seguida apresenta-se um espaço de vivências e acolhimentos que reflete nos discursos uma construção de identidades e sujeitos.

O semáforo com suas cores rememora a fogueira, trazendo a avó uma visão positiva do passado, uma recordação de um espaço conhecido que ficou na memória da avó.

Por outro lado, é atribuído o novo a cidade e faz referências simbólicas de pertencimento. Conforme Stuart Hall (2008), a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno até que visto como um sujeito unificado.

O sujeito se constrói a partir de demarcadores de identidades familiar, regional e nacional que se pode dialogar com a dinamicidade do viver. Vale ressaltar que a história como multiplicidades de raízes móveis ao mesmo que é fonte de memória é também fonte de esquecimento. As identidades segundo HALL (2008) têm relação não com aquilo que nós somos, mas com aquilo no qual nos tornamos.

A análise desse conto está em mostrar que existe diferentes espaços que podem ter significados de casa ou lar para os personagens, mudanças entre campo e cidade, como aparece no conto analisado **A avó a cidade e o semáforo**. A partir de elementos como cultura, tempo, identidade, analisa-se relações principalmente entre os espaços da tradição e da atualidade, diálogo entre o novo e o velho, apresentando os lugares fundamentais para esses acontecimentos. Mia Couto nos mostra o que podemos construir através dos personagens o que se vivencia na cidade e no campo. Ele consegue mencionar luz, campo fogueira, novo e velho oferta-nos uma construção ficcional, obra que projeta, em impressionantes imagens transcendente pelo alcance de sua ação e pela amplitude de seu modo de focalizar as grandes questões que tanto afetam o ser humano, como desejos, frustrações, ódio e amor, entre outros. A consciência de seu fazer poético se sobrepõe à realidade, à vida vivida, de conotação social e histórica, fazendo ecoar no íntimo dos personagens as raízes de suas almas, pelo entrecruzamento entre o racional e o emocional:

O sujeito e a identidade são apenas dois dos conceitos que, tendo sido solapados em suas formas unitárias e essencialistas proliferaram para além de nossas expectativas através de formas descentradas, assumindo novas posições discursivas. (HALL p.111 2009).

Ainda segundo Willians (p.79), o que se via na cidade não podia ser aprovado por tornar evidente a sordidez das relações decisivas que regiam as vidas das pessoas, e que o remédio não era jamais a moralidade da vida simples e pensamentos nobres trazida por um visitante, nem uma conversa nem uma conversa vazia sobre campos verdejantes.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. - Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 1997.
- COUTO, Mia – **A avó a cidade e o semáforo – O Fio das Missangas: contos** São Paulo Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. **Pensatempos – textos de opinião**. Lisboa: Caminho, 2005.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- OLIVEIRA, Maura Eustáquia. **O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto**. 2000. Tese-Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7M8HKS/1/disserta_o_defendida_revisada_2009.pdf
- RAYMOND, Willians - **O campo e a cidade na História da Literatura**, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RAMA, A. **Literatura y cultura**. In: **Transculturación narrativa en América Latina**. 2^a. ed. Montevideu: Ediciones El Andariego, 1982.
- SILVA, Lourdes Ana Pereira; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. Literatura, Cultura e construção de identidades: o velho e o novo, o campo e a cidade. In: **Neppa**. v.9, n.19, p.85-98, julho-dez, 2017. <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29938>

CAPÍTULO 5

NEOCOLONIALIDAD EN LA NOVELA DEL PETRÓLEO EN VENEZUELA NEOCOLONIALIDADE NO ROMANCE SOBRE O PETRÓLEO NA VENEZUELA

Miguel Antonio Jaimes Niño

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

venezuela01@gmail.com

Resumen: Lo creado durante un siglo nos está dominando. Comenzaba el siglo XX y el escritor—periodista venezolano Miguel Otero Silva atrapaba con su novela ofrecida al género del petróleo: *Oficina Número 1*. Venezuela narrada desde la crudeza de episodios que transitaron el paso de un siglo petrolero originado por modelos de transnacionales apoyados tras la dictadura militar —1908 1935— del general Juan Vicente Gómez. El petróleo y el tirano congelaron la entrada del siglo en un modelo colonial el cual afectó la conducción y vida del país. Parte de la historia del petróleo se desarrolló en medio de un pueblo llamado Ortiz. Aquello quedó abandonado por sus habitantes. Sin haberse dado cuenta todos habían partido. Aquello quedó en medio del nacimiento de un país petrolero el cual comenzaba a reseñar la vida de unos muy ricos y de otros demasiado pobres. Condiciones que hicieron tomar al país en medio de un trago de colonización. Venezuela la casa del petróleo también estuvo en las entrañas de colonización del mismo. Una sociedad fracturada en dos, mientras toda la nación siguió igual. Atónitos, habitantes observaron el nacimiento de la denotada clase media del derroche, compraba en exageración y reproducía eslóganes como “esta barato, dame dos”, “la Venezuela saudita”, “vamos para Miami”. Un país estupefacto de hechos nunca vistos, los cuales trajeron apresuradamente el rentismo del petróleo. Hubo pueblos creados para ser petroleros, “El Tigre” —estado Anzoátegui, Oriente de Venezuela— fue uno de ellos, allí estaban los campos de La Oficina. Muchas anécdotas encontraron brechas entre clases sociales pudientes y las que ni siquiera fueron clase; eran pobres. Otro escritor —Efraín Subero— lo relata en su obra *Campo Sur*, donde se perdían vidas de jovencitas empujadas a otro campo; la prostitución y como compañías petroleras junto al gobierno crearon el Campo Norte, distinto al Sur donde habían quedado obreros, necesitados y barracas.

Palabras claves: Petróleo. Transnacionales. Exploración. Novela.

Resumo: O que foi criado durante um século está nos dominando. No início do século XX, o escritor e jornalista venezuelano Miguel Otero Silva cativou com seu romance dedicado ao gênero do petróleo: “Oficina Número 1”. A Venezuela era narrada desde a crueza de episódios que marcaram o início de um século petrolífero, originado por modelos de transnacionais apoiados pela ditadura militar —entre 1908 e 1935— do general Juan Vicente Gómez. O petróleo e o tirano congelaram a entrada do século em um modelo colonial que afetou a condução e a vida do país. Parte da história do petróleo se desenvolveu no meio de um povoado chamado Ortiz, que foi abandonado por seus habitantes, todos haviam partido sem perceber. Este povoado ficou no meio do nascimento de um país petrolífero, que começava a descrever a vida de alguns muito ricos e outros demasiadamente pobres. Estas condições levaram o país a um estado de colonização. A Venezuela, a casa do petróleo, também esteve nas entranhas da colonização do mesmo. A sociedade estava dividida em dois, enquanto toda a nação permanecia igual. Atônitos, os habitantes observavam o nascimento de uma classe média marcada pelo desperdício, que comprava em excesso e repetia slogans como “está barato, me dê dois”, “a Venezuela saudita”, “vamos para Miami”. O país estava estupefato por eventos nunca antes vistos, que trouxeram rapidamente o rentismo do petróleo. Houve povoados criados para serem petrolíferos, como “El Tigre” no estado de Anzoátegui, no oriente da Venezuela. Lá estavam os campos de La Oficina. Muitas anedotas encontraram brechas entre classes sociais abastadas e aquelas que nem sequer se consideravam parte de uma classe; eram pobres. Outro escritor, Efraín Subero, relata isso em sua obra “Campo Sur”, onde se perdiam vidas de jovens empurradas para outro campo, a prostituição, e como as companhias petrolíferas junto ao governo criaram o Campo Norte, diferente do Sul, onde ficaram os operários, necessitados e bar-

racas.

Palavras chaves: Petróleo. Transnacionais. Exploração. Colonização.

Neocolonialidad y novela petrolera en Venezuela

La explotación del petróleo en Venezuela se arrojó sobre sitios de privilegios y sorpresas, escenario obscuro para los percibidos extraños en su tierra. Así entraron, instaurándose en desigual comercio las transnacionales del petróleo estadounidense, ingleses y holandés. Juntos explotaron irracionalmente, mientras una nascente sociedad era obligada a dejar campos de agricultura por imbuirse en el negocio de la renta.

Pero la historia del petróleo en Venezuela no es ni un recuerdo. Decididos, sin presionar la úlcera sensible de la memoria. La mala, escogida por naturaleza para advertir el negocio de extranjeros advertidos, atendidos por ellos mismos. Algo expresado en el último siglo y medio en todas sus maneras. Si hubiésemos estado enterados no habríamos deseado que toda esta planeación de agotamiento resistiera tanto. Como cuando las ocurrencias de un trapo limpio tapa los deslices de las diferentes iglesias quedando como recuerdo un santo deportado. Así fueron las cosas en la casa sudamericana del petróleo.

Venimos del dolor tras su explotación. Un aprovechamiento criminal, impuesto a sangre y fuego. Su inicio fundó cientos de bares, garitos y empujó a miles de jovencitas a la prostitución para luego dar a luz cientos de muchachitos, muchos muriendo a días de haber respirado, vinieron para ser depositados en endeble cajas de madera donde los gringos importaban manzanas para sus ciudades del petróleo.

Campos donde el miserable violaba la alambrada con sus hijos para robar agua. Y si recogían del suelo un mango (fruta jugosa rica en vitaminas) y el Guachimán (venezolanismo de vigilante) lo veía, padre y niños iban presos.

La naturaleza no tuvo la culpa de conformar por medio de presión y calor microorganismos vegetales y animales en descomposición combinados con depósitos marinos descompuestos para formar una compleja mezcla oscura llamada *Mene* (vocablo indígena correspondiente al petróleo).

Esa mezcolanza impregnó a seres humanos transformándolos en esclavos, clasificados en hombres de tres regiones geográficas; el Andino quien vigilaba a favor del amo; el margariteño, hombre oceánico quien aguantaba el Resuello y fue a construir cientos de torres petroleras, asesinando por órdenes de transnacionales la vida en el Lago de Maracaibo, luego el falciano, (ambos estados Zulia y Falcón situados al Norte costero de Venezuela) hombre trabajador, duro

para la diaria faena.

Nunca el venezolano supo que en los alrededores de su humanidad estuvo tan cerca el manejo sólido de una riqueza tras su comercialización la cual ni siquiera pudo tocar. No obstante, en medio de tanta opulencia y tendencias, siguen manifestándose preocupaciones tras un negocio el cual no alcanzó a levantar una idea que consiguiera advertir como nación productora no se desviara sus esperanzas al llegar tarde a este acontecimiento.

Así se desdobló un paisaje de sólido espacio entre compradores y malgastadores en los cuales ninguno triunfó, aun cuando su expansión comprometió abusos tras su miserable explotación e injusta comercialización arrastrando extensos números de muertos en todas las guerras habidas y las anunciadas por petróleo.

El triste caso venezolano exportó más del 90 % de su producción. Su negocio apenas dedicó a la agricultura una limosna, 13% cuando la mayoría de sus tierras son cultivables, quedando el 86% de sus dominios bajo propiedad privada.

Un 13 de noviembre de 1939 la Costa Oriental del Lago de Maracaibo —Venezuela— ardió. Mucho se ha dicho, lo cierto es que el párroco denunciaba un par de meses antes el inusual derrame de petróleo, todos acusaban a las transnacionales interesadas en despachar a los pobladores para extraer el crudo que se escondió por siglos en esos lados. Esa noche el fuego dejó cinco mil víctimas.

En la mañana las imágenes eran de un sitio de guerra. Presentaron como culpable a Alicia Mendoza dueña del Bar Caracas, “*la caraqueña*”. Pero, aún hoy la verdad se esconde pues los Prefectos actuaron y el área quedó sujeta a sus órdenes y con todos los derrames siempre se hicieron los desentendidos. La estrategia era correrlos y quedarse con aquellas ricas tierras de la Costa Oriental y Occidental del Lago de Maracaibo, Lago Madre de Venezuela.

Ese ir y venir siguió. Tras El Zumaque I, Mene Grande, julio de 1914, vino Cabimas. Anterior a esto y ocupados los terrenos del pueblo por sus pobladores, llegaron grandes máquinas en complicidad con Intendentes, Jefes Civiles y prefectos diciendo que todo había sido comprado por la compañía: Comenzó el desalojado y potentes máquinas demolieron sus casas. Nuestro petróleo es más maldición que gracia.

Todos se vieron obligados a irse a las orillas del Lago y construir palafitos, allí hicieron Muay's, caminos que comunicaban a sus casas, pero debajo de sus viviendas iban recibiendo aceite, era el mene.

Cuando Humboldt y Bonpland levantaron el inventario de sumideros se creía que en el Zulia existían volcanes pues había tanto gas que explotaban naturalmente, ayudados calor haciendo grandes cortinas de fuego. Su presión era impresionante.

En sus orillas al lado de palafitos el óleo se acumulaba produciendo el silencio que devoraban al Lago. En sus alrededores también se crearon cordones de bares y prostitución, muchas lanzadas a ese terrible mundo y como el obrero petrolero ganaba más dinero que el habitual al salir de su faena su distracción eran tugurios, garitos, burdeles, por eso muchas no tuvieron otra opción que trabajar en esos sitios empujadas a esos niveles de pobreza.

Muchos se vieron sin salidas desplazados hacia aquellas zonas pues sus casas fueron invadidas salvajemente generando malestar a pesar de ser zonas de extensos territorios, sin embargo, el gobierno de ese momento consideró sacarlos de allí.

En esos sitios nacieron campos ahora pertenecientes a compañías petroleras, aún existe uno llamado Hollywood. Gozaban de calles, avenidas, alumbrado, asfaltado, supermercados. Padres en pobreza pasaban de noche las alambradas a tomar agua potable.

El poder estuvo en los superintendentes, detenían a sus trabajadores y les cobraban multas, aparte de dejar parte del sueldo en bares, ebrios. Desandando eran vistos por jefes quienes poseían la autoridad de detenerlos.

Así se desarrolló una vida relatada en cuentos, novelas, crónicas, ensayos, cuentos, poemas, todo encontrado en unos trescientos autores, allí va el reflejo del daño sufrido por aquellas épocas donde sus pobladores se vieron obligados a asilarse.

Para 1880 esa ciudad de puertos conocida posteriormente como Maracaibo, ya era pujante. Cada año un promedio de doscientos vapores se estacionaban a lo largo de sus costas, hacer negocios era su objetivo junto a una flota de ochocientos cayucos, bongos, curiaras y piraguas, estas últimas llegaban a tener hasta quince metros de largo y cuatro de ancho, todos paseaban alrededor de cuatro buques que semanalmente atracaban en aquellas aguas.

Con el pasar del tiempo aquellos momentos también generaron tragedias como la vivida en 1937 cuando la piragua Ana Cecilia se hundió ahogándose junto a ciento veinte ocupantes. En 1955 igual destino tuvo La Diáfana, entre otras falleció la gloria deportiva Rosario Solarte.

Aquella Maracaibo de veinte mil habitantes vivía ocupada en labores del Lago junto a cinco mil hombres y unas cuantas mujeres dedicadas a trabajos de marineros, ellos representaban el veinticinco por ciento de su población.

Sus habitantes mil quinientos años atrás eran conocidos como *Los señores de la laguna*. Entre ellos hablaban de pueblos de agua y de pueblos de tierra. En tiempos de la colonia sus poblaciones se fundaron a las orillas del Lago: Maracaibo, Los Puertos de Altagracia, Moporo, Santa Rita, Gibraltar, La Cañada, Lagunillas y Cabimas.

Para 1950 en sus astilleros se construyeron los vapores Trujillo y Venceremos, copia de los que ya surcaban el Mississippi. En 1878 navegaron sus aguas los vapores Progreso de la

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Casa alemana Boulton, luego hicieron lo mismo el Venezuela, Colombia, Maracaibo, Filadelfia, Zulia y Mérida.

Los viajeros hicieron de sus alrededores una ciudad y fundaron para 1834 su propio cementerio donde fueron a parar colonias de extranjeros conformadas por alemanes, ingleses y judíos. El camposanto fue cerrado en 1842 y saqueado un siglo después en 1942.

Por allí mismo están las ciénagas de Juan Manuel junto al Relámpago del Catatumbo observado a cuatrocientos kilómetros, todo su encendido relampaguea más de 1.176.000 veces al año. Este fenómeno genera el diez por ciento del ozono que sustenta el planeta.

Esta zona igual la componen Lagunillas de Agua la cual creció como área de palafitos remontada a más de diez mil años de antigüedad. En el siglo XV hordas coloniales y piratas entre esos Morgan la atacaron, pero sobrevivió al igual que lo hicieron en tiempos de corsarios un siglo después. Luego vino el despojo tras la colonización, esta perduró cuatrocientos años y a partir del siglo XX fue fuente inagotable de petróleo, y un siglo después aún mantiene reservas. Toda esta zona logró resistir cuatro grandes incendios, aunque el de 1939 la arrasó.

En solo una noche el fuego destruyó a Lagunillas. Poblado lacustre que dio origen al nombre de Venezuela. En 1774 su nombre la distinguía como *Nuestra Señora de la Candelaria de Lagunillas*, ya desde aquel entonces había afloramientos de mene los cuales fueron solicitados con regularidad por el Rey Carlos V, todos con fines medicinales.

Con la explotación del petróleo más del sesenta por ciento de toda la producción provino de Lagunillas. A todas sus partes llegaron pescadores; margariteños, aborígenes de Coro y zamorros mestizos provenientes de los llanos venezolanos, andinos, todo su objetivo era vencer la pobreza en sus hogares trabajando de sol a sol en aquellas estaciones.

El pueblo creció exageradamente. Se instalaron planchones los cuales descansaban en profundas estacas, todo esto hizo crecer a Lagunillas de Agua. A un lado protegido del verde oleaje se encontraba escondido el jugo de la tierra y esto lo sabían las empresas extractoras.

Aquello se inundaba de familias, pero tras ellos llegaban oportunistas, jugadores, cerveceros, prostitutas y leguleyos. Muchos sindicatos y las llamadas asociaciones de defensa, casi todos ilegales frente a los ojos del gobierno y muy incómodos para las costumbres de las transnacionales las cuales no estaban dispuestas a tolerarlas.

Los voceros de las compañías petroleras califican a través de periódicos y en sermones domingueros que aquel poblado era una *Sodoma* moderna, pueblo inundado de sindicalistas y prostitutas. El sector donde vivían los obreros construido por la Lago Petroleum Corporation fue etiquetado como *La cueva del humo o Campo Rojo*.

Lagunillas fue famosa por los incendios de 1927, 1928, 1932 y 1939 al poco tiempo de

iniciarse la era petrolera. El incendio del 16 de abril de 1932 fue muy lamentable pero el ocurrido en 1939 logró poner punto final a la historia de los palafitos sobre Lagunillas.

En 1932 el fuego comenzó a las 4:10 pm. Se inició en una casa que llevaba signado arriba del marco de su puerta el número 3. Perteneció a Antonio José Navarro. Aquello literalmente arrasó toda la población, lenguas de fuego se vieron a leguas en la distancia, llegaron hasta la avenida a sesenta metros y cincuenta y dos casas quedaron hechas polvo. Las pérdidas sumaron medio millón de dólares.

Pero, aún el infierno no llegaba y como una imagen violenta la cual se asoma más allá de un dintel desaparecido salió la noche del 13 de noviembre de 1939. Por allí se encontraba distraído Juan Arrieta quien al percatarse del fuego su garganta se le pelo de tanto gritar. Aquello fue desgarrador. Algunos afirman que fueron tres mil personas las que murieron calcinadas, otras cifras revelan algo mucho más aterrador, los muertos llegaron a cinco mil. A la mañana siguiente todo escupía un humo triste desde pocos horcones los cuales ardían por dentro para disimular su desastre.

La culpa —como de costumbre en Venezuela— recayó sobre una pobre mujer, Alicia Mendoza, a quien le decían La Caraqueña, dueña del Bar Caracas. Una morena preciosa proveniente de la capital de la república quien al encender una lámpara de queroseno por impericia derramó su líquido y cayó encendido sobre sus dedos, no teniendo más opción que lanzar aquel aparato por la ventana, y todo comenzó. Trescientos palafitos fueron arrasados. Esta vez las pérdidas se situaron en dos millones y tanto de dólares.

Aquel evento fue el punto final de Lagunillas de Agua pues en 1937 el presidente Eleazar López Contreras, quien venía de ser ministro de Guerra y Marina del dictador Juan Vicente Gómez había firmado el decreto para que aquellos incrédulos habitantes se fueran a los terrenos de una nueva ciudad, Ciudad Ojeda. Así aquellas áreas irían a parar a los propietarios de las transnacionales. Todo quedaba cuadrado.

Hoy, apenas con un muro de una longitud de veintisiete kilómetros se protege aquella área para que las aguas del Lago no entren a una superficie que está siete metros debajo del nivel del mar, pues las transnacionales extrajeron tanto crudo que la tierra se hundió. Se llama la zona de subsidencia.

Es una historia de eventos ansiosos por conseguir dinero fácil por parte de compañías petroleras, lo cual ocasionó feroces eventos, y resultó difícil la explotación de innumerables y apetecibles depósitos de petróleo los cuales se escondían debajo de tablonces que protegían a indefensos lugareños.

Todas sus entrañas quedaron amarradas por un sistema de tuberías que han originado cientos de derrames, para esconderlos las transnacionales utilizaron una espuma la cual hacía

que el crudo se hundiera en el fondo. Capa sobre capa impermeabilizaba, eso fue haciendo que el Lago muriera lentamente junto a sus peces y algas.

Aquí es donde la literatura del petróleo venezolana indaga entre límites de un tema escondido. En ella se encaran dolencias las cuales el tiempo se ha encargado de mostrar a quienes publicando una ausencia de testigos dentro y fuera de aquellos campos, mostraron un país vitrina, pasarela, modelo y vestimentas sembradas de fortunas, todas, escondidas a la realidad de quienes habitaban a través de tiempos inundados por riquezas colonizadas, luego nacionalizadas tras comportamientos, gestos, actitudes y conductas implementadas con cada reventón al cual podemos llamar la “cultura del petróleo”.

Todo se dio en medio de una nación agraria sorprendida. Conformada entre tradiciones y costumbres desde sus alimentos, juegos de palabras, expresiones, colores, pinturas, hábitos, historias, pasatiempos, casas de zaguanes blancos, ventanas y cerrojos, ropas de kaki, maneras y expresiones las cuales fueron creando una primera historia a finales del siglo XIX y tuvo su máximo desarrollo a partir del siglo XX.

Quedando sorprendidos por un proceso económico que dejó atrás al café, plátano, cacao, añil, tabaco y costumbres, todo cambió por un nuevo proceso cultural conducido tras el petróleo y de allí las nuevas relaciones con el mundo las cuales improvisaban torbellinos de dinero, pero sin saber qué hacer con él.

La vida comenzó a ser radical. Cambios de comportamientos, gestos, actitudes, colores, ropas, palabras, olores, sabores, conductas y hasta la forma de divertirse, trajo ebrios sobre garitos, bares y lugares reservados.

Con el estallido de cada pozo, sin misericordia ni complejos se instalaba una nueva vida, conductas, exigencias y por vez primera se escuchó en boca del venezolano el rechinante modernismo.

Cuando obligaban al mundo a cambiar en 1914 con el inicio de la I Guerra Mundial y la inauguración del Canal de Panamá, aquí nadie advertía que ambas se ejecutaban por petróleo. En aquel año se crearon los periódicos Heraldo de Maracaibo y el Diario Panorama, Pedro Elías Gutiérrez nos sorprendía con el Alma Llanera y Julio Cortázar nacía.

El imaginario del petróleo creaba su cultura transformadora del esfuerzo y la constancia al facilismo y de allí a la viveza criolla, lo que hubo fue un respiro. Malamente se imitó en la cultura de los valores norteamericanos y con ella su decadente subcultura.

Ávidos en bienes materiales y estatus al precio que fuera, el cual fue mantenido desde entonces por un único modelo; la corrupción. La modestia quedó reemplazada por la pantallería. La sencillez y las conductas provincianas fueron burladas. Pero los modernos tiempos tenían sus comportamientos privilegiados en viajes, licores y trapos nuevos, tallando el antes,

después y el ahora de una nación privilegiada por el petróleo.

En Venezuela su negocio destruyó la agricultura y desde entonces todos los proyectos de grandes empresas y materias primas han fracasado unas tras otras. Nunca se construyó tradición ni esfuerzo pues una vez el petróleo arriba en la superficie alcanzaba más valor y de allí al descalabro tras su royalty.

Sus habitantes se vieron sorprendidos como prefectos, jefes civiles e intendentes destruían sus casas para la Compañía. Luego, siguieron con la exterminación de indígenas. Así, antes de las cinco de la tarde cuando las jornadas descansaban, grupos de hombres se animaban entre sí para ir a “cazar indios”. Así fueron acorralados, azotados, encarcelados y asesinados cientos de aborígenes.

Verdaderos abogados mafiosos como gánsteres acompañaron aquel inmenso y miserable despojo del cual un siglo y tanto después aún no nos reponemos. Inocente gente engañada con el famoso traspaso de tierras a los intereses foráneos. Juegos de palabras, conceptos, oraciones y mentiras traídas por ingleses, holandeses y norteamericanos. *El malinche*, creación mexicana también habitó en Venezuela, pero fue reproducida por los arijunas: los criollos.

Llegó el desarrollo, siempre se habló de él. No fue más que la captura de materias primas y agrícolas ahora impuestas por el progreso de las transnacionales, que como un demonio surgido del negreo defendieron la propiedad de la tierra como lo hizo el pavoroso debut de la United Fruit Company en Centroamérica quienes asesinaron campesinos, promovieron intervenciones, y ejecutaron el más grande laboratorio de golpes de Estado y su habilidad para tramitar masacres de trabajadores.

La extracción de nuestro crudo sirvió para impulsar dictaduras en América Latina aparte de crear la enorme necesidad de consumo de gasolinas y acabar redes ferroviarias, así el petróleo ganó cantidad de dinero por su descarada explotación.

Todo regresó refinado, hasta nuestro comportamiento el cual nos sirvió para negarnos y establecer diversas clases sociales. Para 1910 el 50% del presupuesto del Ministerio de Obras Públicas fue encomendado a la construcción de carreteras y de allí vinieron importaciones de vehículos instaurándose la FORD y General Motors.

Cuando las máquinas llegaron a San Timoteo acompañadas por los Jefes Civiles para derribar casas vendidas a la Compañía, con aquel concepto, nombre, desgracia o suerte, siempre todo lo definieron los amos del petróleo.

Allí, inocentes y empobrecidos padres regalaban a sus hijos a jóvenes parejas de ingenieros para que “*La Empresa*” les asignará una casa en el Campo Petrolero donde había de todo: vacunas, escuelas, tarjetas para el economato, agua, luz, teléfono, avenidas y alambradas.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Mientras, toda la riqueza por el negocio del petróleo fue sacada lejos del país y en sustitución entraron cientos de marcas con el fin de darle forma a Venezuela. Incipientes Estados tardaron años en impulsar la cancelación de compensaciones tributarias a unas compañías que cada año consumían vorazmente la verdadera riqueza de este gran país sudamericano.

Hablo que el petróleo cambió la historia y la conciencia nacional. Terminamos importando latas de tomates italianos cuando sus siembras se daban todos los meses del año. Papas fritas inundadas de salsa de tomate importada eran pasa palos deseados en fiestas y las ramas que hicieron un arbolito de navidad anegado con pasta de jabón blanco simulando nieve fue sustituido por copas de pinos canadienses.

Así el país que ha tenido las mayores condiciones y potencialidades de América Latina para abandonar el subdesarrollo quedó como un tonto disfrazado con corbata y flux en medio de una acalorada sabana atolondrada por balancines los cuales eran observados con el sueño de sacarnos de la pobreza.

Oficinas y residencias de ejecutivos extranjeros y *yanaconas* nacionales sirvieron para convertir la floreciente industria petrolera en un Estado dentro del Estado. Como lo escribió en 1960 Efraín Subero en su obra Campo Sur, el de los trabajadores y el Campo Norte solo para los gerentes. Allí se conoció la moderna discriminación porque la vieja mirada que rechazaba a negros e indígenas venía instituida siglos atrás.

Los pagos a trabajadores eran misérrimos. La situación obligaba a renunciar porque los permisos no existían para ir a ver a la mujer y los tripones. Pero de regreso te achicharras en los portones suplicando una nueva plaza y si te aceptaban trabajabas por la mitad del último salario.

Juventudes acolchadas de aceites sin perspectivas, desesperados, comentaban entre pobres sin comida ni trabajo. Un padre peón tuvo que abandonar la gran hacienda del petróleo pues su familia estaba muy mal y debía producir. Algunos buenos amigos les hacían diligencias en el pueblo con allegados a las transnacionales a ver si conseguían un trabajo en el campo de Oriente.

El alcoholismo tomó los campos. Era la respuesta a la evasión de la realidad. El desamparo del campesino sujetó las arbitrariedades del dueño de la tierra quien ayer compró terrenos por cualquier moneda, destruyó una ilusión de un mundo agrario e incentivó las irresponsabilidades de una sociedad perdida la cual se mantenía apenas probando carabinas con cebollín.

Si con esto no estamos divididos o fracturados, sería negar el cuerpo de la historia la cual interesaba. Un país inocente pasó a tener malicia y está escondido en la literatura interpretándose en las formas puras del ser venezolano.

En el largo poema *Oro Rojo*, Udón Pérez descarga un fuego de salvación a la patria donde una doncella al borde de la violación a manos de un extranjero incendió los caminos; *Fue el*

golpe del digno al villano. Del débil al fuerte en abuso. Del manso al soberbio. Del siervo al tirano. Del criollo al intruso.

Piedrahita en Mancha de Aceite continúa el reclamo; *abatió las torres, devoró los edificios, y corrió desbordada por las colinas hasta el Lago...* Es la huella del hombre levantándose en contra del dolor, abuso e intolerancia de extranjeros muy lejanos.

Rufino Blanco Fombona escritor de La Bella y la Fiera describe con saña el físico de ese alter ego que era Juan Vicente Gómez reflejado en un personaje inmisericorde, el General Tiberio. Por eso Toro Ramírez en lengua lombrosiana describe en El señor Rasvel sus características corporales; *Era Rasvel un hombre toda nariz, sin cuerpo casi, cabeza pequeña y ojos negros de sorprendente viveza. A Rasvel no se le veía sino los ojos y la nariz. La nariz era su cuerpo y los ojos su inteligencia.* Allí comienza la pelea contra un monstruo que ha transformado las entrañas de la tierra a la cual le ha sacado sin permiso su sangre; el petróleo.

En fin, más allá de las distancias perforadas por balancines y cabrias de aquella industria, también queda la intención de otros escritos tímidos, escondidos ante el poder del petróleo. Ya no podemos evadir argumentos y es justicia que los personajes criollos de esta actividad sean reconocidos en un tratado moral, ya no puede taparse después de siglo y medio la degradación nacional, estamos obligados a voltear la mudez sobre el imaginario del compromiso espiritual en la conciencia del petróleo hacia una sensible literatura para el venezolano y dejar atrás su colonialismo...

REFERENCIAS

Liscano, Juan. *Antología poética*. Monte Ávila Editores, 1993.

Blanco-Fombona, Rufino. *Obras selectas*. Ediciones IBIME. 1958.

Piedrahita, César. *Mancha de aceite*. Ediciones del Rectorado, LUZ. 2006.

Otero, Miguel. *Oficina N° 1*. Círculo de Lectores. 1969.

Díaz, Ramón. *Mene*. Panapo. 2009.

Carrera, Gustavo. *La novela del petróleo*. Publicaciones Vicerrectorado Académico, ULA. 2005

CAPÍTULO 6

O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM *INFÂNCIA*, DE GRACILIANO RAMOS EL ESPACIO DE LA MEMORIA EN LA *INFANCIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Renata Martins de Lemos

FACESA, Brasil

renatamartinsdelemos@gmail.com

João Batista Teixeira

GELPS, Brasil

poesiateixeira@gmail.com

Resumo: O espaço enquanto instrumento de construção das temporalidades na ficção, oferece também entre outras interpretações e comunicabilidades, o lócus e o exercício da memória na construção e reconstrução daquilo que vivido, passa a ser demonstrado nas artes e com especial referência na literatura e suas representações. Hesíodo, em *Teogonia*, apresenta Mnemosyne como onisciente, sabendo de tudo o que foi, tudo o que é, e tudo o que será, desta feita, O espaço das reminiscências/das memórias é revivido em *Infância* (2020), de Graciliano Ramos, seja pelo narrador e personagem assim como pelo que compõe a paisagem e os lugares de uma infância dolorosa e que pelo exercício da memória, expõe modelos e padrões responsáveis pela “educação” e também violência que se mescla ao cotidiano do personagem. Nesta intenção, este artigo se propõe a dialogar com os conceitos de memória em Walter Benjamin (2002) e Paul Ricouer (2000) a partir do romance de Graciliano Ramos, observando o espaço como elemento fulcral da narrativa a responder pelas vivências do personagem.

Palavras – chaves: Espaço ficcional. Memória. Infância. Graciliano Ramos.

Resumen: El espacio como instrumento para la construcción de temporalidades en la ficción, ofrece también, entre otras interpretaciones y comunicabilidad, el locus y ejercicio de la memoria en la construcción y reconstrucción de lo vivido, empezando a demostrarse en las artes y con especial referencia en la literatura. y sus representaciones. Hesíodo, en *Teogonía*, presenta a Mnemosyne como omnisciente, sabiendo todo lo que fue, todo lo que es y todo lo que será, esta vez. El espacio de las reminiscencias/memorias es revivido en *Infância* (2020), de Graciliano Ramos, ya sea por el narrador y el personaje, así como por lo que configura el paisaje y los lugares de una infancia dolorosa y que, a través del ejercicio de la memoria, expone modelos y patrones responsables de la “educación” y también de la violencia que se mezcla en la vida cotidiana del personaje. Con esa intención, este artículo se propone dialogar con los conceptos de memoria en Walter Benjamin (2002) y Paul Ricouer (2000) basados en la novela de Graciliano Ramos, observando el espacio como elemento central de la narrativa para responder a las vivencias del personaje.

Palabras claves: Espacio ficticio. Memoria. Infancia. Graciliano Ramos.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 2011, p. 239).

O romance *Infância* (2020), de Graciliano Ramos, pode ser considerado pela crítica como a ficcionalização da sua história de vida, narrado em primeira pessoa do singular traz os traços daquilo que é referendado como autobiografia ou escrita de si. Publicado em 1945, trata de questões fundamentais na construção de um ser humano. O título já indica de maneira direta as prerrogativas que darão caminhos de muitas interpretações para o leitor e a crítica literária.

É uma narrativa que inicia no final do século XIX até o início do século XX, composta das primeiras lembranças de dois ou três anos de idade até os doze da vida do autor e fornece para o leitor o exercício da memória e a compreensão do lócus ou espaço pelo qual a narrativa escoia a tratar de questões fundamentais na infância, que seria a educação familiar e a instrução na escola o que caracteriza momentos de dificuldades para o personagem narrador que dá pistas de como a sua vida fora difícil neste momento, em que a atenção e o cuidado para com uma criança são fundamentais para o seu desenvolvimento cognitivo, motor e emocional.

Importa destacar o pensamento de Paul Ricouer (2000, p.23) sobre os aspectos da memória, diz que conduzir a análise dos fenômenos mnemônicos a um impasse, uma vez que foi necessário levar em conta a noção de memória coletiva que se nos apressarmos a dizer que o sujeito da memória é o eu, na primeira pessoa do singular, a noção de memória coletiva poderá apenas desempenhar o papel de conceito analógico, ou até mesmo de corpo estranho na fenomenologia da memória. Se não quisermos nos deixar confinar numa aporia inútil, será preciso manter em suspenso a questão da atribuição a alguém – e, portanto, a todas as pessoas gramaticais – do ato de lembrar-se, e começar pela pergunta —o que?

Ricouer (2000, p.25-26) também diz, é na contracorrente dessa tradição de desvalorização da memória, nas margens de uma crítica da imaginação, que se deve proceder a uma dissociação da imaginação e da memória, levando essa operação tão longe quanto possível. Sua ideia diretriz é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca

temporal por excelência da —coisa lembrada, do — lembrado como tal.

2. GRACILIANO RAMOS – MEMÓRIA EM *INFÂNCIA*

Graciliano Ramos é um autor de memórias, em seus livros a vida do país e da sua comunidade é ficcionalizadas através dos aspectos da fome, da seca, miséria social, perseguição política e não ocorre diferente em *Infância*, o trabalho com a memória vivifica a vida de uma criança – o autor mostrando como se deu a sua formação e a família como aspecto de certa violência e desprezo por uma criança que apresentava dificuldades para aprender a ler e ser iniciado no mundo social e da escola:

O lugar de estudos era isso. Os alunos se imobilizavam nos bancos: cinco horas de suplício, uma crucificação. Certo dia vi moscas na cara de um, roendo o canto do olho, entrando no olho. E o olho sem se mexer, como se o menino estivesse morto. Não há prisão pior que uma escola primária do interior. A imobilidade e a insensibilidade me aterraram. Abandonei os cadernos [...], não deixei que as moscas me comessem. Assim, aos nove anos, ainda não sabia ler (RAMOS, 2020, p. 200).

Ao crescer, especialmente quando se torna adulta, segundo HALBWACHS (2006, p.91) a criança participa de modo mais distinto e mais refletido com relação à vida e ao pensamento desses grupos de que fazia parte, no início quase sem perceber. Como isso não modificaria a ideia que ela tem de seu passado? Como as novas noções que ela adquire, noções sobre fatos, reflexões e ideias, não reagiriam sobre suas lembranças?

Quanto à concepção de infância, buscamos em Walter Benjamin as considerações seguintes:

É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. (BENJAMIN, 2002, p. 57-58).

A criança ficcionalizada em *Infância* (2020) passa também por essa construção como diz BENJAMIN (2002) ou na perspectiva de reproduzir o mundo dos adultos e ali encontra difi-

culdades, tais como aprender a ler e ser também parte daquela sociedade seja na família ou no ambiente escolar. É pela memória que o exercício de construção do personagem se elabora, ao rememorar a sua vida de menino, o personagem traz na memória os objetos da casa, aspecto das lembranças de quem não apresenta a prática da fala e do diálogo com os adultos e vive a observar o espaço no qual é silenciado propositadamente, já que a criança no período histórico da construção da obra, não teria muitas chances de dizer de si:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando vi, e se uma parte do caso remoto na desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. (...) inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou. (RAMOS,2020, p.7).

Assim, o espaço da memória é minuciosamente descrito pelo personagem e a capacidade reflexiva se expande à medida em que vai referendando o seu pequeno lugar e também pequeno mundo. É pela rememoração da vida de criança que vamos acessando o mundo psicológico do personagem que funciona como máquina de projeção de um futuro incerto: “Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou”(p.7), generalizar não seria o caminho para explicar a sua existência, é na singularidade dessa criança que encontra-se o que é muito comum na ficção de Graciliano Ramos; a falta de perspectiva de uma vida melhor e isso vemos em *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Memórias do Cárcere*, aspectos de uma vida pouca, mirrada ou na fome e pobreza ou na falta de afeto e cuidados fundamentais ao desenvolvimento da vida humana:

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. (...) os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água e sal – houve uma discussão na família. Minha avó, que nos visitava, condenou o procedimento da filha e esta afligiu-se. (RAMOS,2020, p.36).

As memórias dessa infância são voltadas às vivências da família do personagem. Um cotidiano de violência se instaura e provoca reminiscências dolorosas e são parte da narrativa que

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

define e conduz os outros espaços pelos quais irá transitar o menino – personagem narrador e o aproxima do que afirma (LE GOFF, 1996, p.476) a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Vale dizer sobre os aspectos da memória:

A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. (...) Uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 2011, p. 239).

Como a infância vem participando de outras obras de Graciliano Ramos e se elege esses personagens para as suas narrativas, tem razão em o fazer, pois é pela recriação da vida de criança que o autor se autoriza a discutir e apontar questões fulcrais para a construção da sociedade e também sinaliza para comportamentos que não são socialmente algo dos quais possa referendar uma sociedade que se humaniza o que vem a ser discutido em (SOUZA, 2001, p.52) o tecido narrativo de *Infância* condensa em si diferenças profundas entre a técnica de Graciliano Ramos e a dos memorialistas anteriores. O tema da infância será finalmente o núcleo narrativo predominante, sublinhando-se aí a posição estilística de Graciliano que, ao narrar a partir da perspectiva da criança, abandona a perspectiva adulta sobre o menino que foi, tal como ocorria com os seus predecessores, e assim obtém resultados inovadores em sua narrativa de memórias:

[...] infância e linguagem parecem [...] remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2008, p. 61-62).

Sabemos que os gregos que fizeram da memória uma deusa, Mnemósine (LE GOFF, 1996, p. 438). De acordo com a mitologia, Mnemósine se apresenta como mãe das nove musas,

procriadas em nove noites passadas com Zeus. Ainda seguindo a teoria de Le Goff, Mnemósine lembra aos homens a recordação dos heróis, preside a poesia lírica. Há uma relação direta entre a memória e o poeta, considerado um ser possuído pela memória, o aedo, advinho do passado, e também do futuro. É a testemunha inspirada dos tempos antigos, que remete à tradição diretamente e às origens e dessa feita preside os acontecimentos passados na vida do personagem narrador de Graciliano Ramos:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e flores. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias (RAMOS, 2020, p. 27).

Temos uma narrativa que privilegia e também silencia a fala de uma criança, mesmo em meio à um ambiente hostil para o qual a infância não tinha espaço e nem poderia argumentar ou dizer de suas experiências, Graciliano Ramos oportuniza via literatura a voz dos que excluídas dos salões e rodas sociais, imprime ao personagem a marca de falar sobre o mundo dos adultos como se já compreendesse o que ali se passa:

Era como se me fechassem uma porta, porta única, e me deixassem na rua, à chuva, desgraçado, sem rumo. Proíbiam-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola. Enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance. O pensamento se enganchava trôpego no enredo: as personagens se moviam lentas e vagas, pouco a pouco se destacavam, não se distinguiam dos seres reais. E faziam-me esquecer o código medonho que me atenzava. (RAMOS, 2020, p. 203).

No livro de memórias, *Infância*, de acordo com (BOSI, 1994, p.404) é permitida uma interpretação existencial o que acharia numerosas pistas, mas creio que substituiria sempre como categoria unificante a ideia de rejeição que marca o conjunto dos romances e aqui aparece em toda a parte, desde o desenho admirável que Graciliano faz dos pais, primeiros mestres na escola do medo e do arbítrio.

Philippe Ariès, em *História Social da Criança e da Família*, traduzida no Brasil em 1978, discorre sobre a história social da criança com base em dados obtidos a partir do século XII por

meio de iconografias, diários, epígrafes, transcrições em madeiras e porta-retratos pertencentes às pessoas influentes na sociedade medieval. (ARIÈS, 2012) mostra com muita clareza uma infância social, cultural e familiar diferente da noção de infância que temos atualmente. Segundo o autor, essa ideia foi construída ao longo da Idade Média até a Idade Moderna.

Durante esse processo, a sociedade não direcionava cuidados específicos às crianças, tratando-as como pequenos adultos. Ainda de acordo com Philippe Ariès, poucas vezes as crianças muito pequenas apareciam em iconografias, devido à incerteza de sua sobrevivência causada pela falta de cuidados especiais necessários aos recém-nascidos e também pela falta de higiene que tornavam as pequenas crianças cada vez mais vulneráveis. Diante da sociedade medieval, “a consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem”, ainda não existia (ARIÈS, 2012, p. 99). Muitas crianças morriam por asfixia, às vezes acidentalmente, e em muitos casos propositalmente, pois dormiam misturadas com jovens e adultos, fossem eles os pais, parentes ou criados.

Graciliano Ramos traz em *Infância*, a caracterização de uma criança que se movimenta na narrativa em meio aos agruras e mudanças de um lugar para outro, os costumes do Brasil interiorano à época da contextualização da obra, os anos 40 ainda era cambaleante sobre as mudanças sociais que aos poucos ocorria nos grandes centros urbanos e nesse contexto o personagem explora a imaginação a partir da observação dos cenários de seca e as consequências que traz, do comportamento do pai e da mãe, da necessidade em aprender a ler e os desafios que enfrenta para tornar-se uma criança alfabetizada, questão fundamental para as famílias do sertão nordestino daqueles tempos. Essa relação é descrita por Pierre Nora (1993, p.13) que diz, os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Cultrix: São Paulo, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 4ª. Ed, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. Edição original: 2000.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 50ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SOUZA, Tânia Regina de. **A Infância do velho Graciliano: memórias em letra de forma**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2001.

NORA, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-29, 1993.

CAPÍTULO 7

EL ANTIGUO GUERRILLERO EN LA ACTUALIDAD NICARAGÜENSE EN «EL CIELO LLORA POR MÍ» DE SERGIO RAMÍREZ O EX-GUERRILHEIRO DA ATUAL ERA NICARAGÜENSE EM “EL CIELO LLORA POR MÍ” DE SERGIO RAMÍREZ

Wilmer Zambrano Castro

Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela

wilmerzc75@gmail.com

Resumen: El complejo conflicto armado que terminó con el triunfo del movimiento sandinista nicaragüense creó profusos temas para la literatura, como en el caso de «El cielo llora por mí», novela del escritor Sergio Ramírez, quien participó activamente en de todo ese proceso hasta pasar a ser, hoy, férreo opositor del gobierno de Daniel Ortega, su antiguo compañero, ahora, rival. Este artículo tiene como objetivo analizar y describir un tema de los muchos que componen a esta novela: el papel de los que otrora fueron guerrilleros, pasaron, con el triunfo revolucionario, a ser tratados como héroes para luego tener que ser incluidos dentro del esquema burocrático de la nueva sociedad nicaragüense postrevolucionaria. El enfoque se basa principalmente en un problema afín al tema de la identidad y no planteado siquiera en tiempos del fragor armado: ¿qué hacer con aquellos que hoy sirven a las filas de las milicias guerrilleras en caso de que la lucha triunfara?, ¿dónde ubicarlos en el nuevo esquema de organización social?, ¿dentro de qué profesión u oficio catalogarlos y volverlos hoy funcionarios, proveedores de bienes y servicios, etc., según el modelo moderno? El tema no es desconocido en textos literarios o sociológicos europeos o norteamericanos pues, por ejemplo, sí se ha escrito sobre los soldados que vuelven del combate y deben ser incluidos en la sociedad pero en el caso de la obra de Ramírez se hace en el contexto latinoamericano y se usa como contexto no las grandes ciudades europeas o norteamericanas para describir los acontecimientos sino una destartada Managua; no al clásico detective parisino o londinense sino a un par de antiguos exguerrilleros devenidos en detectives. Se concluye con la importancia social e histórica del tema pues explica muchos fenómenos de la estructura actual de algunos países latinoamericanos en situación similar.

Palabras claves: Nicaragua. Violencia. Guerrilla. Sandinismo. Novela policial.

Resumo: O complexo conflito armado que culminou com o triunfo do movimento sandinista nicaraguense criou temas profusos para a literatura, como no caso de “El cielo llora por mí”, livro do escritor Sergio Ramírez, que participou ativamente de todo esse processo até se tornar ser, hoje, um ferrenho opositor ao governo de Daniel Ortega, seu ex-parceiro, agora, rival. Este artigo tem como objetivo analisar e descrever um dos muitos temas que compõem este romance: o papel daqueles que já foram guerrilheiros, que, com o triunfo revolucionário, passaram a ser tratados como heróis e depois tiveram que ser incluídos no esquema burocrático. ...da nova sociedade pós-revolucionária da Nicarágua. A abordagem baseia-se principalmente num problema relacionado com a questão da identidade e nem sequer levantado em tempos de revolta armada: o que fazer com aqueles que hoje servem nas fileiras das milícias guerrilheiras no caso de a luta triunfar? no novo esquema de organização social? Dentro de que profissão ou ofício classificá-los e torná-los hoje funcionários, fornecedores de bens e serviços, etc., segundo o modelo moderno? O tema não é desconhecido nos textos literários ou sociológicos europeus ou norte-americanos porque, por exemplo, foi escrito sobre soldados que regressam do combate e devem ser incluídos na sociedade, mas no caso da obra de Ramírez é feito no contexto latino As cidades americanas e não as grandes cidades europeias ou norte-americanas são usadas como contexto para descrever os acontecimentos, mas sim uma Manágua dilapidada; não o clássico detetive parisiense ou londrino, mas alguns ex-guerrilheiros que se tornaram detetives. Conclui com a importância social e histórica do tema, pois explica muitos fenômenos da estrutura atual de alguns países latino-americanos em situação semelhante.

Palavras-chaves: Nicarágua. Violência. Guerra. Sandinismo. Novela policial.

1. La revolución

La palabra revolución es de las de tipo polisémico, es decir, se trata de una unidad lingüística bajo la cual se guarda una enorme cantidad de significados y de otros referentes semánticos. Además, el término encuentra cabida en la casi totalidad de estructuras sociales, de pensamiento y de las actividades culturales todas, en distintas épocas y lugares. Entre otros, un concepto común de revolución evoca la idea de un cambio profundo, casi siempre originado y concretado de forma violenta sobre el poder político y socioeconómico que una minoría privilegiada ostenta dentro de una comunidad nacional y que, incluso, puede extenderse más allá de esta. Sin embargo, en materia social, y en palabras de Aponte Sánchez, «... la revolución no es simplemente la sustitución de una élite de poder por otra; es también una reestructuración más o menos profunda del poder difuso, es decir, de las relaciones interindividuales de poder entre todos los asociados».

Muchos autores han tratado el vínculo entre violencia y revolución desde tiempos muy lejanos. En particular, Arendt señala el hecho de que «...no podemos dejar de señalar que el hecho de que tanto la revolución como la guerra no sean concebibles fuera del marco de la violencia, basta para poner a ambas al margen de los restantes fenómenos políticos» (18).

2. El caso nicaragüense

América Latina ha sido y seguramente seguirá siendo un marco acogedor para la ocurrencia de revoluciones e intentos de estas. Son demasiadas las razones históricas, pasadas y presentes que necesitan solo de la vinculación entre ciertos elementos y circunstancias para que el estallido sobrevenga.

Caso revolucionario muy particular e interesante es el de la Revolución sandinista nicaragüense (llamada también «popular sandinista»), la cual cerró un largo ciclo de levantamientos armados a escala nacional en contra del poder establecido que había comenzado en 1910, en Méjico, bajo el comando de Emiliano Zapata y Pancho Villa. Grosso modo, la Revolución sandinista fue el resultado y la respuesta a cuatro décadas de férreo gobierno del clan Somoza; una familia que había convertido al país entero en sitio de ejercicio del poder absoluto y tiránico. Según el análisis de Salazar Pérez, Anastasio Somoza Debayle, el tercero de la dinastía en ocupar la presidencia y contra quien se fraguó el movimiento revolucionario sandinista: «... se había adueñado del patrimonio de la nación, administrándolo como si fuese una finca de su propiedad, [fue] claro artífice del hundimiento del pequeño país centroamericano en el caos institucional, orgánico y estatal».

El protagonista principal del referido proceso fue el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) cuya lucha derivó en el objetivo de expulsar al último de los Somoza del poder. Sin embargo, es bueno resaltar que, como en todos los demás casos, el desarrollo del proceso revolucionario sandinista obedeció a la oportuna y, a veces, sincronizada coincidencia de determinados factores; no se planificó tal cual resultó en el estricto sentido del término —recordémoslo, el origen de una revolución es violento, irruptor— sino que fue surgiendo, creciendo, reponiéndose de los embates, agrupando a gremios, campesinos, intelectuales, ganando adeptos dentro y fuera del país, se fue complejizando y tomando forma hasta que, tiempo después, los especialistas han ordenado tal sucesión de eventos para esquematizarlos cronológicamente, relatarlos y tratar de interpretarlos.

3. Sergio Ramírez

Dentro del movimiento literario, no solo nicaragüense sino latinoamericano, Sergio Ramírez destaca por su escritura cargada de crítica social y política que, si bien desnuda la realidad de un Estado incapaz de hacer lo que mínimamente se le exige en pro de los ciudadanos, no deja de ser modelo de los elementos clave de toda obra que ha de convertirse en clásico de la literatura; una delicada y a la vez intrincada manera de tramar la narración, la construcción de personajes que parecen tomar cuerpo y voz en la mente de los lectores y acompañarlos más allá del momento de lectura y el dominio magistral de la complejidad que significa relatar aquello que no somos capaces de atestiguar o ver.

Afirma Zanón que «Ramírez es uno de los referentes literarios, morales y políticos de la literatura en español desde hace ya décadas». Aunque el marco en el que se desarrolla la obra narrativa objeto de este escrito es el de la ciudad devastada por la pobreza, la falta de la más mínima planificación y vigilada por un Estado que riñe con los grupos de delincuencia armada para conservar el poder, aun así, la obra logra cautivar al lector, conmoverlo y hacer que se identifique más que con el contexto, con las interesantísimas historias de sus personajes. Su destacado talento, de hecho, ha sido reconocido con los premios Cervantes (primer centroamericano en obtenerlo), Carlos Fuentes, Alfaguara, entre muchos otros muy importantes y su nombre forma parte de la lista de miembros de las academias de la lengua de su país y de Méjico. El jurado que le otorgó el premio Carlos Fuentes en el acta justificó el reconocimiento debido a que su obra reúne «una literatura comprometida con una alta calidad literaria» y en el acta de premiación, lo definió «como intelectual libre y crítico, de alta vocación cívica», según reseñó la Academia Nicaragüense de la Lengua.

Pero hay que tomar en cuenta que Sergio Ramírez no se trata de un escritor típico; no, se trata de un hombre que militó y formó parte de la cúpula de operaciones y logística del FSLN y su lucha contra Anastasio Somoza. Incluso, el autor llegó a ocupar la vicepresidencia de la

nación (1985-1990), secundando a Daniel Ortega, y ejerció altos cargos en la cartera de educación, pasando por su destacada figuración dentro de la ya mencionada Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional. Durante los años de gobierno de Violeta Barrios de Chamorro, Ramírez fue el jefe de la bancada parlamentaria sandinista ante la Asamblea Nacional Nicaragüense. Su tendencia renovadora y crítica contra las actitudes que él consideraba tiránicas dentro del movimiento y que afectaban la añorada democracia nacional lo llevaron al punto tal de ser destituido como jefe de los asambleístas sandinistas. Ya lejos de sus antiguos compañeros, impulsó una escisión del sandinismo y creó junto con otros disidentes el partido Movimiento Renovador Sandinista. Se presentó como candidato a las elecciones de 1996. Más recientemente, en 2021, fue acusado por delitos de incitación al odio y lavado de dinero. Una orden de detención lo hizo pedir asilo político a España y le fue concedido. Tiempo después, en febrero de este año 2023, el Tribunal de Apelaciones de la Circunscripción Managua lo inhabilita para el ejercicio de cualquier cargo público, ordena confiscar su casa, lo califica de «traidor a la patria» y le retira —junto a 93 personas más— la nacionalidad nicaragüense; un hecho que muchos han calificado como parte de una retaliación debido al enfrentamiento y la crítica constante a Ortega y el sandinismo actual.

4. El cielo llora por mí

Como toda obra literaria de cierta complejidad, la novela *El cielo llora por mí* es multitémica. Sin embargo, el tópico central de esta novela de trama del tipo detectivesco-policial gira en torno a la figura de un par de inspectores de la Dirección de Investigación de Drogas (DID) de la Policía Nacional — su jefe, Dolores Morales y el jefe de Inteligencia en el municipio de Bluefield, Bert Dixon (apodado irónicamente *Lord* por el primero)— quienes están en la obligación de resolver lo que parece la ejecución de un hecho de violencia física; probablemente la muerte de una persona, con visos de vínculo con el tráfico de narcóticos. Ante los muchos y frecuentes obstáculos para llevar a cabo la investigación de lo sucedido, pues casi todos pueden estar del lado de la ley o del crimen, los detectives optan por diseñar y poner en práctica una red de espionaje que oscila entre lo insólito y lo desopilante y que echa mano bien de los recursos de la poderosa DEA, bien de doña Sofía, una singular mujer exguerrillera que hace labores de limpieza y mantenimiento en el cuartel policial donde trabajan los detectives. A trompicones, con relativo éxito y *con las uñas*, Morales y Dixon van dando con más y más pistas que les permiten ir afinando sus teorías para, en un momento, darse cuenta de que están destapando una trama que involucra a las poderosas organizaciones narcotraficantes cárteles de Sinaloa y de Cali y los deja ante estas como caras visibles de quienes se han metido en lo que no deben.

5. *El cielo llora por mí*: reflejo de la figura del «guerrillero triunfal»

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Hay un factor determinante para tratar de comprender a los personajes de Morales y Dixon: en la diégesis; ambos pertenecieron al FSLN como guerrilleros al servicio de la causa. Esta situación (que es hartamente conocida por el autor) marca su forma de ver el mundo, su habla, sus gestos, hasta su sentido del humor que llega en muchas ocasiones a ser cáustico. Ambos vivieron la situación de la selva, el ser proscritos y desconfiar de todos, todo el tiempo. Su condición de hombres que trabajan para una institución del Estado, legalizada y en apariencia funcional no les quita su actitud de permanente suspicacia de que cualquiera, del bando que se trate, puede jugar para el opuesto:

Se trataba de Engels Paladino, un viejo compañero de la clandestinidad, tanto del inspector Morales como de Lord Dixon... quien tras el triunfo de la revolución había servido por años como jefe de inteligencia en la Dirección General de Seguridad del Estado, la DGSE. Se probó, además, que él mismo había llevado a los dos hombres [que fueron asesinados] a bordo de un vehículo hasta el puerto de San Jorge, en la ribera occidental de Cocicolba... Pero el juez de la causa, de manera sorpresiva, lo exoneró y lo dejó en libertad... Semanas después, el expediente desapareció de los archivos del Juzgado. (24).

Por otra parte, en la novela se nos abre un tema de análisis muy interesante: ¿cuál es la situación de quien fue guerrillero en otro tiempo y ahora vive en un contexto de triunfo de la revolución que defendía?

La revolución, ya se ha dicho, es en esencia violenta y más si es guerrillera; pretende aniquilar el Estado existente, sus instituciones, para poner en marcha otra forma de organización social que reivindique la injusticia que motivó su lucha. Pero ¿qué ocurre en un país, como Nicaragua, en el que la utopía, tan propia de la creación y del imaginario que se va creando con toda empresa de tal magnitud, deja de ser eso, proyección imaginativa de un estado favorecedor de los ciudadanos, para convertirse en un hecho? ¿Qué pasa con la estructuración social, las instituciones, renovadas o creadas desde cero y, sobre todo, qué se hace con los rebeldes guerrilleros que ahora son parte de un referente estatal que se hace institucional y que antes era proscrito? ¿A dónde deben ir, qué nuevos roles han de cumplir, qué organismos los acogen e integran sus perfiles a los de mujeres y hombres que ahora deben integrarse en el mundo laboral de horarios, metas, cumplimientos y nuevas jerarquías?

Las anteriores son cuestiones que funcionan como eje transversal de la novela referida.

Aunque no se habla directamente del tema de la reubicación del guerrillero en la «nueva» estructura social, sí se dan muchísimos ejemplos de que el tópico salta a cada momento e ilustra una realidad de gran valor para el autor y para la sociedad nicaragüense actual:

Al Inspector Morales lo había casado en tiempos de la guerra el padre Gaspar García Laviana con una muchacha de David, Panamá, maestra de escuela, enrolada en el Frente Sur como parte de la columna «Victoriano Lorenzo». Su seudónimo era Cándida pero se llamaba realmente Eterna Viciosa... Eterna, que tras el triunfo hacía turnos de locución en Radio Sandino se fue volviendo desafecta a la revolución empujada, quizás por las infidelidades repetidas del Inspector Morales... (el subrayado es nuestro) (55).

Hueso y pellejo nada más en tiempos de la guerrilla, hoy en día [Morales] debía ajustarse el cinturón debajo del vientre, la hebilla en el pubis, lo que le daba el raro aire de quien debe cargar el peso de una barriga que parece ajena. (13).

A quienes antes fueron guerrilleros les queda la ironía como recurso para afrontar la realidad de ver en la actualidad sus sueños revolucionarios difuminados en una forma de gobierno que se confunde con el Estado y que termina pareciéndose a la que otrora combatía. Así, las cláusulas, las fórmulas, los eslóganes e incluso los términos usados con altas dosis de ideología no pasan ahora de ser más chistes que convicciones:

El inspector Morales le ordenó a Giggo que bajara los vidrios polarizados de las ventanillas.

—¿No me vas a acompañar a dejarme adentro? —preguntó.

—Soy enemigo mortal del imperialismo —dijo el inspector Morales (188).

Su antigua subordinada [doña Sofía] chocó los talones antes de abrirle con diligencia la puerta del salón VIP [al inspector Morales]. Fue una maniobra que no dejó de darle risa, por lo que tenía

de reacción refleja, y porque sus zapatos eran de tacones, con lo que escapó de perder el equilibrio; en recompensa, le hizo un saludo militar en toda regla al pasar (195-196).

Me intriga el traje de novia dentro de la valija de las lapas verdes [dólares]. ¡Patria libre o morir!, Dirección Nacional, ordene, besitos, by, by.

[...] —quién iba a decirles que terminarían jugando con aquellas frases en un tiempo sagradas—. (54).

Los antiguos y utópicos guerrilleros de la novela han sido reasignados en la Nicaragua postrevolucionaria en el rol de autoridades policiales, de combatientes contra el flagelo de la droga, a pesar de que Morales presenta una importante limitación física a la hora de ejercer sus funciones, debido a su pasada incursión guerrillera:

[...] un balazo de Galil Le había deshecho los huesos de la rodilla; fue sacado de emergencia a la estación sanitaria instalada en el poblado de La Cruz, del otro lado de la frontera con Costa Rica, y de allí lo llevaron en una avioneta al Hospital Calderón Guardia de San José, donde no hubo más remedio que amputarlo porque amenazaba la gangrena. La prótesis se la habían puesto en Cuba, y aunque era una pierna bien moldeada, el color sonrosado del vinilo no se avenía con lo moreno de su piel. (10).

La anterior situación viene a formar parte de un conjunto de elementos que patentizan la situación de los dos exguerrilleros en la estructura social actual. Ellos no solo viven la tormentosa realidad de sospechar de todos acerca de sus verdaderas intenciones y acerca de cuál es su verdadero rol en el juego de poderes entre Estado y crimen organizado, sino que tienen que lidiar con condiciones precarias en todos los ámbitos en los que tienen que moverse: el doméstico, el laboral, el ciudadano, incluso, el de sus relaciones amorosas. Ellos vieron la larga y cruenta lucha de la guerrilla, de la guerra civil, vivieron la fugaz, efímera llama del triunfo que, cual fuego de hojarasca se apagó y que dejó sus placeres como dolores actuales:

Un tenue halo que el inspector Morales no podía definir bien, pero que conocía, la bañaba de pies a cabeza. Había en ese halo

cierta gracia, cierta altivez distante sin caer en altanería, cierta manera desenfadada de llevar la ropa. Era el halo que bañaba a las burguesas, se dijo, con algo de vergüenza y de incómodo rencor. Aprendió a presentirlo desde aquellos primeros meses de la revolución, cuando aún los mutilados como él, y sin gracia física, sacaron premios en aquella generosa lotería de niñas bien que querían verse en los brazos de un guerrillero, burguesas y proletarios del mundo unidos en la misma cama por una vez en la vida. (74-75).

5.1 La ciudad

Por otra parte, el entorno citadino dentro del que se enmarca la labor de los detectives es feo y desordenado, «infernol», en términos de Mora Ballesteros. A la vez, llena de materiales con fines decorativos y estéticos que terminan por convertirse en lo opuesto:

El celular del Inspector Morales bufó, insistente, cuando pasaban frente al casino Pharaohs, que se alzaba en los predios delanteros del hotel Camino Real, un simulacro de templo egipcio custodiado por dos esfinges de fibra de vidrio. (p. 34).

La invitó esa vez al cine [Morales a Fanny], y terminaron la misma noche en uno de los moteles de las vecindades de la laguna de Nejapa, en la carretera vieja a León, los primeros que se fundaron en la capital y ya tan pasados de moda y tan decrepitos que sus rótulos de neón brillaban incompletos. (55).

La ciudad es desordenada, laberíntica, hecha sobre la marcha y al parecer sin ninguna planificación, sin ningún sentido estético, al menos ornamental. Al contrario, los espacios urbanos en los que se desenvuelven los policías parecen destinados al caos que lleva a la locura:

Bajo la urdimbre de las mantas publicitarias que se entrecruzaban sobre la pista, y que las manos subrepticias de los menesterosos descolgaban de noche porque bien servían de cobija, Managua enseñaba sus mismos precarios decorados. Muros pintarrajeados

de consignas, bajareques en aglomeraciones sin concierto, recovecos, ripios, tabiques de techos de asbesto, enjambres de alambres eléctricos que se podían tocar con solo alzar la mano, cafetines de mesas derrengadas, una cueva en cuya boca oscura un tablón arrimado a la pared anunciaba impresiones-engargolados-fotocopias-tarjetas para celulares, el polvo de la calle que soplaba sobre las mesas de pino en que languidecía la mercancía de la librería Atenea bajo mantos plásticos, una aglomeración de indigentes frente al portón de la Nueva Radio Ya esperando colocar avisos en demanda de caridades, junto al abandonado parque de ferias La Piñata la bulliciosa parada de microbuses interlocales que hacían la ruta a las poblaciones vecinas a Managua y que sometidos a continuos accidentes por la teoría de sus choferes habían sido bautizados con humor impotente como intermortales, las aceras robadas al transeúnte por las mesas de las refresquerías y las fritangas, la humareda de las hornillas suelta en el aire que olía ya de todos modos al diésel quemado de los escapes. (71).

Por su parte, el interior de las casas que se describe en la obra es reflejo doméstico del caos citadino, del desbarajuste urbano. Cada elemento parece un abigarrado intento de disimular más que de decorar, de embellecer. Este interesante recurso contribuye a crear una atmósfera más asfixiante, más propicia como símbolo del permanente estado de zozobra que genera por turnos o en conjunto, a veces, un Estado inoperante que acumula poder para los de su clan, a veces cómplice del crimen, a veces poderosas organizaciones criminales que no entienden de derechos humanos ni de tratos en los que no medien el terror. Es como si la fealdad interna de los espacios reflejara un estado mental, un sentimiento que se materializa en deformidad, en abigarramiento. Podemos verlo en sendos ejemplos de esto en espacios de aspecto humilde y otro lleno de objetos dentro de una estructura igualmente cara:

El comisionado Selva [...] fue a sentarse al pequeño sofá de juego de sala forrado de terciopelo morado donde recibía a los visitantes, unos muebles que lo mismo parecían provenir del honrado salón de una familia de gusto excesivo, que salvados de las ruinas de alguno de los burdeles sepultados por el terremoto que había destruido Managua en 1972. (139).

Entraron en el vestíbulo sin muebles dominado por un buda de bronce bruñido, con cara libidinosa y la barriga desnuda, sentado en cuclillas contra la pared del fondo. El aire acondicionado rondaba invisible por la casa, como un fantasma que les acariciaba con impudicia la nuca, y el mismo Caupolicán les abrió la siguiente puerta, de bronce también, comunicaba con una sala de alta techumbre donde se hallaban suspendidas, a diferentes alturas, unas farolas de tela roja en forma de calabaza, con las costillas de la armazón visibles festoneadas de flecos amarillos que remataban en borlas. (151).

A ambos lados de una mesa rasante se alineaban unas pesadas poltronas barnizadas de laca negra con incrustaciones de nácar en el óvalo de los espaldares. Y un lienzo de seda protegido bajo un vidrio y que recorría toda la pared... (151).

Finalmente, y como elemento destacado dentro de los muchos que caracterizan la vida de los antiguos combatientes revolucionarios en el esquema nacional nicaragüense actual, cabe destacar el agudo contraste que se hace constantemente entre la condición económica del funcionario público y del criminal. Mientras Morales se mueve en un carro Lada de fabricación soviética, cuya marcha obedece más al misterio que a la lógica, y mientras Dixon pide prestado aquí y allá para pagar los traslados necesarios para cumplir con su labor y se aloja en Managua en la humilde y caótica vivienda de Morales cuando viene desde Bluefield, ambos perciben y son tentados permanentemente a saltarse al otro lado tan lleno de opulencia, de «facilidades», de lujos. Esto es algo que no se explicita en la novela pero que, con fina técnica, Ramírez construye y el lector comprende bien. Veamos dos ejemplos en el que contrastan los vehículos del policía Morales y del antiguo guerrillero Caupolicán que ahora trabaja para un cártel de la droga:

Iba a ser el mediodía cuando abordaron el Lada azul celeste del Inspector Morales, que Lucía bastante golpeado por la vida. El vidrio de la puerta del conductor se trababa a menudo, y el asiento de atrás, con los cojines reventados, parecía más bien un nido donde empollaran las gallinas; periódicos viejos, botellas vacías

de cerveza, herramientas, un cargador de fusil, una lámpara de señales, se acumulaban en el piso. Los asientos delanteros, recalentados por el sol que ardía en el parabrisas, quemaban al sentarse. (26).

En la rampa que llevaba al porche se hallaba estacionado un BMW convertible color plateado, gemelo al de Sheila Marengo, con la capota cerrada.

—Los regalitos de los narcos —dijo el inspector Morales. (149)

6. Conclusión

El cielo llora por mí es una obra notable en muchos aspectos; reúne en una trama trepidante, de suspenso que no decae y de un juego psicológico desarrollado entre los protagonistas en complicidad con el lector que sin duda atrapa y admira. No deja, además, de crear personajes verdaderamente entrañables como doña Sofía, la Fanny, Lord Dixon, a quien, dentro del ámbito de nuestro encuentro con lo literario, llegamos a *querer* porque es mezcla de candor y agudeza a la vez, de humor y sarcasmo, de fidelidad y de honestidad en fino maridaje con la congoja y la melancolía.

Sergio Ramírez ha retratado una ciudad de Managua que parece infernal y, sin embargo, ubicando en ella su narración ha retado el canon de la novela policial a la que muchos estábamos acostumbrados y que tiene como escenario ciudades más tendientes hacia la perfección arquitectónica, la flemma y el misterio. Se sacude con esto un peso grande, una manera que parecía atada al género y nos ha descubierto a muchos que el género prevalece y que no siempre hay que europeizar los relatos en función de un canon que, a decir verdad, ha demostrado que es intrascendente a la hora de contar.

Finalmente, es importante acotar que en la novela se produce el desencanche de la lógica occidental tradicional, en particular con el tema de la metodología de la pesquisa policial; es asombroso el intrincado «método» de Morales y Dixon ingenian para llevar a cabo el esclarecimiento de un horrendo crimen con implicaciones muy altas en las esferas gubernamentales y criminales. Descubrir que el título está inmerso en uno de los capítulos, que se enuncia en el más crítico de los momentos, que conjuga, en medio de tan terrible instante, ironía y sorna, es parte de una jugada maestra del autor.

REFERENCIAS

Academia Nicaragüense de la Lengua. «Sergio Ramírez recibe el Premio Internacional Carlos Fuentes». 24 de febrero de 2015. Web. 21 Ago. 2023.

Aponte Sánchez, Élida. «La revolución. Prolegómenos». Frónesis. Revista de filosofía social y jurídica, Vol. 3, Nº 3 (2003). Web. 31 Ago 2023.

Arendt, Hannah. «Sobre la revolución». Alianza Editorial. 2004. Web. 21 Sep. 2023.

Mora Ballesteros, Luis. «Ciudades y mundos posibles: distopía y estados de control en la novela hispanoamericana contemporánea» [Manuscrito no publicado]. World Languages and Culture Departament, Monmouth University. 2023.

Ramírez, Sergio. «El cielo llora por mí». Ciudad de México: Alfaguara, 2008.

Salazar Pérez, Robinson. «La Revolución sandinista en Nicaragua». Revista de la Universidad de México. Cultura UNAM (2002): 13-21. Web. 1 Sep. 2023.

Zanón, Carlos. «La literatura peligrosa». El País. 17 de septiembre de 2021. Web 10 Sep. 2023.

CAPÍTULO 8

REPRESENTAÇÕES DO OUTRO COLONIAL NA OBRA *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS*, DE ISABELA FIGUEIREDO REPRESENTACIONES DEL OTRO-COLONIAL EN LA OBRA *CUADERNO DE MEMORIAS COLONIALES*, DE ISABELA FIGUEIREDO

Eluá Mariana Barbosa Joaquim

UFRPE, Brasil

elua.joaquim@ufrpe.br

Resumo: Busca-se refletir acerca do Romance Português Contemporâneo, principalmente sobre as produções do período pós-Revolução dos Cravos, compreendendo que esse período revolucionou a Literatura Portuguesa. Objetiva-se analisar, especificamente, as representações de sujeitos minoritários no romance *Caderno de Memórias Coloniais* (2018) da autora Isabela Figueiredo, confluindo com as ideias propostas por estudiosos como Spivak (2010), para compreender a função da autora em questionar a subalternidade dos sujeitos negros marginalizados e oprimidos no contexto colonial português, tendo em vista sua preocupação com a visão distorcida desse *outro*, e Grada Kilomba (2019) com a questão racial e de gênero. Esta revolução culminou em produções que buscaram formas e temas inovadores, ligados à reconstrução social, histórica e cultural de Portugal, assim como a ascensão da escrita e das representações de sujeitos minoritários. Desse modo, esta pesquisa busca analisar as representações de sujeitos marginalizados no romance de Isabela Figueiredo, no intuito de interpretar as relações de alteridade que se estabelecem nas construções dos personagens e temas que percorrem a narrativa, na esteira do que propôs Bakhtin (2010) com o conceito de exotopia, que reflete acerca da relação entre autor-personagens. Nesse sentido, é possível observar que o *Caderno de Memórias Coloniais* é uma obra que contribui para a desconstrução de estereótipos e preconceitos enraizados na representação do *outro colonial*.

Palavras-chaves: Literatura portuguesa contemporânea. Representação. Isabela Figueiredo.

Resumen: El objetivo es reflexionar sobre la Novela Portuguesa Contemporánea, especialmente las producciones del período posterior a la Revolución de los Claveles, entendiendo que este período revolucionó la Literatura Portuguesa. En concreto, se pretende analizar las representaciones de los sujetos minoritarios en la novela *Caderno de Memórias Coloniais* (2018) de la autora Isabela Figueiredo, en línea con las ideas propuestas por estudiosos como Spivak (2010), para entender el papel de la autora en el cuestionamiento de la subalternidad de los sujetos negros marginados y oprimidos en el contexto colonial portugués, en vista de su preocupación con la visión distorsionada de este *otro*, y Grada Kilomba (2019) con la cuestión de raza y género. Esta revolución culminó en producciones que buscaban formas y temas innovadores vinculados a la reconstrucción social, histórica y cultural de Portugal, así como al auge de la escritura y de las representaciones de sujetos minoritarios. De esta forma, esta investigación busca analizar las representaciones de los sujetos marginados en la novela de Isabela Figueiredo, para interpretar las relaciones de alteridad que se establecen en las construcciones de los personajes y temas que atraviesan la narrativa, en la estela de lo que Bakhtin (2010) propuso con el concepto de exotopía, que reflexiona sobre la relación entre autor y personajes. En este sentido, podemos ver que *Caderno de Memórias Coloniais* es una obra que contribuye a la desconstrucción de estereotipos y prejuicios arraigados en la representación del *otro colonial*.

Palabras claves: Literatura portuguesa contemporânea. Representación. Isabela Figueiredo.

1. Primeiras Palavras

Moçambique é essa imagem parada da menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas, perante a criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada, num silêncio em que nenhum sabe o que dizer, mirando-se do mesmo lado e dos lados opostos da justiça, do bem e do mal, da sobrevivência. (FIGUEIREDO, 2018, p. 167).

A obra *Caderno de Memórias Coloniais* (2018), de Isabela Figueiredo, irá apresentar uma parte da história que pouco foi explorada pelos escritores portugueses até então. Essa obra contempla a relação entre Portugal e Moçambique, o qual foi sua colônia até a segunda metade do século XX, por volta de 1975. Isabela, autora deste livro, nasceu em 1963 na capital Moçambicana, na época chamada de Lourenço Marques, hoje conhecida como Maputo, onde o cenário histórico é marcado pelo fim do poder colonial português, acentuado pela Revolução dos Cravos. Filha de portugueses, os quais emigraram na tentativa de buscar novas oportunidades de trabalho, como muitos que também foram morar nas colônias entre os anos de 1960 e 1970, os chamados “retornados”, Isabela é uma entre uma estimativa de 600 mil portugueses que tiveram que abandonar as colônias africanas, retornando para Portugal depois da Revolução dos Cravos e do processo de independência dos países africanos sob domínio português. Moçambique foi colonizada por Portugal no século XVI e ao longo dos séculos a coroa portuguesa a explorou economicamente e desenvolveu significativamente as desigualdades sociais e econômicas entre os nativos e os portugueses que se estabeleceram no país durante a colonização.

Para a análise que se pretende evidenciar neste artigo é necessário observar o que propôs Ellen W. Sapega (1995) ao afirmar que o romance português que se desenvolve ao longo das décadas após a abertura política nos anos de 1970, é um romance que procura trazer para o texto os elementos antes excluídos no período de censura da ditadura. Em Portugal, o período que marca o início da contemporaneidade acontece após o ano de 1974, ano que – mais precisamente no dia 25 de abril – acontece a denominada “Revolução dos Cravos”, movimento político e social que lutou pela democracia e foi responsável por derrubar o regime ditatorial salazarista.

Diante de um horizonte efetivamente aberto, uma das características desta nova possibilidade do “fazer literário” diz respeito ao uso de uma “linguagem comum”, menos rebuscada, contrapondo as características estilísticas na escrita implicadas pelos entraves representados pela censura. Outra ruptura, em relação a narrativa, é evidenciada a partir da perda de protagonismo do narrador, dando lugar de fala ao personagem que representa-se e faz uso de uma linguagem própria, assim como, nas palavras de Gerson Luiz Roani (2004), busca romper o silêncio castrador imposto daquele período e o substitui pela necessidade de “falar”.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Seguindo essa perspectiva, a publicação dos chamados “romances de retornados”, gênero que se desenvolve na Literatura Portuguesa Contemporânea e “que focalizam os acontecimentos de 1975 em Portugal e tematizam a volta de antigos colonos portugueses do Império colonial à ex-metrópole” (MACÊDO, 2020, p. 116), confere no artigo de Tânia Macêdo (2020), a seguinte afirmativa:

O longo tempo que medeia a publicação dos “romances de retornados” e os acontecimentos que os teriam motivados [...] longe de possibilitar a decantação dos acontecimentos de 1975 e consequente reflexão sobre o colonialismo, acabou por substituir o silêncio sobre os fatos daquele período pela visão individual, edulcorada e sentimental, como numa espécie de renúncia definitiva à reflexão. (MACÊDO, 2020, p. 119).

Antes de mais nada é importante também salientar que o termo “retornados” nasceu oficialmente em março de 1975 e foi designado aos cidadãos portugueses, sendo eles brancos ou negros, de muita ou pouca posse; que residiam e regressaram das ex-colônias e que, portanto, compartilhavam do mesmo sentimento de perda e abandono por parte do Estado, do qual necessitavam do apoio e do qual teriam sido vítimas. Dito isto e diante do que propõe Tânia (2020) sobre os inúmeros “romances de retornados” classificados, segundo ela, como carentes de qualidade literária, a obra de Isabela Figueiredo é um dos romances que foge à regra, pois possui um caráter estético e literário que se sobrepõe aos outros romances por trazer uma visão realista da África colonial, evidenciando as questões raciais e de gênero que as outras obras do mesmo gênero negam.

Outro ponto importante para a discussão que se busca traçar neste artigo está em “Pode o subalterno falar?”, livro importante para os estudos literários contemporâneos e os Estudos Pós-Coloniais. Nessa obra, Gayatri Chakravorty Spivak (2010) questiona a capacidade dos subalternos, ou seja, das pessoas marginalizadas e subjugadas pelas estruturas coloniais, de se fazerem ouvir dentro do discurso dominante. Ela examina as complexidades da representação e da voz dos subalternos, destacando as barreiras que impedem sua expressão autêntica e o risco de sua cooptação dentro dos discursos coloniais e pós-coloniais. No livro, a autora argumenta que o discurso acadêmico e político muitas vezes silencia e marginaliza essas vozes subalternas, perpetuando assim a dominação colonial e patriarcal. No entanto, Spivak (2010) também enfatiza a importância de uma análise cuidadosa do poder e da representação para entender e contestar essas estruturas opressivas:

Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido. Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, crian-

do espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido.” (SPIVAK, 2010, p. 14).

Por sua vez, o relato autobiográfico em *Caderno de Memórias Coloniais* faz com que a escritora Isabela Figueiredo reflita sobre o impacto duradouro do colonialismo em sua identidade e nas relações entre Portugal e suas ex-colônias, oferecendo uma perspectiva subalterna e pessoal sobre o tema. Ambas as obras compartilham um interesse comum na desnaturalização das narrativas hegemônicas e no questionamento das relações de poder coloniais e pós-coloniais. Tanto Spivak quanto Figueiredo estão preocupadas em dar voz aos subalternos, desafiar o discurso dominante e questionar as estruturas que perpetuam a marginalização e a opressão.

A partir do que propõe Mikhail Bakhtin (1997) no capítulo inicial da “Estética da criação verbal”, podemos perceber que o trabalho feito por Isabela, que é ao mesmo tempo narradora e personagem, está baseado no tipo de “herói autobiográfico ou objetivo”, assim proposto por Bakhtin. Isabela explora sem medo todo o racismo e preconceito presente na época e o faz dessa forma porque consegue criar um herói através de traços característicos, como episódios de sua vida, atos e pensamentos, bem como seus sentimentos que nos são dados e modificados a partir desses mesmos componentes vivenciados pela autora. Para isso Bakhtin escreve:

Quando o autor estava criando seu herói, só o vivia através da imagem na qual havia inserido o princípio de sua relação criadora com o herói; quando o autor fala de seu herói (...) expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como imagem artística e expressa a relação que teria com um ser vivo. (BAKHTIN, 1997, p. 29).

Ou seja, a personagem da Isabela se torna independente da autora Isabela e vice-versa. Dessa forma, “o autor e o herói não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social” (BAKHTIN, 1997, p. 30). Esse conceito será nosso ponto de partida para a imersão na obra de Isabela Figueiredo uma vez que a proximidade afetiva que a autora nutre pelo seu pai também é dada pelo distanciamento crítico dele na narrativa.

Dito isto, cabe salientar também que nossa incursão investigativa seguirá com uma análise construída sobre o olhar baseado nesse *outro colonial*, apoiada aqui na representação dos moçambicanos da cidade de Maputo e através da relação entre *eu-outro* (Isabela [personagem] - Moçambicanos). Grada Kilomba (2019), por sua vez, aparecerá para fundamentar nossas especulações experimentais, já que seu livro “Memórias da Plantação - Episódios de racismo co-

tidiano” servirá de diálogo e ponte no que aproxima a obra de Isabela Figueiredo, em alguma medida, à obra de Grada.

1. Das memórias da infância à matéria-prima da literatura portuguesa

O livro que contempla o fim do colonialismo português em meados dos anos de 1974, que “transcende as questões do poder colonial, racial, social e de gênero, transformando-se, também, numa narrativa de amor filial conturbado e indestrutível” (FIGUEIREDO, 2018, p. 9), ressurgiu das memórias de Isabela Figueiredo para se tornar uma aclamada obra literária portuguesa.

Partindo do conceito de literatura pós-colonial que “pode ser entendida como toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX” (BONNICI, 1998, p. 9), a narrativa de *O Caderno de Memórias Coloniais* proporciona evidenciar aspectos da vida colonial, a exemplo da violência do colonizador e da subserviência feminina, que recai na criação de um cenário oportuno para retratar os sujeitos marginalizados e oprimidos no intuito de alcançar uma espécie de “reparação histórica”. Seu objetivo, portanto, é recuperar uma história silenciada dando voz aos povos colonizados, por isso, Isabela, enquanto autora, compreende que o período pós-colonial é extremamente importante na construção de um novo sujeito também pós-colonial. Sua obra capacita, nessa esfera, a reescrita de sua história, evidenciando os estereótipos que os colonizadores criaram sobre os colonizados, tidos como “selvagens” e “primitivos”.

Diante do que foi apresentado anteriormente, as temáticas propostas em *Caderno de Memórias Coloniais* dispõe de pontos que dialogam com um outro livro: *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*, da Grada Kilomba (2019). Sendo assim, mesmo que esses pontos possam parecer colocados sob perspectivas diferentes, eles salientam e evocam ainda um encontro que compreende uma longa história de silêncio imposto, com um desejo de recuperar o que foi até então silenciado.

Em sua obra, Isabela Figueiredo reflete acerca do racismo atrelado ao poder dos colonos para com os nativos, os moçambicanos. A representação do *outro colonial* é desenhada a partir da relação entre portugueses e moçambicanos na narrativa, onde o sujeito africano é visto como o “outro” pelo olhar português. O termo “o *outro colonial*” nos faz compreender a história de exclusão racial, desumanização e violência da colonização, onde o sujeito *negro* é colocado como inferior a partir da projeção do *eu-branco*, pois ele se torna aquilo que o *sujeito branco* não quer conhecer sobre si mesmo. Para isso, Grada Kilomba vai dizer:

No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como o ob-

jeto “ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa. (KILOMBA, 2019, p. 37).

Nas passagens do livro, Isabela revisita suas memórias e compara a situação desse “*outro colonial*” a *um enorme campo de concentração de negros* que ela descreve como: “sem identidade, sem a propriedade de seu corpo, logo, sem existência” (FIGUEIREDO, 2018, p. 46). Isabela Figueiredo, ao escrever o *Caderno de Memórias Coloniais* (2018), recorreu a um tema quase proibido e praticamente inexplorado na literatura portuguesa: o trauma da história da presença portuguesa na África, principalmente ao que se refere ao racismo nas relações entre portugueses e africanos durante a colonização. Em muitos trechos podemos observar as várias reflexões tidas por Isabela referentes à condição desse *outro colonial*, isto é, do homem negro/africano em relação ao homem branco, provocando uma disputa que acarreta dentre tanta dependência e submissão, muitos questionamentos e inconformidades. Como bem escreve a autora: “Eram pretos. Era esse o crime. Ser preto.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 76)

Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, seres racionais. (FIGUEIREDO, 2018, p. 59).

Para elucidar a definição de *outro* segundo Grada Kilomba:

Dentro dessa infeliz dinâmica, o *sujeito negro* torna-se não apenas a/o “Outra/o” - o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa *branca* é medido -, mas também “Outridade” - a personificação de aspectos repressores do “eu” do *sujeito branco*. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o *sujeito branco* não quer se parecer. (KILOMBA, 2019, p. 37-38).

2. O colonialismo é masculino

Durante o período colonial, Portugal foi uma das principais potências colonizadoras, estabelecendo uma presença significativa em países como Moçambique. Nesse viés, Isabela Figueiredo aborda a relação entre o tema do colonialismo e a sua experiência pessoal enquanto descendente de colonizadores portugueses em Moçambique. O livro explora as memórias e re-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

flexões de Figueiredo sobre a sua identidade e a complexidade das relações coloniais, reflete sobre as consequências do colonialismo em sua vida e nas vidas das pessoas ao seu redor, examina as dinâmicas de poder desiguais, as hierarquias raciais e culturais, bem como os efeitos duradouros do colonialismo tanto nas antigas colônias quanto nas sociedades colonizadoras.

Sendo assim, a prosa de Isabela Figueiredo é primeiramente construída como uma traição por parte da filha ao pai: “Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 83) Há ainda a focalização na personagem de seu pai, que assemelhando-se a outros romances portugueses de retornados, também focalizam a insistente figura paterna. Seu pai, como muitos outros portugueses, era um colonizador, um representante da potência colonial que exercia controle e influência sobre o território e sua população, nesse sentido ele é retratado como uma personificação da extensão do colonialismo presente em África.

A autora propõe com a figura de seu pai, assim como tantos outros homens iguais a ele, remontar o processo colonial quando estes exerciam a brutalidade naturalizada no trato para com seus empregados colonizados. É possível constatar na atitude e no discurso do pai de Isabela um exemplo claro de como o homem negro era visto a partir do olhar racista do colono:

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e este se a merecesse. Se fosse humilde. Se sorrisse, falasse baixo, com a coluna vertebral ligeiramente inclinada para a frente e as mãos fechadas uma na outra, como se rezasse. Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; [...]. (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Para isso, volto a trazer a declaração da Grada Kilomba sobre o racismo no qual ela apresenta, em seu livro, uma passagem que aborda as experiências cotidianas vivenciadas pelo *sujeito negro*, pois na esfera do racismo esse indivíduo é excluído “violentamente de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter.” (KILOMBA, 2019, p. 39).

Esse é o trauma do *sujeito negro*; ele jaz exatamente nesse estado de absoluta “Outridade” na relação com o *sujeito branco*. (...) Parece, portanto, que o trauma de pessoas *negras* provém (...) do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo *branco*, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o “Outra/o, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum. (KILOMBA, 2019, p. 40).

Ressaltando a relação disposta anteriormente, Thomas Bonnici em *Dicotomia sujeito-objeto* vai dizer que: “Nas sociedades pós-coloniais, porém, o sujeito e o objeto pertencem inextricavelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. É a dialética do Sujeito e do Outro, do dominador e do subalterno.” (BONNICI, 1998, p. 14)

3. Raça e gênero na construção do *outro colonial*: a mulher como metáfora da colônia

Outro ponto que vem também fundamentar a construção do olhar sobre a representação desse *outro colonial* está alicerçado na questão do gênero. Essas questões, retratadas sem papas na língua, são profundamente abordadas e discutidas no livro de Isabela Figueiredo. Ainda na parte introdutória da obra, intitulada como “Sobre o *Caderno de Memórias Coloniais*”, Paulina Chiziane, escritora moçambicana, reflete como ela, mulher negra, e Isabela, mulher branca; ambas filhas de homens racistas, sendo um colonizado e o outro colono, estavam “castradas”. Para Chiziane, “*A voz da Isabela Figueiredo emerge em protesto contra este machismo do sistema colonial, que não reconhece a dinâmica das relações de gênero, que a sociedade colonial construiu entre os homens e as mulheres*” (p. 16)

Além de falar de si, Isabela também nos contextualiza sobre o quanto as mulheres *brancas e pretas* eram estigmatizadas naquela sociedade no que se refere ao sexo, ponto que Paulina também concorda quando afirma: “*O corpo das mulheres brancas ou negras, o corpo da terra africana, só o homem branco podia usar, tocar, abusar e violentar. Aqui o continente africano é também representado no feminino [...]*”. (p. 15) Com esse debate o romance traz o olhar sexualizado sobre as mulheres *pretas* diante do abuso sexual exercido a partir do homem branco, mas também pelo olhar das mulheres brancas pautados pelo o que estas escutavam de seus maridos e que as faziam reproduzir um discurso sobre a sexualidade das mulheres negras atrelados aos estereótipos coloniais. Nesse ponto, é importante destacar o desconforto de Spivak (2010) relacionado à condição de subalternidade da mulher negra no período da produção colonial marcada pelo gênero masculino:

[...] a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

No romance, a construção da representação desse *outro colonial* ancorado na sexualidade feminina demonstra como as mulheres brancas não tinham direito a sexualidade, seu corpo servia para o bel-prazer de seu marido e na reprodução dos filhos, o da mulher negra também é tido

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

como simples objeto de prazer, referentes a promiscuidade e animalização, mas que, na verdade, compreende a superioridade sexual do colonialismo. O que se pretende elucidar pode ser percebida na seguinte passagem:

Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda. As negras fodiam, estas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida ou por medo. E algumas talvez gostassem, e guinchassem, porque as negras eram animais e podiam guinchar. Mas sobretudo, porque as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir as pernas, a ser largas. Uma branca cumpria a obrigação. (FIGUEIREDO, 2018, p. 40).

Diante do que foi posto, mais uma vez, associamos a teoria de Grada Kilomba (2019) com uma passagem que detalha o que foi dito anteriormente: a luta travada entre gênero e raça no que concerne a abordagem da construção da negritude feminina através das experiências do seu cotidiano. Para isso, Kilomba descreve:

Esse encontro revela como “raça” e gênero são inseparáveis. “Raça” não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da “raça”. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção da “raça” e na experiência do racismo. (KILOMBA, 2019, p. 94).

A violência sexual do colonialismo invade o corpo negro feminino e evidentemente “a dupla colonização causou a objetificação da mulher pela problemática da classe e da raça” (BONNICI, 1998, p. 14) A voz da Isabela Figueiredo demonstra uma crítica feroz em relação ao machismo fincado nesse sistema colonial. As mulheres, sejam elas *brancas* ou *pretas*, estão sempre numa situação de opressão, silenciamento e exclusão. Para as *brancas* se observa uma construção desse sujeito baseado nos pensamentos e discursos estabelecidos por seus maridos, os homens. Elas estavam presas a reproduzir uma fala preconceituosa e estigmatizada sobre a *outra negra*, impossibilitando a percepção delas para o problema de fato existente: a submissão pelo simples motivo de serem mulheres. Assim, todas as mulheres estavam para servir, ser objeto sexual, sem voz e invisíveis; tal como todos os *pretos* e *pretas*, que não tinham direito à sua terra e a sua liberdade. Dessa maneira, é relevante concluir este ponto com a imagem da África que cria um corpo na obra, torna-se personagem e é também representada na escrita de Isabela pelo gênero feminino: a terra africana, abusada e violentada pelo colono homem branco.

4. Considerações finais

Caderno de Memórias Coloniais é uma obra que contribui para a desconstrução de estereótipos e preconceitos enraizados na representação do *outro colonial*. Ao narrar sua própria história e resgatar a história coletiva de seu país, a autora lança luz sobre as consequências duradouras do colonialismo, ao mesmo tempo em que promove um diálogo intercultural e a busca por uma compreensão mais completa e justa do passado. Por fim, a obra de Isabela Figueiredo nos convida a refletir sobre as representações do *outro colonial* e seu impacto no tempo presente. Diante das discussões anteriores, fica evidente que a obra de Isabela Figueiredo é construída em cima de temáticas emergentes, como bem afirma a própria autora: “Talvez o *Caderno de Memórias Coloniais* seja um livro sobre morte e vida misturadas, sem princípio nem fim.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 178). Isabela, seu pai e o povo Moçambicano são os retratos fieis da relação de uma sociedade erigida pelo preconceito e também daqueles que lutam contra o racismo.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo**. Via Atlântica, [S. l.], v. 1, n. 17, p. 129-140, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, 1895-1975. **Estética da criação verbal** / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2º cd. — São Paulo Martins Fontes, 1997. — (Coleção Ensino Superior)

BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

FIGUEIREDO, Isabela (1963). **Caderno de memórias coloniais**: Isabela Figueiredo. São Paulo; Todavia, 1ª ed. 2018, 184 p.

KILOMBA, Grada, 1968 - **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano** / Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. -1, ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p.

MACEDO, Tânia. **O “Romance português de retornados” – A viagem de retorno ao império colonial português**. Mulemba, Rio de Janeiro - UFRJ, v. 12, n. 22, p. 115-126, 2020.

ROANI, Gerson Luiz. **Sob o vermelho dos cravos de abril - Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo**. Revista Letras, Curitiba, n. 64, p. 15-32. set./dez. 2004. Editora UFPR.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SAPEGA, Ellen W. **Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional.** In: Luso-Brazilian Review, v. 32, n. 1, p.31-40, 1995.

CAPÍTULO 9

BORGES MATRIARCAL: CENTENARIO DE *FERVOR DE BUENOS AIRES* BORGES MATRIARCAL: CENTENÁRIO DO *FERVOR DE BUENOS AIRES*

Karla Consuelo Ramírez Loreto

Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela

krl2024@gmail.com

Resumen: Reflexionar intuitivamente el poemario bautismal *Fervor de Buenos Aires* es cosa de *Le Penseur*, de Anguste Rodin. Sin duda, es sondear lo concebible, en lo inconcebible de las ideas poéticas, un repensar el ser del primer Borges. La centuria ha madurado el devenir del poema objeto, para transfigurarlo en sujeto memorial; éste persiste en sus hipálages, coherencia, tono lírico y elegíaco, hacia la reinterpretación de otras perspectivas con influjo de infinitas comprensiones de la realidad social. ¿Fue el primer Borges un *outsider* en la *overlap* de su obra poética, o, al contrario, un *insider* del criollismo estético, revelándose al paradigma moderno que le ocurrió siendo parte de una época y un determinado contexto? Como precedente a sus consiguientes trabajos literarios, el poemario es un origen de la estética borgesiana, con la altura de una epifanía provincial, un canto melancólico a su yo porteño contrastado con otras culturas. En este sentido, plantear la intertextualidad de “Sur”, poema a ser analizado en el presente trabajo, con la construcción epistemológica del pensamiento complejo latinoamericano, moviliza el *sido/siendo* de la voz poética borgesiana. Guardando la literalidad del imaginario visual, resignificar *Fervor de Buenos Aires* mediante una hermenéutica interpretativa postcolonial, es un modo de resistencia, superación periférica y moral épica que invita a la retracción hacia el hogar nacional. La parte invencible del poemario, su conciencia moral, es la resistencia planteada a una acelerada idea de progreso. Es una deriva de la relación fundamental con la aldea, lo simple, la tradición: la identidad y la conciencia nacional. ¿Qué es lo que significamos cuando pensamos sobre lo matriarcal? Sobre la construcción de la Matria se regenera la revelación literaria del poemario.

Palabras Claves: Matria. Intertextualidad. Hermenéutica interpretativa. Pensamiento complejo.

Resumo: Refletir intuitivamente sobre a coleção batismal de poemas *Fervor de Buenos Aires* é coisa de *Le Penseur*, de Anguste Rodin. Sem dúvida, é uma sondagem do concebível, no inconcebível das ideias poéticas, um repensar do ser do primeiro Borges. O século amadureceu o devir do poema-objeto, para transfigurá-lo em sujeito memorial; este último persiste em suas hipálages, coerência, tom lírico e elegíaco, em direção à reinterpretção de outras perspectivas com a influência de infinitas compreensões da realidade social. O primeiro Borges foi um outsider na sobreposição de sua obra poética ou, ao contrário, um insider do criollismo estético, revelando-se ao paradigma moderno que lhe aconteceu como parte de uma época e de um determinado contexto? Como precedente de suas obras literárias posteriores, a coleção de poemas é uma origem da estética borgesiana, com o auge de uma epifania provinciana, um hino melancólico ao seu eu portenho em contraste com outras culturas. Nesse sentido, levantar a intertextualidade de “Sur”, o poema a ser analisado no presente trabalho, com a construção epistemológica do pensamento complexo latino-americano, mobiliza o ser/estar da voz poética borgesiana. Mantendo a literalidade do imaginário visual, ressignificar o *Fervor de Buenos Aires* por meio de uma hermenêutica interpretativa pós-colonial é um modo de resistência, superação periférica e moralidade épica que convida à retração em direção ao lar nacional. A parte invencível da coleção, sua consciência moral, é a resistência imposta a uma ideia acelerada de progresso. É uma derivação da relação fundamental com a aldea, o simples, a tradição: identidade e consciência nacional. O que queremos dizer quando pensamos no matriarcal? A revelação literária da coleção de poemas é regenerada na construção da Matria.

Palavras-chaves: Matria. Intertextualidade. Hermenêutica interpretativa. Pensamento complexo.

Complejidad hispanoamericana: más que “venas abiertas”

La noción contemporánea de progreso, con su tiempo acelerado, esquizofrénico y ascendente, en la realidad hispanoamericana, emula el transversalismo de la institucionalidad occidental y sus modos de vida, cual la tragedia de Prometeo encadenado frente al águila y la roca. La proyección de la altersofía, para dar cuenta de la complejidad política, antropológica, económica y cultural en la que estamos inmersos en esta postmodernidad, constituye tanto el lugar de creación del pensamiento, como el foco y horizonte desde el cual se pueden reinterpretar y configurar otras postverdades. Es una suerte de inversión ontogénica, de la cual se yerguen otras fuerzas, con ritmos, fondos y figuras no lineales, tiempos pausados, silencios interrogativos, para reconfigurar el acoplamiento de nuestras formas de relacionarnos, de comunicarnos y de superar las perturbaciones caóticas occidentalizadas y de la hegemonía de dominación cultural que las mismas han religado.

En el presente trabajo, la intertextualidad de las fuentes literarias latinoamericanas y los discursos de comprensión histórica, biológica y filosófica de nuestras realidades, de autores como Arturo Uslar Pietri (Venezuela), Humberto Maturana (Chile), Rolando García (Argentina), Francisco Varela (Chile), Manuel Briceño Guerrero (Venezuela), sirven de contexto y método de interpretación para abordar la comprensión de nuestra época y región, que en lo sucesivo permitirán abordar el análisis del poemario de Jorge Luis Borges, desde una mirada reflexiva.

Exhortados por Octavio Paz, hacia el ensimismamiento epocal, en el que los pueblos son sentados sobre roca filosófica para “adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer” (72), la contemporaneidad se plasma como el momento oportuno para repensar cómo hemos llegado a ser lo que hoy somos. Tras esto, mucha agua turbia ha corrido bajo nuestros puentes históricos, que dejan plasmada la necesidad de dar un sentido a lo propio, propender al recogimiento y mirar sinceramente nuestros propios rostros con cicatrices. ¿Por qué esa necesidad imperiosa de construir nuestros esquemas cuasi auténticos o un lugar epistemológico ampliado? ¿Qué hubiésemos perdido de no intentarlo, en el camino onto-epistemológico del encuentro del diálogo intrahispanoamericano?

Pues la realidad lo demanda en su justicia y comprensión, y ya no debemos seguir observándola con focos ajenos, sino con un “replanteo epistemológico que lleve a una reorganización del conocimiento” (Morín, 16). La teoría de los Sistemas Complejos está presente con el afán colectivo e interdisciplinario para estimular desde nuestras fuentes científicas y metafísicas, la reflexión sobre los “problemas complejos”, en tanto acumulación de experiencias y de estrategias argumentales. Para retornar al movimiento en espiral regenerativo de las ideas, hay que

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análisis críticos do diverso

tener presente que “[e]l pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento” (Morín, 16).

Es una posibilidad de autocrítica hacia un nuevo orden de interpretación, que incluye esa “frustración de ánimo” movida hacia un esfuerzo por conturbar nuestra singular cultura primigenia, su ingenuidad y organicidad desestructurada. La integración de un relato vehemente para dar cuenta del obcecamiento occidental, responde, según Umberto Eco, a esa esencia de mutabilidad de la ciencia, de transformarse para adecuar respuestas a la crisis sistémica:

la crisis de este orden y la instauración de nuevos órdenes [contemporáneos], la búsqueda de módulos “abiertos” capaces de garantizar y fundamentar la mutación y el acaecimiento y, por último, la visión de un universo fundado sobre la posibilidad, como sugieren a la imaginación la ciencia y la filosofía contemporánea. (ECO, 12; comillas del original)

Es, pues, desde la apertura del pensamiento complejo y del reconocimiento de una regeneración de ideas interdisciplinarias que religan lo antropológico, lo ético, lo político, lo histórico y lo económico para dar cuenta de lo esencialmente humano. Como señala Fernando Almarza Rísquez:

Las problemáticas que plantea la construcción epistemológica contemporánea de las ciencias sociales constituyen un tapiz de enorme diversidad metodológica. Tal diversidad permite abordajes siempre delimitados de las múltiples dimensiones del sistema social, que garantizan una consciente y prudente imposibilidad de sistematizaciones explicativas totalizantes y unidimensionales. Las particulares herramientas de análisis y de lógica involucradas en toda metodología son factor indispensable, y se potencian ante esa diversidad. (93).

Incontables ideas aparentes, antagónicas y sesgadas de ideologización han puesto el velo de la implantación y de la subordinación al sinfín de teorías conspirativas, o su contraste de complicidad correspondiente, la réplica exacta de cada acción del modelo occidentalizante en su cara opuesta, todo ello sin disuadir el irreparable daño en nuestras memorias y heridas historiográficas, de las formas de aniquilación y dominación internamente digeridas y que están latentes en el pensar-actuar particular y general, como estamento relacional de neurosis tanto individual como colectiva. En palabras de J. M. Briceño Guerrero “Occidentalizarse significa

racionalizar todas las formas de convivencia y todas las formas de trato con el mundo, es decir, ponerse a tono con una tendencia que ha marcado a la cultura occidental, sobre todo en los últimos siglos” (48).

Calada y como parte de una estructura epigenética, la occidentalización y la inmanente idea de progreso han reasignado lo axiomático en el presente, de manera que los individuos puedan encontrar su lugar en el mundo, bien en los bordes periféricos, o en sus centros urbanos metaforizados, pero con el goce de la pertenencia y la identidad cultural. Rogando una ecología profunda entre el “yo” y la “otredad”, y entre ambas con, sobre y para el medio ambiente, la teoría de la Autopoiesis, de Humberto Maturana y Francisco Varela, invita a la revisión de las complejidades humanas y cómo las organizaciones de individuos responden a los problemas cotidianos, desde y con la vinculación de cada situación que ocurre, con la plena influencia y estímulo del entorno circundante.

La teoría de la Autopoiesis (*nature versus nurture*), como enfoque tomado para reflexionar en este ensayo y dar cuenta de la complejidad que trajo en sí la modernidad en América latina y en sus personas, con su falta de ductilidad, sobre el cómo y el porqué de nuestros condicionamientos estructurales, ha llevado a responder de una forma singular en la historia, estableciendo una recursividad esencial hispanoamericana, por cuanto “lo social es biológico, como lo biológico tiene una expresión máxima de organización en lo social” (Garavito, 3).

Por tanto, los argumentos hegemónicos deben ser atenuados desde la imparcialidad de bemoles fomentados por una praxis política culturizante y artística, como de una intelectualidad práctica expansiva. Han pasado muy pocos años desde que Maturana y Varela dejaron sentada la realidad actual:

Desgraciadamente, todo parece indicar que hemos entrado ya en la fase final de este camino en el cual la incompreensión de los seres humanos entre sí amenaza con la destrucción sistemática, no sólo de la vida humana en el planeta sino, mucho antes aún, de la vida interna, de la confianza básica de unos en otros, que es la base fundamental del vivir social. Poco a poco parece que nos estamos acercando al momento en que el grande, poderoso y aparentemente indestructible buque que es nuestra moderna civilización, choque contra la gran masa sumergida de nuestro formidable autoengaño, de la estéril racionalidad con la que falseamos nuestra naturaleza (social) y que nos ha conducido a esta titánica confrontación de fuerzas donde todo entendimiento, toda reflexión profunda, toda revisión de la responsabilidad personal que cabe en la generación de este abismo parecen ser sistemáticamente abolidas, puesto que “siempre la culpa de todo la tienen los otros”. Si por abandonar así el timón de nuestro humano poder de reflexión que permite virar de curso, llegara el momento del

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

inminente naufragio y del grito ¡sálvese quien pueda!, personalmente, espero no estar vivo para presenciar tal holocausto. En tanto no suceda, aún hay tiempo, ¿pero en qué emplearlo? (6).

Para encontrarnos a nosotros mismos y quizá a los otros dentro de esa debacle de civilización occidental actual, la voz poética es un canto de salvación. Por ello, la reflexión introspectiva de la pasión borgesiana, la co-presencia dentro de la realidad cultural de nuestros ambientes sociales, en los que “cada arbolito es una selva de hojas”, puede dibujarse como una nota sostenida de musicalidad frente a lo generalizante. Borges nos invita a viajar en su solfeo de letras renacidas, al pasado de sus pampas “como una música esperada y antigua”, y su fiable aprehensión en imágenes detallistas de “las balaustradas y llamadores”, para comprender este presente sin formas y distinción, tal como su “Amanecer”:

Pero de nuevo el mundo se ha salvado.
La luz discurre inventando sucios colores
y con algún remordimiento
de mi complicidad en el surgimiento del día
solicito mi casa, atónita y glacial en la luz blanca,
mientras un pájaro detiene mi silencio
y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos. (26)

Insurgentes mestizos culturales

“A la hora de la Independencia no había ninguna institución propia que pudiera ser mantenida en la América Latina” (Uslar Pietri, 362). Ante el desbalance de fuerzas y técnicas bélicas, el descalabro del choque cultural, la adaptabilidad de caracteres generalizantes de los grupos humanos y el juego del devenir propio de la región con sus circunstancias concomitantes y particulares, dieron por resultado un azar de improperios, que ha sido homogéneo en toda la región, como es el mestizaje cultural.

Sobre tal realidad, afirma Briceño Guerrero:

En Latinoamérica no ha habido ni asimilación de una cultura por otra ni fundición de varias para constituir una nueva. Nuestra mentalidad corresponde al tipo designado “primitivo” por los científicos que hemos estudiado este capítulo, pero sobre esa mentalidad se han impuesto, sin moldearla, formas, esquemas, estructuras, patrones culturales occidentales. Por una parte, tenemos una mentalidad que no ha podido crear formas culturales propias; por otra parte, tenemos formas culturales que no expresan ni logran estructurar nuestra peculiar idiosincrasia. (45).

Según lo anterior, es necesario inferir: ¿Para qué es útil en nuestra época sentir y reconocer nuestro mestizaje cultural?

Una respuesta inmediata y poco meditativa sería: para justificar nuestros modos de flexibilidad, anacronismos y caoticidad institucional. Más aún, sería defender los diálogos multiculturales que sustentan un lenguaje cultural, estético y psíquico del que con sinceridad se puede afirmar que “no es chicha, ni es limonada”; unos perfectos *frankensteins* tropicales. Sin embargo, como profesa Uslar Pietri:

ha habido una calidad, un matiz y una manera hispanoamericana de tomar y adaptar las grandes corrientes del pensamiento de Occidente, no como cosa extraña y hasta exótica, sino como parte de la herencia histórica y para incorporarla dándole un color y hasta un contenido criollo. (370).

Nuestra revelación es, pues, ser lo que somos, con nuestras contradicciones profundas y unidades disímiles en la conciencia, nuestros tiempos y matices sagaces, “un hombre en no resuelta crisis de identidad” (Uslar Pietri, 371).

La centuria de *Fervor de Buenos Aires*: 1923-2023

La yuxtaposición de versos musicalizados en aliteración, sinestesia y reiteración, con be-moles existencialistas en la melancolía, el transcurrir del tiempo y sus huellas memoriales, hacen de *Fervor de Buenos Aires* “una obra que se presenta como un tejido de relaciones, en el cual no hay centro o, mejor, que todo en él puede ser centro” (Sucre, 202).

El sujeto lírico y parsimónico, el primer Borges, está plantado en la equidistancia del

hemisferio suramericano, desde donde se lanza hacia sus íntimos recuerdos y costumbres heredadas, como delimitando la noción espaciotemporal, para ubicar un orden del sentimiento incommensurable. Hay en la obra poética una recursividad o dialéctica entre el simbolismo de vanguardia cosmopolita y lo experiencial engendrado en la extensión de las pampas, un ánimo de frustración en esa transición del campo a la ciudad, que manifiesta límpida y lustrosamente con un lenguaje bordeando lo estéticamente coloquial: “zaguán, de una parra y de un aljibe”.

La estructura de los versos libres se contractura en sonetos y cuartetos de laxa métrica, cuyas longitudes varían según la proposición de la imagen visual.

La similitud del contexto histórico de 1923 con el actual es la voracidad de los cambios dicotómicos, la tensión bélica y los movimientos ondulantes migratorios, como la necesidad psíquica y espiritual de un anclaje en la identidad patria. Una dependencia de épocas complejas, “problemas complejos” que incitan al oráculo al pie del Parnaso.

De tal suerte, desgajando como uvas de fin de los últimos tiempos los cuarenta y ocho poemas insertos, regeneramos a “Sur” como espejo referencial de un Borges eterno, que persiste en la centuria y en la inclemencia del olvido. Indica Víctor Bravo: “De la filosofía a la teoría literaria, de la teoría de la cultura a la ciencia, la obra borgiana parece haberse convertido en el espejo más fiel de las inflexiones y hallazgos del saber de la época moderna” (15).

La resonancia de *Fervor de Buenos Aires* en 2023, y su poetización de la vida sencilla, silvestre, campesina y cotidiana con la resistencia al cambio, aromatiza de pastos la vanguardia y los cantos del Sur para centrarnos en lo que realmente somos. *Fervor de Buenos Aires* es, para el poeta manifiesto, un acto de agradecimiento profundo a la nación y su historia, a cada esquina, plaza y calle, como también la materialización de un deseo de permanecer anclado al lugar y su naturaleza viva, para crecer y nutrirse desde ese centro matriz de arraigo.

Sur

Desde uno de tus patios haber mirado las antiguas estrellas,
desde el banco de la sombra haber mirado esas luces dispersas
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreelva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad —esas cosas, acaso, son el poema.
(28)

En los primeros dos versos, el sujeto lírico deja claro el lugar del cual emana su estado de conciencia, como observador omnisciente, bajo el cielo de cristal de Avicena (*primo mobile*), y mediante el ojo espiritual, contempla desde el presente al pasado, desde la sombra hacia la luz, de abajo hacia arriba, en elevación del pensamiento. Es un observador en estado de quietud, que se lanza al Universo sin orden, al caos sin forma, que también permite la vacuidad y el desaprender. El cuarto, el quinto y el sexto verso invitan a la imagen sensorial y deja ver lo introspectivo del movimiento hacia el Ser Verdadero y fluido, en conexión con la madre naturaleza. Es desde allí, de un silencio sin profanación, que llega al séptimo verso, de donde surge el poema objeto, entre recuerdos de la tradición. Se perfila desde todo este lenguaje concreto, un aspecto axiológico del Borges poeta, la sencillez y el poder de transformación frente a los cambios experimentados, así como un sentido anagógico del ser en la Matria.

Matria, amor fervoroso

La voz poética de *Fervor de Buenos Aires* tiene inserta la noción de Matria, como símbolo de fusión del hogar maternal, el hogar nacional y el hogar madre tierra. La evocación de raíces en el lugar entrevé esa envoltura maternal de cobijo y sustento del Ser, como de la vinculación espiritual con su historia y tradición, aun en su no presencia, bien expresado en “Arrabal”:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
Es mi porvenir, mi presente;
Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre y estaré en Buenos Aires. (29)

Coincidente con Miguel de Unamuno, y su virtud vasca, la Matria de Jorge Luis Borges es un modo de retorno frente a los procesos globalizantes y sus fuerzas teogónicas que pueden conducir a la muerte de la memoria, que busca por impulso vital regenerarse en el vientre de la Recoleta: “en el lugar de mi ceniza”; como igualmente un retorno a los juegos inolvidables frente a la luna: “volví a la casa de mi infancia / y todavía me es ajeno su ámbito”. Es la Matria, la morada del amor por la vida, la gesta del cuidado por las pequeñas cosas y el vínculo con la familiar.

Así mismo, Matria es un encarnizamiento lingüístico, una remembranza desde la madre,

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

un agente femenino que sostiene y regenera en su orden interno, lo vital y necesario para la vida. Es también una red biológica hacia su legado familiar histórico, hacia el coronel Suárez en la batalla de Junín, como ofensiva épica de Argentina, como “una historia de batallas, de héroes y de malvados, de esclavos y de indios, de caballos y de payadores, de tiranos prototípicos, donde los gauchos morían y mataban con inocencia, que profesaban la antigua fe del hierro y del coraje” (García de Enteraría, 73).

La Matria borgesiana no es la contraposición a la Patria: es la conjunción de un primer orden, la madre tierra y el territorio local, de donde se yerguen las subsiguientes raíces nacionales: identidad, cultura y sociedad.

REFERENCIAS

Almarza Rísquez, Fernando. “La teoría del caos: Hacia un modelo unitario de interpretación epistémica.” *Escritos: Revista Universitaria de Arte y Cultura*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Dirección de Cultura, año 14, 3.ª etapa, n.º 15, 2002, 279-301.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética (1923-1967)*. Emecé, 1981.

Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Briceño Guerrero, José Manuel. *América Latina en el mundo*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Proyecto Íconos de la ULA, 2008. Íconos de la ULA, www.saber.ula.ve/iconos/jonuelbrigue.

Eco, Umberto. *Obra abierta: Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral, 1965.

Garavito, María. “Vida, cognición y sociedad.” *La teoría de la Autopoiesis de Maturana y Varela*, Universidad Nacional de Colombia, 2017, 152-167.

García de Enteraría, Eduardo. *Fervor de Borges*. Editorial Trota, 1999.

Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El Árbol del Conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano*. Editorial Universitaria, 1984.

Morín, Edgar. “La emergencia de los enfoques de la complejidad en América Latina”. Tomo III, Primera parte. *Paradigmas Teorías y Métodos de la Complejidad*, 2018, 12-27.

Paz, Octavio. *En el laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1959.

Rodríguez, Leonardo, coordinador general. “La emergencia de los enfoques de la complejidad en América Latina.” *Desafíos, contribuciones y compromisos para abordar los problemas complejos del siglo XXI*, Comunidad Editora Latinoamericana, 2016, 96-112.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Monte Ávila, 1975.

Uslar Pietri, Arturo. *Cuarenta ensayos*. Monte Ávila, 1990.

PARTE IV:

(PÓS)COLONIALIDADES, FICÇÕES E CULTURAS

CAPÍTULO 1

EL PORVENIR DEL ESPAÑOL EN EL SAHARA OCCIDENTAL DE BAHIA MAHMUD AWAH Y CONCHI MOYA

O FUTURO DO ESPANHOL NO SAHARA OCIDENTAL DA BAHIA MAH- MUD AWAH E CONCHI MOYA

Jimi Chediak

Universidad de los Andes (ULA), Venezuela

doctoradoletraschediak@gmail.com

Resumen: Las lenguas en el África han sido impuestas por la colonización en muchos casos, sin embargo, en el caso de los saharauis, el español solo coexistió respetuosamente con la lengua original “hasaní”, enriqueciéndose una de la otra en el marco de la convivencia cultural entre las dos. España, como potencia colonizadora, en 1884 ocupó el Sahara occidental en el reparto colonial junto a Portugal, Inglaterra y Francia, formando un África con varias colonias y varias lenguas. Socioculturalmente hablando, los saharauis pertenecen a una cultura afro-árabe-senhaya, influida por un siglo de dominio colonial donde convivió y se mezcló mutamente la lengua española y la lengua hasaní. El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el porvenir del español y de otras lenguas coloniales en un mundo crecientemente globalizado, considerando el asunto de la colonialidad y tomando como ejemplo al Sahara Occidental. Actualmente, la literatura saharauí se escribe en ambas lenguas y ha conservado un discurso poético orientado a explicar todo el proceso de descolonización y llevarlo hacia el mundo exterior, luchando así por la autodeterminación del pueblo saharauí. Ngugui decía que el saber usar las culturas y lenguas de las metrópolis nos da empoderamiento personal y, en el contexto social y cultural de nuestra realidad, hacia el mundo Occidental, porque una cultura encerrada en sí misma, no abierta a las demás, desaparecerá ya que queda invisible y aislada de las demás. Es así, como los líderes africanos han entendido la importancia del legado de las lenguas coloniales en África, y en el caso saharauí, han sabido aprovechar el idioma español para su desarrollo económico, tecnológico y a través de su literatura han conseguido consagrar su causa, transmitir su mensaje y ser reconocidos por los países de Latinoamérica.

Palabras claves: Saharauí. Colonialismo. Descolonización. Autodeterminación. Sahara occidental. Poetas saharauis. Escritores saharauis.

Resumo: As línguas na África foram impostas pela colonização em muitos casos, porém, no caso dos saarauis, o espanhol apenas coexistiu respeitosamente com a língua original “hasaní”, enriquecendo-se mutuamente no quadro da convivência cultural entre as duas. A Espanha, como potência colonizadora, em 1884 ocupou o Saara Ocidental na divisão colonial juntamente com o Portugal, a Inglaterra e a França, formando uma África com várias colônias e várias línguas. Do ponto de vista sociocultural, os saarauis pertencem a uma cultura afro-árabe-Senhaya, influenciada por um século de domínio colonial onde a língua espanhola e a língua hasaní coexistiram e misturaram-se mutuamente. O objetivo deste trabalho é refletir sobre o futuro do espanhol e de outras línguas coloniais num mundo cada vez mais globalizado, considerando a questão da colonialidade e tomando o Saara Ocidental como exemplo. Atualmente, a literatura saharauí é escrita nas duas línguas e preserva um discurso poético que visa explicar todo o processo de descolonização e rat-lo ao mundo exterior, lutando assim pela autodeterminação do povo saarauí. Ngugui disse que saber utilizar as culturas e línguas da metrópole dá-nos empoderamento pessoal e, no contexto social e cultural da nossa realidade, em direção ao mundo ocidental, porque uma cultura fechada em si mesma, não aberta aos outros, irá desaparecer porque permanece invisível e isolado dos demais. Foi assim que os líderes africanos compreenderam a importância do legado das línguas coloniais em África e, no caso saarauí, souberam aproveitar a língua espanhola para o seu desenvolvimento económico e tecnológico e, através da sua literatura conseguiram consagrar sua causa, transmitir sua mensagem e ser reconhecidos pelos países da América Latina.

Palavras-chaves: Saaraui. Colonialismo. Descolonização. Autodeterminação. Saara Occidental. Poetas saarauis. Escritores saarauis.

I. INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva temática y regional, hay que recordar que el pueblo saharauí, que por siglos ha venido habitando el desierto, se constituyó a partir de tribus beduinas (Beni Hassan) y bereber (Sanhaya). Su idioma oficial es el hasaní, un dialecto procedente del árabe clásico, un híbrido de lenguas africanas bereberes muy antiguas como el senhaya, el zenaga y el mesaba, que se han mezclado con el árabe clásico, más vestigios de otras lenguas africanas como el wolof y el soninke, que son lenguas africanas que estaban allí mucho antes de que los árabes llegaran al norte de África en el siglo IX. También, los saharauis hablan español como segunda lengua siendo para ellos un patrimonio lingüístico que ha llevado su historia y su problema de descolonización a los más de quinientos millones de hablantes que hay en el mundo. A diferencia de otros países colonizados en África, en el caso del Sáhara occidental, cada lengua ha respetado a la otra y han practicado una coexistencia lingüística interesante. Los escritores saharauis escriben mezclando muchas veces las dos lenguas para hacer un verso mestizo, español-hasaní, es decir, la coexistencia entre ambos idiomas conlleva un rico mestizaje literario de préstamos léxicos que intercambian las dos lenguas.

El registro de la historia saharauí en el verso ha ido siempre paralelo a las antiguas obras de los eruditos saharauis del siglo XVIII y XIX; obras que la metrópoli en su día ignoró por completo, persiguiendo con ello velar por su interés político de dominio y sometimiento colonial hasta los años 1970, cuando Mauritania y Marruecos reivindicaron el territorio saharauí. En esos últimos años de dominio colonial español por primera vez la potencia, de forma tardía y efímera, comenzó una búsqueda desesperada para defender la secular historia ya registrada anteriormente en las obras de los sabios y eruditos saharauis. Por otro lado, el idioma español que se extiende hoy por todo el planeta; es la segunda lengua más importante del mundo y la tercera más hablada, llegó al Sáhara Occidental hace más de un siglo. Allí engendró raíces, asentó bases de convivencia y dejó un indestructible legado para el pueblo saharauí. Desde aquella primera generación vanguardia de universitarios en los años 70 hasta la actual Generación de la Amistad, el libro de Bahía Awah titulado “El porvenir del español en el Sáhara Occidental” nos acerca además a una literatura singular en español pero de fuerte raíz saharauí, una literatura heterogénea. El objetivo de este trabajo es el de resaltar la importancia que tiene el idioma español para los saharauis, así como de utilizar el caso del Sáhara Occidental para reflexionar sobre el porvenir del español y de otras lenguas coloniales en un mundo crecientemente globalizado, colocando en el centro de esta reflexión la colonialidad y la política lingüística. Para esto realizaremos primeramente una descripción de la situación histórica de la República Árabe Saharaui (RASD), seguido de un análisis sobre la evolución y la realidad

actual de la lengua de Cervantes en la antigua provincia española y la literatura saharaui en este idioma.

II. EVOLUCIÒN HISTÒRICA

Actualmente, el Sáhara Occidental continúa siendo un Territorio No Autónomo y pendiente de descolonización que viene siendo objeto de un juicio internacional desde 1963 con matices de complejidad incluso para el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas donde se llevan las deliberaciones. El territorio, que tradicionalmente tenía una población tribal y nómada, estuvo bajo ocupación española entre los años 1884 a 1975, cuando la Organización de Naciones Unidas (ONU) emite una resolución exigiendo a España su retiro del territorio, y mediante los “Acuerdos de Madrid”, pasa a ser ocupado por Marruecos y Mauritania hasta el año 1979, momento cuando el Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro (Frente Polisario) derrota a este último país. En ese marco de los acontecimientos y en medio del enfrentamiento armado, el Frente Polisario proclamó el 27 de febrero de 1976 la existencia de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD). En medio de este escenario y en su huida de los bombardeos de las fuerzas marroquíes, gran parte de los saharauis fueron exiliados y obligados a vivir provisionalmente en los campamentos de refugiados de Tinduf, en la República Argelina Democrática y Popular. Rápidamente, después de su proclamación, en un contexto internacional signado por el proceso de descolonización continental y la Guerra Fría, la RASD empieza su búsqueda de reconocimientos y apoyos internacionales a su causa, especialmente en África y América Latina en donde además de los caminos que ofrece la diplomacia para esto, encontraron en la literatura y en la poesía un arma pacífica, un camino para llevar su voz a otros pueblos del mundo. A partir de entonces y hasta 1991 el enfrentamiento continúa solo con Marruecos como protagonista bélico, firmándose un alto el fuego, con mediación y a instancias de la ONU, quedando instalada en el terreno una Misión especial de las Naciones Unidas para el Referéndum en el Sáhara Occidental (MINURSO). Sin embargo, hasta el día de hoy no se ha podido realizar el deseado referéndum tendiente a la autodeterminación, a través del cual el pueblo saharaui podría decidir su destino y consolidar su autonomía y soberanía definitivas. Es así entonces, como el proceso de descolonización sigue pendiente y se ha visto truncado por la irresponsabilidad política de España y el aprovechado de la situación por parte de Marruecos.

La historia del Sahara Occidental se puede ver entonces en términos de supervivencia, principalmente para sus habitantes autóctonos, quienes se autodenominan saharauis, buscando preservar su identidad, como reducto nacional de una expoliación padecida en sus propias tierras. Denominarse “simplemente” saharauis es, al mismo tiempo, una auténtica lección de humildad y de dignidad. Implica nada menos que la voluntad de asumir toda la responsabilidad

de un legado histórico, de una cultura, de una civilización que ningún otro grupo “independizado” de la zona del Desierto del Sáhara, ha tenido el coraje de asumir.

III. EL ESPAÑOL COMO LEGADO Y FACTOR DE IDENTIDAD PARA LA SOCIEDAD SAHARAUI

Como se ha mencionado con anterioridad, el idioma español que se extiende hoy por todo el planeta, llegó al Sahara Occidental hace más de un siglo, en donde generó raíces, asentó bases de convivencia y dejó un indestructible legado para el pueblo saharauí. Un idioma se considera propio y patrimonio cultural cuando entre sus parlantes deja enraizado un legado literario e histórico, que es utilizado para crear, imaginar, ensayar, relatar o cuando en parte identifica a sus hablantes a través del correcto uso y dominio gramatical. Así podemos decir, que el español como idioma pertenece a toda cultura o sociedad que lo habla.

Entonces se puede decir que hoy, para los saharauis, el español es una parte más de su identidad como pueblo y cultura afro-árabe que convivió más de un siglo con España. Es un legado diferenciador con respecto a Marruecos y es además un motor de acercamiento a otros pueblos, como los de Latinoamérica y la Península Ibérica.

Se calcula que entre 150.000 y 200.000 saharauis tienen el español como segunda lengua. Los saharauis hispano hablantes se dividen fundamentalmente en tres grupos: los que crecieron en el Sahara Español, muchos de ellos estudiantes en la época colonial española; los que han estudiado en países de habla hispana, especialmente en Cuba y Venezuela, actualmente ya hay una población importante que ha estudiado en España; y los niños que han participado en el programa Vacaciones en Paz.

El español de los saharauis se nutre de su realidad cotidiana y de sus tradiciones milenarias y por eso ha generado una literatura de connotaciones culturales muy representativas. Además, es una lengua de resistencia en el Sahara frente a la imposición francófona a la que les arrastra Marruecos. Esta imposición del francés tiene como finalidad hacer desaparecer las huellas de una sociedad hispano árabe, destruir una cultura y su lengua como es la saharauí.

IV. EVOLUCIÓN DEL ESPAÑOL EN EL SÁHARA OCCIDENTAL

Hay que recordar que, el colonizador occidental en sus colonias africanas nunca tuvo el interés de educar a sus súbditos. Lo único que hizo fue formar administradores para que le ayudasen en su política de control y de explotación. Eso fue lo que efectivamente hizo España con los saharauis con la finalidad de mantener el control y evitar o retrasar el surgimiento de

una elite intelectual. Sin embargo, en la actualidad el español, a pesar de ser la herencia del antiguo poder colonial, es para los saharauis un instrumento para sus relaciones diplomáticas y para tender un puente de acercamiento y cooperación con Latinoamérica y España. Además, es una lengua de resistencia ante la globalización y frente a la imposición francófona de la región, en especial la de Marruecos, que pretende borrar las huellas de su historia y su identidad hispano-árabe para convertir a los saharauis en una sociedad arabo-francófona.

Si hacemos un recorrido por la evolución del español en la sociedad saharauí, hay que recordar que el Sahara Occidental fue colonia española entre 1884 y 1975. La lengua española se implantó en el Sahara Occidental a finales del siglo XIX cuando, a raíz de la conferencia de Berlín, en 1884, se reparte el continente africano entre las potencias occidentales, donde a España le correspondió el Sáhara Occidental y Guinea Ecuatorial. Durante la época colonial, una gran parte de la población saharauí fue hispanizada a través de distintas acciones de política lingüística. La implantación didáctica del español en el Sáhara, dentro del currículo de enseñanza comenzó en la década de los 40 con la creación de centros de enseñanza en los principales núcleos urbanos del territorio, como la península de Villa Cisneros actual Dajla, El Aaiun y Smara. A principios de los años 70 se introdujo en la rataran de la colonia, la otra variante del bilingüismo, el estudio de la lengua árabe. La política idiomática unipolar de enseñanza en el Sáhara hizo que el español se hablara con fluidez por las generaciones que cursaron sus estudios primarios y superiores exclusivamente en la lengua española y con profesores nativos procedentes de diferentes lugares de la metrópoli. Pero, a pesar del interés por el español, España no permitió sino hasta los últimos años de presencia de la administración española que estudiantes saharauis iniciaran sus estudios superiores, aunque tenían prohibido el acceso a carreras como ciencias políticas y periodismo. Sin embargo, a partir de 1975, tras la Marcha Verde y la anexión del territorio por Marruecos, la mayoría no pudo finalizar sus carreras porque el precipitado abandono español y la invasión del territorio truncaron sueños y perspectivas de muchos jóvenes de aquella generación que vivió toda su juventud bajo dominio colonial. Comenzó así, una lenta degradación de los pocos elementos de la cultura española que habían conseguido hacerse un hueco entre la población nativa. El Sáhara Occidental, aunque aún carente de soberanía propia, reconoce en su constitución al español como segunda lengua oficial. Con ello, es el único país del mundo donde árabe y español son lenguas cooficiales.

A partir de 1975, en los territorios ahora ocupados del Sáhara, Marruecos ha hecho todo lo posible por imponer el francés en el territorio y eliminar el español a pesar del rechazo de los saharauis. Los activistas saharauis de derechos humanos han denunciado la persecución del español que practica Marruecos en los territorios ocupados del Sahara, dentro de una campaña de eliminación de la identidad saharauí. En 2007, finalmente se introdujo la enseñanza del español en el bachillerato en los institutos del Sáhara ocupado, a pesar de que en Marruecos se enseña el español como segunda lengua extranjera. Mientras tanto y al mismo tiempo, en los

territorios liberados y en los campamentos de refugiados saharauí, en los primeros años y debido a la situación que se vivía, el Ministerio saharauí elaboró un plan que incluía tres líneas principales de actuación: solicitar a los países que apoyaban al Frente Polisario que acogieran al mayor número posible de niños y jóvenes en edad escolar; conseguir becas para la formación de maestros en el extranjero; crear y organizar escuelas dentro de los campamentos.

El hecho de que este territorio, al día de hoy sea objeto de un conflicto internacional no resuelto por causas geopolíticas complejas, genera una serie de paradojas para la política lingüística del gobierno español, en donde por un lado utilizan el idioma español como instrumento de fraternidad y alianza con países que fueron sus colonias y mantienen lazos históricos, pero por otro lado, al tratarse el caso Sáhara Occidental, España acaba negando la naturaleza filial colonial entre ellos. Hasta la fecha no se ha querido corregir y orientar esa política lingüística, y existe una negación continua con la apertura de centros o proyectos de apoyo y fomento de la lengua de la antigua metrópoli.

V. LITERATURA Y POESÍA SAHARAUI

La memoria oral del pueblo saharauí se registra a través de su poesía, de su literatura salvaguardando la obra de los poetas porque en una cultura oral cuando muere un poeta, se lleva una enciclopedia con él. De esta manera, se puede definir la tradición oral a las normas de transmitir desde antiguos tiempos, mucho antes de nuestra cultura contemporánea, con todas sus manifestaciones, la experiencia y las tradiciones de una sociedad a través de fábulas, cantos, rezos, leyendas, mitos, conjuros, relatos, etc. Lo importante es dar a conocer la marcada identidad saharauí en cualquier lugar del mundo. Pero no debemos olvidar que la poesía es además una importante arma de resistencia, en donde el lenguaje juega un papel muy importante en una perspectiva multicultural.

En “generaciones literarias”, sobre literatura saharauí, Awah relaciona el lenguaje con la identidad al afirmar: “Los pueblos crean su propia identidad partiendo de su particular lengua y literatura, es decir, cuando se trata de un habla y versos escritos y estructurados siguiendo una doctrina cultural propia. En relación a esto el decano de los poetas saharauís, el erudito Badi Mohamed Salem, señala sobre la dimensión del verso en la Historia de la cultura saharauí: “La poesía es fundamental para la lengua hasaní, y para la identidad saharauí. Si hay un arma eficaz en hasaní, es la poesía; en ella encontramos el más alto grado de arenga, el más alto grado de enemistad, así como la sátira para expresar sentimientos de miedo, o necesidad de protección, y también encontramos la historia del pasado saharauí”.

Gimeno enfatiza la importancia tanto de la recopilación en sí de una tradición oral, el deseo de testimoniarla de un modo tangible, como la de obrar de voceros ante el mundo y, muy

especialmente, la transmisión generacional en un medio de diáspora: una parte fundamental del “relevo” saharauí, de su niñez y su juventud, se han criado y viven hoy en una diáspora ambigua, agri dulce, y escasamente puede conocer y dar permanencia a esta tradición, honrarla si quiera. Entonces, a través del idioma español se puede guardar de forma escrita esa memoria oral que ha pasado de generación en generación, asegurando así su posteridad al tiempo que se expande la audiencia para la cual están disponibles estas historias. Sin embargo, se debe tener la capacidad que abarca el conocimiento de las dos lenguas, de las dos culturas, para que esos escritos y traducciones se realicen sin perder la densidad poética y de temática. Se produce una transposición de la oralidad a lo escrito. Es una literatura que se lee como si se estuviera escuchando. En ella hay que destacar el papel de la imagen y la metáfora, como objeto de expresión.

El escritor saharauí escribe mezclando las dos lenguas para hacer un verso mestizo, español-hasaní, creando una convivencia lingüística entre ellos. Esto debido a que, hay muchas palabras en hasaní que tienen origen en las lenguas senhayas y que, a veces es difícil encontrar su equivalente en español, por ejemplo, nombre de plantas, lugares geográficos o expresiones lingüísticas. Por otro lado, hay muchas palabras en hasaní que los españoles españolizaron, es decir, la usaron como prestación lingüística, por ejemplo, la palabra *barrac* en hasaní que significa “agachar el camello hacia abajo”, los españoles la usaron como *barracar*, es decir, agachar o tumbar al suelo al camello.

Gran parte de la producción literaria de los saharauís se basa en la topografía del desierto, en el Sahara y su conexión con el medio ambiente como pueblo nómada. Durante siglos, los cientos de miles de habitantes vivieron en tribus en las tierras occidentales del extenso desierto del Sáhara y tenían un estilo de vida tradicional nómada. Muchos saharauís eran pastores, que hasta mediados del siglo XX, seguían la lluvia y el agua por el desierto, acompañados de sus camellos. Esta geografía árida dio a florecer una poesía que nace en el alma de la gente que lo habita observando en sus cuentos, en sus versos, en sus fabulas, en sus poemas tres cualidades principales: **1) los valores**, donde los poemas y las narrativas se centran, especialmente, en valores humanos como la generosidad, la hospitalidad, la amistad y el amor; **2) el territorio y patrimonio decolonial**, es decir, en cómo a través de los poemas tradicionales destacan los recorridos narrativos poéticos sobre un inmenso e inconmensurable amor por la tierra y la orografía significativa amada por el pueblo, como restos arqueológicos o tumbas de guerreros, todo ello sin duda una forma de patrimonio, entre lo material y lo inmaterial que subyace en el alma, tal vez la única y verdadera patria sean: los recuerdos colectivos, la memoria del respeto, del reconocimiento, y **3) la autodeterminación y libertad política** donde describen y hacen un recorrido por el sentimiento nacional/nacionalista, su surgimiento en el seno de la lucha anticolonial. Aquí los poemas se explayan en lo que podríamos llamar el paso del lenguaje tribal al lenguaje nacional.

Como hemos mencionado antes, desde los tiempos más antiguos la literatura saharauí ha

sido transmitida de forma oral de generación en generación y en la lengua hasaní y no es sino a partir de los años 60 y 70, cuando surge la primera generación de los primeros intelectuales, denominada generación vanguardia de los años 60 y 70, que representaría y se convertiría en la génesis que daría cimientos a la literatura saharauí en español. La mayoría de los trabajos literarios de aquella generación poco se conocía porque no encontraban la posibilidad de publicar en aquellos años de avatares políticos que vivía el Sahara (abandono de España, guerra de liberación e invasión marroquí). Sin embargo, entre 1960 a 1975, sus creaciones aparecieron en algunas revistas y periódicos, sin que su trabajo llegara a tener salida a España. Algunos de sus representantes son: Brahim Ali Montar, Buyema Masaud Embarec, Bujari Ahmed Barical-la, Lehbib Breica, Ozman Habib Kentauí, Sleiman Ramdan, Malainin El Hach Embarec, Shedad uld Caid Saleh, Malainin Battah Abdelahe, Chej Ramdan Nas, Deich uld Mesaud, Bachir Ehmudi, entre otros.

La imaginación del hombre culto saharauí se ha ido más allá de los dos grandes géneros literarios épico y lírico recreándose y componiendo una jarcha híbrida de un culto español y hasaní, que es la riqueza y aporte de unidad lingüística y cultural que representó toda una generación. Compaginaron con inteligencia la vida sedentaria en las incipientes ciudades saharauíes con la vida tradicional de sus antepasados como lo reflejan los versos beduinos de Buyema Messaud Embarec en su “Poema al desierto”. Cantaron a la tierra, describieron la belleza de sus beduinas, su inabarcable y hermoso paisaje y los misterios de su inmensa y a menudo inclemente naturaleza, como en estos versos de Deich uld Masaud:

Este inmenso desierto
silencioso y callado;
este mi desierto
cálido y frío,
de trágicas leyendas,
de horizonte lejano,
de verdes palmeras,
de siroco dorado,
de sol que nos quema...
¡la noche estrellada!
¡desierto y misterio!

Posterior a esta generación, surgió la llamada generación del exilio. Se trata de una generación de poetas que convivieron durante los últimos años del periodo colonial, y que entonces estudiaban el bachillerato y la preparación para la universidad. Muchos de ellos eran amigos y compañeros de la malograda generación anterior, por lo que se les considera como puente entre éstos y los escritores saharauis que surgieron a partir de los años 90. Entre otros nombres cabe destacar a Bachir Abdala, Bachir Ehmudi, Tahar Malainin, Brahim Salem, Jatari Abdulah, Hadaya Daifal-la y dos escritores que continúan en activo en la actualidad como son Mohamidi Fakal-la (El Aaiun, 1960) y Mohamed Ali Ali Salem (El Aaiun, 1958). Este último, fue uno de los pocos en continuar escribiendo después del éxodo, siendo posteriormente miembro fundador de la generación de la Amistad, con quienes publicaría en años posteriores varias antologías. Su libro “Verde como la franja de la bandera” fue el primer libro de literatura saharauí publicado en español. El poema “Canto al combatiente”, al que pertenece este fragmento, fue publicado en la antología mencionada anteriormente “También en el desierto crecen flores”:

Tú que al calor desafías
y al dorado sol llevas a cuestras.
Tú que a los sirocos acobardas
con tu singular paciencia,
tú que a la aridez con tus pasos
enverdeces de paz y esplendor.
Tú que en rocío de frentes
te ahogas,
para que me hunda
entre estelas de libertad.

En los años 90 surge una nueva generación, una nueva poesía, seria, profunda, preocupada no sólo por la lucha del pueblo saharauí sino también con una evidente intranquilidad por lo que pasaba en el mundo. Una parte de esa generación intelectual ha asumido desempeñar una tarea cultural como verdaderos representantes de la antropología sociocultural saharauí desde la lejanía de la tierra, el exilio y la diáspora.

La generación de la Amistad nació en julio de 2005, formada por intelectuales, periodistas y filólogos, tras sus estudios en el extranjero, la vida en los campos de refugiados y el exilio. Todos ellos están exiliados en España y reivindican el español como la herencia cultural de cien años de convivencia con España. Esta generación ha conseguido que se editen en estos últimos años varias antologías de poesía, libros de cuentos, novelas, obras de teatro, y la incipiente aparición de sus trabajos literarios en editoriales y universidades españolas y extranjeras. Han estado presentes en conferencias en varias universidades y diferentes eventos sociales y culturales, tanto en España como en otros países como Alemania, Inglaterra, Venezuela, Cuba y varias universidades de California. Su compromiso con la tierra, su cultura y su gente es el poder de su poesía. Saleh Abdalahi (El Aaiun, 1971) reflexiona sobre ese compromiso en “Ya es hora”; este es un fragmento del mismo:

Pero esta poesía está inspirada en nuestra realidad y bebe de nuestras idiosincrasias y de nuestro anhelo a la libertad y es la forma más pacífica de luchar y de demostrar al mundo nuestro apego a nuestras reivindicaciones, a ser libres o ¿acaso esto no es nada?

¡Vamos! Yo no dudo de las buenas intenciones, pero hay que saber también que el infierno está lleno de buenas intenciones, no descarto esta forma de lucha a través de la poesía pero lo que te digo es que no basta que sea tu única arma, porque es un arma que no pesa, no se cuelga sobre el hombro, incluso es cómoda bajo tus sábanas, es más, la poesía no es una arma, es un modo que tienes tú, como lo tengo yo al beber de esta taza. La poesía en sí debe ser un complemento más en lo que podemos hacer por nuestra causa y no dejarnos arrastrar como uno más de este país que nos acoge en nuestro segundo exilio, siempre hay que mirar atrás para no olvidar nuestro gran error. Y no olvidar a aquellos que lo dieron todo en su justo momento para que ahora presumamos de escribir poesía como “un arma cargada de esperanza.

La producción de la generación de la amistad se caracteriza por escribir utilizando la tierra como recurso literario. Cuando uno se adentra en su poesía se observan ricos recursos literarios de su propia cultura, y no se imagina que estos jóvenes se hayan separado de las jaimas de sus tierras aunque sea solo un instante; su unidad en torno a los montes, la geografía y el patrimonio saharaui y su uso en la poesía no dejan al lector de lengua española sentir que está leyendo textos escritos por extranjeros y esto es debido a la sencillez, su cercanía y su amenidad al lector.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Otros miembros del grupo han publicado libros en solitario como Bahia Mahmud “Versos refugiados”, Ali Salem Iselmu “La música del siroco” y el segundo poemario de Ebnu “Nómada en el exilio”. Por otra parte, su actividad literaria se ha ampliado a los relatos en prosa, como una antología de relatos “La fuente de Saguia” y un libro de relatos que homenajea a Literatura saharauí en español El Quijote “Don Quijote, el azri de la badia saharauí”.

VI. CONCLUSION

En la actualidad los saharauis libran una heroica lucha por su autodeterminación como pueblo y por reunificar a su población que permanece dispersa, una parte en la zona ocupada, otra en Mauritania, otra en los campamentos de refugiados en Tinduf (Argelia), otra más en el Sahara libre y otros tantos en Europa, en particular en España y Francia.

La poesía saharauí en español del siglo XXI se ha convertido en un arma de compromiso político en el proceso de descolonización: el Sahara Occidental se considera como la última colonia en África que queda por descolonizar. Así que, naturalmente, esta poesía está orientada a explicar todo el proceso de descolonización, acompañarlo y llevarlo hacia el mundo exterior.

La poesía hispanosaharauí contemporánea consiguió tomar todo su sitio en la resistencia de su pueblo al lado del Frente Polisario. Es una poesía eminentemente política que no solo participa en el nacimiento y transformación de la identidad del pueblo saharauí sino también el enlace entre los saharauis de los territorios ocupados, los de la diáspora y los de los territorios liberados. En la década 60-70, se identificó como una poesía revolucionaria y anticolonial, solidarizándose con los demás pueblos africanos que luchaban contra la opresión del colonialismo. A partir de los años 80, sigue con la lírica épica contra el ocupante marroquí. El decenio 90-2000 marca el nacimiento de la Amistad saharauí que cantan de forma explícita al pueblo saharauí como sujeto colectivo y sujeto político.

Así, en suma, el español resulta un idioma de crucial interés, además de permitir una invaluable recopilación de conocimientos a través del lenguaje lírico del pueblo saharauí en sí mismo y, muy especialmente, del patrimonio inmaterial que constituye su acervo poético, al servicio en este caso de la lucha por la liberación que todavía libra el país del Sáhara Occidental. Porque un pueblo sin identidad cultural está condenado al olvido.

REFERENCIAS

Arnett, J. J. *Generaciones literarias: Intelectualidad y política en el Sahara Occidental, 1850-1975*. Les cahiers d'ENAM. Vol. 24, 2015.

Awah, B.M. y Moya, C. *El porvenir del español en el Sahara Occidental*. Bubok publishing S.L.,

2009.

Blog “Haz lo que debas”. *El porvenir del español en el Sáhara Occidental*, 2011, <http://hazloquedebas.blogspot.com/2011/06/el-porvenir-del-espanol-en-el-sahara.html>

Chediak, J. *Análisis histórico, político y jurídico del conflicto entre Marruecos y la República Árabe Saharaui*. Trabajo de ascenso presentado en el Ministerio del Poder Popular para Relaciones Exteriores. Caracas-Venezuela, 2021.

Mamdani, Mahmood. *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*. Madrid, Siglo XXI, 1998.

Masso Guijarro, E. “La poesía, la antropología, el desierto: Habla el verso saharauí”. *Antropología experimental*. Vol.17, 2017 págs.105-115. <http://resvistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>.

Messaoud Embarec, Buyema. “Poema al desierto”. *Revista Irifi*. N.º. 11, 1971-72.

Observatorio aragonés para el Sahara Occidental. *La dimensión del verso en la historia saharauí. Apuntes para una antropología política de pasado y presente*, 24 Septiembre 2023, <https://observatorioaragonessahara.org/la-dimension-del-verso-en-la-historia-saharai-apuntes-para-una-antropologia-politica-de-pasado-y-presente/> . Accedido el 29 de noviembre de 2023.

Timmins, A. y Awah, B. M. *Un verso mestizo: entrevista a Bahia Mahmud Awah*. Hispana. Vol.105, N.º. 1, 2022, rata.3-15.

Uld Masaud, Deich. *Revista Irifi*. N° 1, 1966-67.

Velloso, A. *La educación en el Sahara occidental: el exilio permanente*. Universidad Nacional de Educación a distancia. Madrid, 1993.

CAPÍTULO 2

A VOZ DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM SALA DE AULA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DA SEGUNDA SÉRIE DO ENSINO MÉDIO

LA VOZ DE CAROLINA MARIA DE JESUS EN AULA DE CLASE: UN INFORME DE EXPERIENCIA CON ALUMNOS DEL SEGUNDO AÑO DE LA SECUNDARIA

Jordânia Dantas Freire

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Brasil

jordania.dantas@estudante.ufcg.edu.br

Orientadora: Dra. Naelza de Araújo Wanderley

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Brasil

naelzanobrega@gmail.com

Resumo: A literatura brasileira por muito tempo se constituiu como um espaço dominado majoritariamente por homens brancos e letrados, pertencentes à classe burguesa do Brasil. Estima-se que os primeiros homens a produzirem literatura neste país tinham formação de base portuguesa e contavam com o prestígio-padrão de terem gênero, raça, classe atrelados às suas experiências. Assim, muitas mulheres que desejaram e ousaram escrever no Brasil dessa época tiveram as suas produções predestinadas ao esquecimento, pela pouca visibilidade que foi dada aos seus textos, ao longo da história, pelo fato de serem mulheres, tornando ainda mais difícil e escassa a publicação se estas fossem negras. Dessa forma, o objetivo deste trabalho consiste em apresentar um relato de experiência leitora que está sendo vivenciada por alunos da 2ª série do Ensino Médio com poemas de autoria de mulheres negras, centralizando, especificamente, na recepção dos alunos ao cordel intitulado “Carolina Maria de Jesus”, da autora Jarid Arraes. O referido relato é um recorte de pesquisa em andamento que está sendo desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Este momento da pesquisa possui um caráter bibliográfico, de cunho qualitativo, uma vez que contemplará o aprofundamento teórico acerca de temas que serão debatidos na dissertação, tais como: O papel humanizador da literatura (Candido, 2011); a Estética da Recepção e a formação de leitores (Jauss, 1994; Zilberman, 1989); e a ausência de reconhecimento do cânone literário em torno das produções de autoria feminina (Zolin, 2009). Assim, esperamos que a pesquisa contribua no sentido de pensar o papel humanizador da literatura para a formação de leitores literários, tornando mais visível a produção de mulheres negras em nossa literatura. Acreditamos que essa interação mais íntima entre texto e leitor pode favorecer experiências mais significativas dos leitores com a literatura.

Palavras-chave: Autoria feminina negra. Formação de leitores. Cordel. Carolina Maria de Jesus.

Resumen: La literatura brasileña por mucho tiempo se constituyó como un espacio dominado mayoritariamente por hombres blancos y letrados, pertenecientes a la clase burguesa del Brasil. Considerase que los primeros hombres que produjeron literatura en este país tenían formación de base burguesa y contaban con el prestigio-patrón de género, raza, clase relacionada a sus experiencias. Así, muchas mujeres que deseaban y se atrevían a escribir en Brasil de esta época tuvieron sus producciones predestinadas al olvido, por la poca visibilidad que fue dada a sus textos, a lo largo de la historia, por el hecho de ser mujeres, convirtiendo aún más difícil y escasa a la publicación se estas fuesen negras. De esta forma, el objetivo de este trabajo consiste en presentar un informe de experiencia lectora que está siendo vivida por alumnos del 2º año de la Enseñanza Mediana con poemas de autoría de mujeres

negras, centralizando, específicamente, en la recepción de los alumnos al cordel intitulado “Carolina María de Jesús”, de la autora Jarid Arraes. El presente informe es un recorte de la investigación, que aún sigue siendo desarrollada en el ámbito del Programa de Pos-Grado en Lenguaje y Enseñanza de la Universidad Federal de Campina Grande. Este momento de la investigación posee un carácter bibliográfico, de naturaleza cualitativo, una vez que contemplará, de forma profundizada, el aporte teórico acerca de temas que será discutido en la disertación, tales como: El papel humanizador de la literatura (Candido, 2011); la Estética de la Recepción y la formación de lectores (Jauss, 1994; Zilberman, 1989); y la ausencia del reconocimiento del canon literario en las producciones de autoría femenina (Zolin, 2009). Así, esperamos que la investigación contribuya en el sentido de pensar el papel humanizador de la literatura para la formación de lectores literarios, dando más visibilidad a la producción de mujeres negras en nuestra literatura. Creemos que esa interacción más íntima entre texto y lector puede favorecer experiencia más significativa de los lectores con la literatura.

Palabras claves: Autoría femenina negra. Formación de lectores. Cordel. Carolina María de Jesús.

1 ALGUMAS REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A LEITURA LITERÁRIA E A FORMAÇÃO DE LEITORES

A capacidade estética e aprazível da literatura, enquanto expressão de um povo, vem impulsionando discussões relevantes no âmbito da formação de leitores. Como arte, a literatura permite que o leitor adentre na ficção e tenha contato com diferentes mundos, histórias, sentimentos, emoções, muitas vezes próximas do real, o que possibilita ao sujeito humanizar-se a partir da verossimilhança intrínseca entre literatura e realidade. Nessa medida, diante de um texto literário, o sujeito leitor pode viajar no mundo da imaginação e vivenciar diferentes experiências de leitura, retomando lembranças, histórias, memórias, prazeres, subjetividades, encantamentos, etc.

Por outro lado, no ato da leitura, como identifica Barthes (1987), o leitor pode ter acesso a textos literários que o conduzem a ter suas ideologias confrontadas, na medida em que o texto pode apresentar situações que põem em xeque alguns valores previamente incorporados e pré-concebidos pelo indivíduo. O fato é que a capacidade humanizadora da literatura, de que fala Candido (2011, p. 177), está justamente nessa possibilidade de “vivermos dialeticamente os problemas”, considerando que a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate” (Candido, 2011, p. 177), fornecendo-nos uma experiência diferente e mais organizada do real.

Diante de tantos aspectos humanos e sensíveis que a literatura promove, por meio da elaboração estética e refinada da linguagem, os documentos oficiais que regem a educação básica, a exemplo da Base Nacional Comum Curricular, já reconhecem que a literatura não deve ser apenas mais uma matéria escolar de base conteudista na formação dos alunos, pois “[...] a literatura enriquece nossa percepção e nossa visão de mundo. Mediante arranjos especiais das palavras, ela cria um universo que nos permite aumentar nossa capacidade de ver e sentir (Base Nacional Comum Curricular, 2018, p. 499).

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Dessa forma, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), enquanto documento norteador, confirma que a literatura é um lugar de experiência, uma vez que o texto literário foge de qualquer explicação técnica e pragmática, refazendo-se no ato de cada experiência leitora. No entanto, o espaço que a literatura vem ocupando nas escolas brasileiras ainda está fortemente associado aos manuais didáticos, a partir de uma abordagem reducionista que destitui o caráter humanizador do objeto literário.

Em se tratando da poesia, essa abordagem geralmente ocorre em grande parte com base nos elementos formais dos poemas, limitando o texto à sua estrutura. Cabe ressaltar que o texto poético possui particularidades que se evidenciam pelo caráter imagético e pelo toque de emoção e sensibilidade que são atribuídos às palavras, como pontua Bosi (1996). Dessa forma, sendo imagens reais, da perspectiva histórica, ou ainda fantasias criadas pelo poeta, a poesia não é passível de ser “dogma nem ensinamento moral”, como esclarece autor.

Partindo desses pressupostos, defendemos que a literatura, enquanto arte expressiva do pensamento e da condição humana, deve levar em consideração as experiências de vida dos leitores, a fim de aproximá-los dos textos sem reduzir a abordagem literária a um viés pragmático da língua. A atividade de leitura deve ser, sobretudo, uma experiência de prazer, mesmo que essa leitura faça vacilar “as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças” (Barthes, 1987, p. 22).

No âmbito das teorias literárias, o leitor passa a ganhar espaço e visibilidade na literatura a partir da teoria da Estética da Recepção. Diferente de outras teorias já consolidadas, como a teoria formalista e a marxista, respectivamente, que ora privilegiava os elementos internos de uma produção, ora detinha-se aos aspectos externos da obra, a teoria da Estética da Recepção defende que “a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas como históricas” (Jauss, 1994, p. 9). O grande propagador da teoria, Hans Robert Jauss, reconhece como inaceitável “a afirmação da autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura auto-suficiente, cujo sentido advém tão-somente de sua organização interna” (Zilberman, 1989, p. 10). Assim, desconsidera-se o fato de que cada leitor, no ato de sua leitura, renova o texto de uma maneira particular, conferindo às palavras novos significados e atribuindo sentidos ao texto de forma subjetiva.

Dessa forma, o presente trabalho surge a partir de uma experiência leitora que foi desenvolvida com alunos da 2ª série do Ensino Médio, de uma Escola Cidadã Integral e Técnica situada no Sertão da Paraíba, com cordéis de Jarid Arraes. Ao longo da vivência, priorizamos uma abordagem literária direcionada à Estética da Recepção, por entender que esta teoria propõe uma mediação que privilegia a interação entre texto e leitor. Em uma observação inicial, percebemos que os alunos tinham pouca vivência de leitura, especialmente do gênero poesia, - aspecto identificado em um questionário de sondagem que foi aplicado com a turma -, por isso

decidimos contemplar cordéis que retratassem a história de vida de mulheres negras, atendendo à lei 10.639/2003, que resgata a contribuição do povo negro nas diferentes áreas que dizem respeito à História do Brasil (Brasil, 2003).

2 JARID ARRAES E CAROLINA MARIA DE JESUS EM SALA DE AULA: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA LEITORA

Antes de iniciar o relato, faz-se necessário esclarecer que a voz de Carolina Maria de Jesus é apresentada neste trabalho e durante a própria experiência leitora com alunos da 2ª Série, a partir da homenagem que Jarid Arraes faz a autora em seu livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*. A respectiva obra, como o próprio título adianta, está construída em formato de cordel, apresentando um conjunto de versos e estrofes elaborados em sextilhas para homenagear 15 mulheres negras que foram importantes para a História do Brasil. Neste relato, apresentaremos especificamente a recepção dos alunos ao cordel intitulado “Carolina Maria de Jesus”, mas antes de adentrarmos na experiência que foi vivenciada com os alunos, torna-se pertinente citar alguns dilemas e enfrentamentos vivenciados pelas mulheres para poderem publicar no Brasil, especialmente as mulheres negras.

No contexto de formação da literatura brasileira, muitas produções consagradas foram definidas e legitimadas pelo cânone literário, o qual foi “Historicamente [...] regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres [...]” (Zolin, 2009, p. 253). Dessa forma, excluídas do espaço de escrita, muitas mulheres só conseguiram ganhar reconhecimento literário e serem descobertas após a década de 70, a partir do esforço da crítica literária feminista em trazer à tona suas produções. Esse trabalho de valorização, segundo Zolin (2009, p. 254), parte da necessidade de “promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo [as mulheres] na historiografia literária”.

Na produção da obra *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis*, dentre as tantas mulheres importantes que Jarid Arraes dá visibilidade em seu texto, destacamos o nome de Carolina Maria de Jesus, autora do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Na atualidade, algumas produções da escritora vêm sendo redescobertas e estudadas, a exemplo de poemas, provérbios e canções, embora ainda exista uma contrapartida por parte de alguns críticos que tentam alterar a obra da autora no que se refere ao aspecto da linguagem. Decidimos, portanto, proporcionar, aos alunos da 2ª Série, um contato com a literatura de autoria feminina negra, inicialmente por meio da obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes. A

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

seguir, descreveremos o relato dessa experiência, que se deu com o cordel “Carolina Maria de Jesus” e resultou em algumas reflexões pertinentes no âmbito do ensino.

A experiência foi denominada de “Café com poesia”, planejada inicialmente para ser desenvolvida em duas aulas de 50 minutos. A cada aluno foi entregue um Diário de leitura, com vistas a permitir o registro escrito das experiências de leitura dos estudantes com o cordel selecionado para a aula. Convém destacar que “[...] o diário de leitura é um texto produzido por um leitor, à medida em que lê, com o objetivo maior de dialogar, de ‘conversar’ com o autor do texto, de forma reflexiva” (Machado, 2005, p. 64). Adiante, traremos algumas impressões iniciais apresentadas pelos alunos ao longo da aula e alguns registros que foram feitos nos diários de leitura.

O planejamento da vivência ocorreu inicialmente em torno da leitura compartilhada do cordel “Carolina Maria de Jesus”, seguida da discussão sobre o texto literário, a partir de uma mediação pautada em perguntas e respostas que visavam favorecer diferentes interações e percepções dos alunos durante a leitura. A fim de identificar se os alunos conheciam Jarid Arraes, autora do cordel, iniciamos a mediação com a seguinte pergunta: Algum de vocês conhece uma escritora chamada Jarid Arraes? Os alunos responderam conjuntamente que não. Em seguida, para desvendar o mistério, explicamos que se tratava de uma autora que vem ganhando espaço na literatura por meio de obras que frequentemente discutem a condição da mulher negra. Posteriormente, apresentamos a obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* e deixamos um exemplar físico passando entre os alunos.

Logo após esse contato inicial, pedimos que com base na leitura da capa e do título do livro, os alunos fizessem sugestões sobre o que trata a obra. Uma das alunas sugere que o livro falará sobre “Mulheres negras”, enquanto outro aluno complementa que o livro versará sobre “Mulheres negras importantes para a história”. É pertinente observar que este último aluno, antes de ter qualquer contato com a leitura cordel, prevê que o livro dará destaque a mulheres que foram importantes para história, mesmo que esta história, tida como oficial, tenha sido contada majoritariamente por homens brancos e letrados, que frequentemente invisibilizaram o reconhecimento de outras vozes que não se enquadrassem no padrão eurocêntrico-patriarcal.

A fim de realizar uma sondagem sobre a presença de outros textos de autoria feminina negra na formação deles enquanto alunos, perguntamos se eles lembravam de terem estudado algum texto de autoria de mulheres negras durante a vida escolar. Os alunos responderam que “não, em nenhum momento”. Essa falta de contato com a produção de mulheres negras revela como esses textos ainda hoje são preteridos no contexto do ensino, mesmo que já se tenha uma Lei (10.639/2003) que orienta a presença da história e da cultura do povo negro nas escolas brasileiras, como já citamos.

Mediante a constatação da ausência desses textos em sala de aula, instigamos os alunos

a pensarem nomes de mulheres que eles consideravam importantes para a História do Brasil. Inicialmente, os alunos responderam que não lembravam de nenhum nome, mas uma aluna ao fundo citou o nome de “Marielle Franco”. É interessante observar o entendimento da aluna sobre o próprio conceito de História do Brasil, pois, ao pedirmos que a turma citasse o nome de alguém importante para a história, a aluna demonstrou que o seu entendimento acerca da História do Brasil ultrapassava qualquer redução da história a um passado distante. Em suma, a aluna entendeu o conceito de história como uma construção que está sendo constantemente (re)elaborada por nomes como o de Marielle Franco.

Em um segundo momento, explicamos brevemente como a obra de Jarid Arraes (2020) foi construída, citando a homenagem que a autora faz a 15 mulheres descritas em cada um dos capítulos do livro. No momento em que citamos o nome de Dandara dos Palmares, uma aluna disse que já havia ouvido falar, mas não lembrava quem ela era. Antes de explicar para os alunos quem foi Dandara, perguntamos se alguma vez eles ouviram alguém falar o nome de “Zumbi dos Palmares”. A maioria respondeu “sim” à pergunta, mas um aluno prosseguiu lembrando de uma peça da qual fez parte na escola e que Zumbi era um dos homenageados. Após perguntarmos sobre o que tratava a peça, o aluno relata que tratava sobre “pessoas negras que foram importantes e que Zumbi era pregado na cruz”. Diante do exposto, é possível observar que os alunos tiveram um contato esporádico com nomes de pessoas negras que fizeram parte de nossa história, mas esse contato não se estendeu à literatura, uma vez que eles, aparentemente, não tiveram um contato anterior com a produção literária de autoria negra.

Assim, na tentativa de provocar os alunos a refletirem sobre essa tradição canônica e excludente da literatura, perguntamos qual seria o padrão, isto é, quais seriam as características mais comuns dos autores com os quais eles costumam ter contato. Uma aluna responde: “Homens, brancos, que vivem bem de vida”. A resposta da aluna reflete como o cânone, “Historicamente [...] foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres” (Zolin, 2009, p. 253). Para contribuir com a discussão, citamos a pouca participação das mulheres na literatura, confirmando o que a aluna disse sobre o espaço da literatura ter sido excludente ao longo da história. Dando continuidade à discussão, intencionando verificar se os alunos sabiam o motivo de muitas produções de autoria feminina terem sido destinadas ao esquecimento na literatura, perguntamos se eles sabiam como as mulheres publicavam antigamente. Uma aluna respondeu que as mulheres usavam nomes de homens para poderem publicar. Nota-se, a partir da resposta da aluna, o reconhecimento de que “[...] À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação e a publicação” (Telles, 2004, p. 337).

Para finalizar esse momento inicial de motivação, explicamos que o pseudônimo era uma técnica usada pelas mulheres para enfrentar o sistema patriarcal. Ratificamos essa informação ao lembrarmos da primeira mulher a publicar um cordel no Brasil: Maria das Neves Batista

Pimentel, pioneira desse ato, mesmo sendo filha de um dos grandes nomes da literatura de cordel, Francisco das Chagas Batista, “acabou se ocultando por trás de um pseudônimo masculino, criado a partir do nome e do lugar de nascimento do marido: Altino Alagoano” (Neves *et al.*, 2022, p. 188). Dessa forma, é somente depois de anos da existência dessa literatura, que uma mulher consegue publicar, mas ainda subordinada a um nome masculino.

A fim de anunciar o cordel que seria lido e discutido durante a aula, fornecemos algumas pistas aos alunos, descrevendo algumas informações breves sobre Carolina Maria de Jesus. Uma aluna conseguiu identificar as características da autora e sugeriu que se tratava de Carolina de Jesus, enquanto os demais alunos demonstraram não ter conhecimento da respectiva escritora. Para o momento da leitura do cordel, sugerimos uma leitura compartilhada. Por leitura compartilhada, não estamos nos referindo apenas a cada aluno fazer leitura individual de uma parte do texto, mas se trata, principalmente, de conduzir os estudantes a construir o sentido da obra de maneira coletiva, experimentando a dimensão socializadora da leitura (Colomer, 2007). Dando continuidade, pedimos que cada um lesse uma estrofe do cordel, mas antes disso perguntamos se os alunos sabiam o que é uma estrofe. Depois de confirmar com os alunos o entendimento deles sobre a estrofe, pedimos a colaboração de um aluno da turma para iniciar a leitura, enquanto os demais alunos foram dando prosseguimento sem que a professora fizesse qualquer intervenção.

Depois da realização da leitura, pedimos que os alunos citassem estrofes que tenha chamado a atenção. Um dos alunos destacou a “Nona” estrofe, lendo-a em voz alta para a turma: “Como era catadora/ Pelos lixos encontrava/O papel e o caderno/Que por fim utilizava/Como o famoso Diário/Onde tudo registrava” (Arraes, 2020, p. 39). Após a conclusão da declamação, perguntamos ao aluno o que chamou a atenção na estrofe destacada. Ele diz que chamou atenção “ela usar o papel e o caderno do lixo como diário para poder escrever, como uma forma de desabafo”. Para ampliar a percepção do aluno sobre a estrofe destacada, chamamos a atenção para o fato de que a literatura se tornava uma válvula de escape para Carolina Maria de Jesus e destacamos a oitava estrofe do cordel: “O que mais ela gostava/Era ler, era escrever/Sendo o maior passatempo/E registro de viver/Nas palavras mergulhava/Para assim sobreviver” (Arraes, 2020, p. 38). Em seguida, perguntamos aos alunos como eles percebiam esse “mergulho nas palavras” e o que essa imagem falava a eles. Uma aluna diz que a autora usava a escrita para poder “enfrentar o dia a dia difícil que ela vivia”.

Em momento posterior, um aluno destaca a seguinte estrofe: “Na favela Canindé/Sua vida foi sofrida/A maior luta diária/Era a busca por comida/Uma vida esfomeada/Sempre muito deprimida” (Arraes, 2020, p. 38). Repetindo o mesmo procedimento, perguntamos o motivo que levou o aluno a escolher a estrofe; ele cita que chamou atenção “o sofrimento da autora para poder comer e a sua superação em enfrentar os momentos difíceis”. Ainda estimulando os alunos a adentrarem no texto, perguntamos o que eles achavam sobre outros livros da autora terem

sido ignorados? Percebendo o silêncio dos alunos, fizemos uma contextualização sobre o que trata a primeira obra da autora, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, esclarecendo que Carolina Maria de Jesus relata o seu dia a dia e os acontecimentos sucedidos na favela. Por outro lado, enfatizamos que no segundo livro, *Casa de alvenaria*, a autora retrata sua nova fase, morando em um lugar distante da favela, fazendo denúncias sobre as hipocrisias presentes na sociedade dos ricos.

Nesse sentido, destacamos que as respectivas informações estão presentes literariamente no cordel de maneira resumida, mas para aproximar ainda mais os alunos do primeiro livro, citamos um dos episódios marcantes da obra: o momento em que Carolina vai até a casa de uma senhora e pede comida, mas é surpreendida com ratos mortos embrulhados em uma marmita. No momento do relato, uma aluna reage dizendo que “isso acontece até hoje.” A relação que a aluna consegue pontuar entre o texto e a realidade, isto é, entre a situação enfrentada pela autora e os dias atuais, confirma que “A literatura vai muito além do entretenimento, do lazer e da diversão, que são os predicados usualmente aceitos e defendidos da leitura de fruição” (Cosson, 2021, p. 138).

Na ótica de Candido (2011, p. 188), a literatura também pode ser “um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual”. No que concerne ao cordel em destaque, elaborado por Jarid Arraes, conseguimos perceber que essa privação de direitos básicos que Carolina Maria de Jesus enfrentou, no aspecto material, se estende também à literatura, pela ausência de reconhecimento que a autora ocupou no meio literário. Notamos que tais aspectos foram bastante evidenciados pelos alunos nos diários de leitura, quando eles demonstraram sentir “tristeza” e infelicidade” pela condição de vida da autora. Uma aluna registrou em seu diário que a leitura trouxe um sentimento de tristeza, “pois é muito triste imaginar que não só ela passou por esse sofrimento, mas muitas pessoas ainda passam.” Outra aluna reage ao texto dizendo que teve “um sentimento de infelicidade, por ela ter vindo do pouco e não ser tão reconhecida como deveria.” Conforme evidencia Cosson (2021, p. 138), “O texto literário não apenas consola e conforta frente às diversidades da vida [...] mas também questiona o estabelecido, resulta em melancolia, gera angústia, traz inquietações [...]”, resultando no que Antonio Candido define como capacidade humanizadora da literatura.

Ainda em relação à pergunta sobre outros livros de Carolina Maria de Jesus não terem alcançado o mesmo sucesso e destaque de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, uma aluna responde que “o povo gosta mesmo é de ver a desgraça do outro”. Em seguida, outra aluna responde que a escritora só teve sucesso quando morreu, “porque as pessoas são assim, só dão valor quando morre”. Novamente, percebemos que a leitura sensibilizou os alunos a fazerem inferências sobre o texto a partir de determinados aspectos de realidade, relacionando a maldade e a falta de empatia como comportamentos ainda presentes e atuais na sociedade

brasileira.

Para finalizar a aula, que fez parte dessa vivência voltada para atividade de mediação e recepção do texto poético de autoria de uma mulher negra sobre mulheres negras, perguntamos em qual trecho do cordel nós podemos perceber que Carolina Maria de Jesus foi mais uma das heroínas de Jarid ignorada da história: Uma aluna cita o trecho que fala sobre racismo e elitismo: Por racismo e elitismo/pouco dela hoje se fala... (Arraes, 2020, p. 42). Assim, provocamos os alunos a pensarem se além do racismo, havia outro motivo que contribuiu para a referida autora ser ignorada. Nesse momento, duas alunas se pronunciaram: Uma aluna mencionou o fato de Carolina de Jesus ser mulher e uma outra citou o fato de a autora ser negra. A partir das respostas dos alunos, fica evidente a percepção crítica que eles têm sobre os diferentes mecanismos de opressão e silenciamento que atravessam a história de Carolina Maria de Jesus, enquanto mulher, pobre e negra.

Retomando o lugar de destaque que Jarid atribui a 15 mulheres na obra, evidenciado no cordel em questão, perguntamos aos alunos de que forma Jarid Arraes narra a história de Carolina no cordel? Uma aluna diz que a história da autora é contada “como uma forma de superação”, enquanto outra aluna destaca no diário que a leitura inspira a “refletir o quanto mulheres negras, com grandes talentos, são “apagadas” da história por serem, simplesmente, quem são”. Podemos interpretar que a superação e a reflexão sobre as quais as alunas se referem estão relacionadas as dificuldades e os estigmas que Carolina enfrentou para escrever e tornar pública a sua produção. Portanto, fica evidente, pelas reações e interações que os alunos tiveram durante a aula, o quanto a leitura os provocou a pensar e a relacionar aspectos da realidade a partir da literatura. Assim, destacamos a importância de abrir espaço, antes e durante a leitura, para que os estudantes possam expressar, pois a recepção que os alunos demonstram ter diante texto, reverbera na sua aceitação, além de abrir espaço para o diálogo, para a partilha, enriquecendo o debate e a mediação do texto literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com as reflexões suscitadas neste trabalho, apontamos que a valorização do leitor no processo de leitura do texto literário é importante para a formação humana do aluno dentro e fora do contexto escolar, pois é a partir desse contato mais íntimo com o texto literário e da abertura à voz e a opinião do aluno, que o estudante pode preencher e construir os sentidos do texto de maneira ativa e colaborativa.

Conforme o exposto no relato, a experiência que se deu com uma turma de 2º Série do Ensino Médio, com um cordel que versava sobre a história de vida de Carolina Maria de Jesus,

contemplou uma mediação na qual envolveu a efetiva participação dos leitores, com base na teoria da Estética da Recepção, trazendo diferentes reações que contribuíram para o diálogo e o debate sobre o texto em sala de aula. Após o encerramento das atividades de leitura e discussões sobre o texto, consideramos a experiência como bastante positiva, tendo em vista a recepção dos alunos diante da temática, da estrutura poética e das questões que foram colocadas antes e após a leitura.

Nesse sentido, chamamos a atenção para a necessidade de trazer para o espaço escolar discussões, a partir da poesia, e de outros textos de autoria de mulheres negras, que venham a contribuir com a formação de leitores, pois, de acordo com se evidenciou na turma, há pouco conhecimento e acesso por parte dos alunos a histórias e produções de mulheres negras, de maneira que concluímos que essas vozes ainda se encontram distante do contexto escolar. Esperamos que este relato motive e contribua com outros trabalhos que tenham como objetivo levar esta literatura para a sala de aula, priorizando, sobretudo, a formação de leitores.

REFERÊNCIAS

ARRAES, J. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Pólen, 2020.

BARTHES, R. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOSI, A. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (org). **Leitura de poesia**. V. 59. São Paulo: Ática, 1996, p. 7-49.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Educação é a base. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf. Acesso em: 21 set. 2023.

BRASIL. Presidência da República. *Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Brasília, 2003.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

COLOMER, T. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, R. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2021.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, A. R. Diários de leituras: a construção de diferentes diálogos na sala de aula. **Linha D'Água**, São Paulo, n. 18, p. 61-80, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhaadagua/article/view/37279>. Acesso em: 15 set. 2023.

NEVES, F. P. das; CORSI, M. da S.; SOUZA, R. Z. de; LIMA, S. T. Representações da Mulher no Cordel Brasileiro. In: KRAEMER, M. A. D.; CAVALHEIRO, A. C. D. (org.). **Línguas e literaturas na fronteira sul**: reflexões linguísticas e diálogos na educação. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2022. P. 185-211.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. **História das Mulheres no Brasil**. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009.

CAPÍTULO 3

A PEQUENEZ DA MULHER NEGRA EM A MENOR MULHER DO MUNDO DE CLARICE LISPECTOR

LA PEQUENEZ DE LA MUJER NEGRA EN A MENOR MULHER DO MUN- DO DE CLARICE LISPECTOR

Luana Rodrigues de Lima

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

luuhlima45@gmail.com

Mércia Moura Alves da Costa

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Brasil

merciamourauzl@gmail.com

Resumo: A literatura tem projetado atualmente um olhar mais atento em relação aos estudos do feminino, lançando especialmente maior visibilidade às temáticas relacionadas à figura da mulher negra. Diante disto, o presente trabalho busca contribuir com esse campo de estudos objetivando discutir questões ligadas à condição da mulher negra e sua representação no conto *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector – em face do olhar do outro, neste caso, do homem branco. Desse modo, abordaremos como a pequenez feminina trabalhada na narrativa direcional/desperta no outro sentimentos singulares que são espelhados para o leitor a partir dos comentários tecidos a respeito da Pequena Flor, protagonista da obra. A partir da análise da personagem, trazemos à baila questionamentos e reflexões acerca da colonialidade do corpo feminino negro e a subalternidade da mulher negra na sociedade contemporânea.

Palavras-chaves: Mulher negra. Subalternidade feminina. Representação. Olhar do outro.

Resumen: Actualmente la literatura ha proyectado una mirada más cercana a los estudios femeninos, especialmente dando mayor visibilidad a temas relacionados con la figura de la mujer negra. Ante esto, el presente trabajo busca contribuir a este campo de estudios teniendo como objetivo discutir cuestiones vinculadas a la condición de las mujeres negras y su representación en el cuento *A menor mujer do mundo*, de Clarice Lispector – frente a la mirada del otro, en este caso, el hombre blanco. De esta manera, abordaremos cómo la pequeñez femenina trabajada en la narrativa dirige/desperta en los demás sentimientos singulares que se reflejan en el lector a través de los comentarios realizados sobre Pequena Flor, protagonista de la obra. A partir del análisis del personaje, ponemos en primer plano cuestiones y reflexiones sobre la colonialidad del cuerpo femenino negro y la subalternidad de las mujeres negras en la sociedad contemporánea.

Palabras claves: Mujer negra. Subalternidad femenina. Representación. Mira al outro.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *A menor mulher do mundo*, deparamo-nos com uma discussão rica e complexa a respeito da representação da mulher negra metaforizada na pequenez da personagem Pequena

Flor, pertencente à tribo dos pigmeus que habitam o coração da África. Proveniente de uma raça em extinção, e por isso mesmo rara, a protagonista se torna uma espécie de joia cobiçada e desejada, dando àquele que a possui status de poder e superioridade.

Como joia em exposição, sua fotografia foi amplamente divulgada nos jornais pelo explorador Marcel Pretre, a fim de revelar para o mundo a preciosidade que acabara de encontrar. Isso acabou gerando nas pessoas um grande rebuliço, uma inquietude em relação à pequenez da mulher e uma tessitura de idealizações do que poderiam fazer com ela se tivessem a sua posse. O desejo por reter Pequena Flor como propriedade não está relacionado meramente ao aspecto de sua raridade, mas também de sua condição enquanto mulher e negra. Sua pequenez dentro da narrativa também representa um grau de inferioridade que lhe é imposto.

À vista disso, o intuito da presente pesquisa é contribuir nas discussões que se propõem a debater e problematizar as questões relacionadas a mulher negra enquanto sujeito posto socialmente e historicamente na categoria de subalterno. Pontuamos, portanto, como o olhar do indivíduo elevado à categoria de superior, por um processo histórico-social, recai sobre essas figuras e como tentam rataraza-las e rata-las postas à sua disposição. Além disso, objetivamos trazer à tona algumas reflexões no que concerne a colonialidade do corpo ratarazado negro, sinalizando as nuances que o olhar do outro acarreta sobre esse corpo.

O presente trabalho qualifica-se como estudo bibliográfico de cunho qualitativo. Para reforçar as discussões aqui contidas nos baseamos nas argumentações de Spivak (2010) ao tratar-mos sobre subalternidade feminina, Alejandro de Oto (2023) e suas reflexões acerca dos corpos coloniais, Rosenbaum (2015) e, por fim, Pierre Bourdieu (2020) ao falarmos sobre a violência simbólica. Em primeira instância analisaremos a personagem Pequena Flor sob a ótica de sujeito enquanto representante das camadas mais baixas, em posição inferior comparando-se a categoria social dominante. Logo mais adiante, a discussão se voltará para o olhar subjugador do outro.

MATRIOSKA: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA

Coisificada enquanto menor ser do mundo devido ao seu tamanho, descrita como “uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada” (LISPECTOR, 2020, p. 64), Pequena Flor, a menor entre os seus, é assim representada para o leitor na narrativa de Clarice Lispector. Semelhante a uma matrioska, comumente conhecida como boneca russa, essa pequena mulher é objetificada enquanto surpresa dentro de uma caixa, já que sua descoberta assim como a evidenciação do seu povo no Congo Central foi considerada “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (LISPECTOR, 2020, p. 64). Remetendo com isso que den-

tre os menores daquela linhagem de pigmeus está o menor ser do mundo.

A pequenez da protagonista não está condicionada somente a sua estatura física, mas também simbólica, é vinculada a sua raça que ainda teima em existir, quase como um fenômeno da natureza. Sua tribo resiste, mesmo que seja constantemente ameaçada, tal como os povos africanos e seus descendentes.

Servindo de caça e comida para os Bantos, os pigmeus – que se concentram no interior da África – moram em árvores altas e neles resplandecem a alegria de viver por não terem virado comida. Nesse cenário, Pequena Flor é encontrada e fotografada por Marcel Pretre, um explorador francês. Desse momento em diante, a protagonista é apresentada à elite não como um ser misterioso, mas sim uma coisa misteriosa, reduzida a noção de animal. Pequena Flor é descrita da seguinte maneira: “escura como um macaco” (LISPECTOR, 2020, p. 64), e com “nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro” (LISPECTOR, 2020, p. 66). Nesse momento, a personagem deixa de ser apenas mais uma entre seu povo e vista pelo Outro de fato torna-se a menor mulher do mundo.

A partir desse acontecimento, a personagem é inferiorizada e posta na categoria de subalterno, justamente por ter sido inserida na sociedade e esta lhe ter localizado dentro de suas margens, já que é estruturada a partir de categorias nas quais se encontram aqueles que são dominantes e os que são dominados. Para entendermos melhor sobre o conceito de subalterno que aqui será utilizado, recorreremos a Almeida (2010), que no prefácio do texto *Pode o subalterno falar?* Da escritora indiana Spivak, afirma:

O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve ‘as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante’ (ALMEIDA, 2010, p. 13-14).

Dentro da configuração de sociedade organizada em hierarquias, a personagem aqui analisada se encontra na camada mais baixa, dentre os sujeitos marginalizados, isso por pertencer a uma raça e a um gênero que é depreciado por grupos em situação dominante que compõem o construto social. Assim, sendo mulher e negra, Pequena Flor enquanto sujeito participante dessa sociedade passa por uma espécie de dupla subalternização (como assinala Spivak em seu texto), por pertencer aos dois grupos que mais são massacrados pelo poder hegemônico.

Djamila Ribeiro (2019), em sua obra *Lugar de fala*, discute o pensamento da escritora portuguesa Grada Kilomba que empreende o conceito de que a mulher negra é o *Outro* do *Outro*, habitando um espaço vazio em que Kilomba (2012) intitula como “terceiro espaço”. Isso

se deve ao fato de que, como postula a autora portuguesa, a mulher negra não é branca e nem homem, por isso, encontra-se localizada em um terceiro lugar (KILOMBA, 2012 apud RIBEIRO, 2019). Um espaço que não é ocupado pelas demais classes e que é destinado apenas para as mulheres negras, assim, elas se configuram como o *Outro* do *Outro*.

Kilomba (2012) ainda aponta para uma espécie de “dupla carência” vivenciada por essas mulheres, que respaldam nas questões de branquitude e de masculinidade, precisamente por não serem “nem brancas e nem homens”. Dessa maneira, a invisibilidade dessas mulheres se torna latente, já que suas narrativas são separadas das demais, fazendo com que suas lutas sejam ainda mais difíceis.

Djamila Ribeiro (2019, p. 29) ressalta que “o olhar tanto de homens brancos e negros, quanto de mulheres brancas, confinaria a mulher negra a um local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado”. Destinando-a ou empurrando-a cada vez mais para esse local vazio. Essas são reflexões que também encontramos em Spivak (2010, p. 157), quando a escritora pontua que as mulheres do terceiro mundo são deslocadas e arremessadas para esse vazio e que, ainda conforme a pensadora, estão encurraladas entre a tradição e a modernização. Nesse sentido, Pequena Flor, a protagonista da narrativa de Clarice Lispector, ao ser trazida para o “mundo dos brancos” – isso devido ao fato da sociedade ser estruturada e ter como topo de sua pirâmide esse grupo – sofre essa dura categorização em ser o *Outro* do *Outro*.

Dentro dessa discussão, sobre o questionamento do corpo feminino ou propriamente do corpo colonial – já que aqui passamos a discutir o corpo alvo de preconceito, destituído de voz e/ou beleza, alçado à comparativos animais – trazemos à baila as ponderações de Alejandro de Oto (2023), no que compreende as suas reflexões sobre o entendimento do corpo colonial. Oto (2023, p. 92) parte da premissa de que o corpo passa por três momentos descritos por ele como marcas necessárias para a construção da compreensão da crítica do colonialismo para se entender o porquê que esta é também uma crítica da representação: alienação, impossibilidade ontológica e zona de não-ser, são as marcas a que ele se refere.

A primeira característica diz respeito “a alienação, que passa por uma impossibilidade de reconhecimento para o corpo racializado, na luta por ele mesmo e que chega a uma relação com o mundo não mediado pelo olhar do branco” (OTO, 2023, p. 91, tradução nossa). Na narrativa de Clarice, vemos a impossibilidade de reconhecimento desse corpo quando ele é meramente animalizado, na categoria de bicho, como se observa no seguinte diálogo:

– Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! Olhe só como ela é triste-nha!

– Mas – disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa – mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana.

– Oh! Mamãe – disse a moça desanimada (LISPECTOR, 2020, p. 67).

A mediação da protagonista Pequena Flor em sua inserção na sociedade é dada a partir de seu reconhecimento enquanto bicho, representada como animal em extinção e, por isso, a ela é alçada uma aura de raridade. A segunda característica abordada por Oto gira em torno dos processos de relação e discriminação “racistas e safilatórios que se introjetam e tecem uma corporalidade em nível capilar” (OTO, 2023, p. 92, tradução nossa). Isso vai de encontro às vivências do negro dentro do escopo social.

À medida que a existência da menor mulher do mundo é dada a conhecer, começa-se a projetar ligações entre ela e os participantes da sociedade a qual foi apresentada, ou seja, o não-familiar começa aos poucos a tornar-se familiar, ganhando uma espécie de identidade perante aquela sociedade. Assim, tal contato é para uns almejado e para outros repellido: um desejo de a ter enquanto ser objetificado, já que “a gente então brincava tanto com ela! A gente fazia ela o brinquedo da gente, hein!” (LISPECTOR, 2020, p. 67), desse modo, levando a termo o sentido da proposição matrioska lançada na abertura desta seção, visto que Pequena Flor é ansiada enquanto boneca/brinquedo. E, ao mesmo tempo, ela é rechaçada: “obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que devia ser ‘escura como um macaco’” (LISPECTOR, 2020, p. 68) ou até mesmo sendo pretendida enquanto mucama “imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! E de barriguinha grande!” (LISPECTOR, 2020, p. 69).

Assim, partindo das reificações do corpo e de sua categorização enquanto mulher negra, Pequena Flor tem o seu corpo compreendido, em comum acordo com as proposições de Alejandro de Oto sobre a ideia de corpo, como um lugar que abrange discussões para se pensar as formas de controle perante a dominação colonial e, além disso, diante de sua própria subjetividade pensar a si mesmo (OTO, 2023, p. 87). Pois toda vez que esse corpo se expressa gera incômodo no outro, e, isso se vê claramente sinalizado na narrativa aqui analisada, já que enquanto Pequena Flor “estava rindo, quente, quente. [...] gozando a vida” (LISPECTOR, 2020, p. 69), Marcel Pretre diante de tal cena “em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar” (LISPECTOR, 2020, p. 69). Justamente pelo fato da protagonista se afirmar enquanto sujeito, tornando-se um *ser-para-outro*.

AS NUANCES DA VIOLÊNCIA

Em *A menor mulher do mundo*, Lispector não nos poupa de sua visão crítica a respeito da humanidade. Sua escrita concisa revela, como afirma Rosenbaum (2015), aquilo que tanto almejamos ocultar, o lado mais sombrio de nossa natureza. Por isso, no conto analisado, a violên-

cia é uma constante na vida da protagonista, não somente por meios físicos, mas também simbólicos.

Como podemos destacar na narrativa, os escassos Likoualas constantemente fogem da brutalidade de seus algozes. Os bantos – descritos na narrativa como selvagens – ameaçam a sobrevivência da tribo ao passo em que os integrantes da “civilidade” apresentada e representada pelo homem branco explorador (Marcel Pretre) nega qualquer ínfimo traço de integridade à existência desses seres. Nesse sentido, a violência apresentada no conto revela nuances variadas e contraditórias, uma vez que, tal como afirma Rosenbaum (2015, p. 151), “a perversidade parece deslocar-se do lugar onde se esperaria ratara-la – a selva africana – e passa a habitar perigosamente nossos lares”.

Lispector nos conduz a um cenário sádico em cada uma das casas visitadas pelo narrador e através da polidez e civilidade das personagens a autora desmascara a crueza humana. Pequena Flor, rejeitada pela ausência de polidez social, sofre um processo de violência que embora não seja física ainda se legitima. Uma violência “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas” (BOURDIEU, 2020, p.12), exercida pelas vias simbólicas da comunicação, do reconhecimento e do (des)conhecimento.

Conforme postula Pierre Bourdieu (2020), a ordem estabelecida socialmente sustenta-se em pilares de privilégios e injustiças. Marcel Pretre, bem como as demais personagens “civilizadas” do conto lispectiano, são um exemplo de como uma sociedade baseada unicamente em ideais preconceituosos e excludentes – uma vez que institui uma ordem simbólica de dominação cujo propósito é impor de maneira imperceptível os valores culturais de uma elite autointitulada –, consegue subalternizar diferentes sujeitos com base em características distintas e até mesmo arbitrárias como a cor da pele.

Em certas passagens do texto o narrador nos mostra como essa perversidade integra a vida das personagens. Para exemplificar analisemos o seguinte diálogo da narrativa:

– Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele esta dormindo? Quando ele acordasse, que susto, hein! Que berro, vendo ela sentada na cama! E a gente então brincava tanto com ela! A gente fazia ela o brinquedo da gente, hein! (LISPECTOR, 202, p. 67).

É possível vislumbrar no trecho acima a prepotência injustificada de um grupo seletivo em relação a protagonista, pois teimam em reduzi-la a função de objeto ou mucama, tal como fazem com os sujeitos negros e africanos. Pequena Flor não nasceu escrava, mas buscaram ratá-la dessa forma, pois só assim é possível legitimar as posições de poder, para isso buscaram incorpo-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

rar e eternizar as estruturas históricas sustentadas na discriminação, afinal para que este grupo se sinta superior é necessário inferiorizar outro.

Testemunhamos a pequenez da protagonista diante do representante europeu e sua cultura, entretanto, tal como afirma Rosenbaum (2015), Pequena Flor não se rende diante do olhar quantificador de Marcel nem tampouco se amedronta, seu riso o deixa desconcertado, causava-lhe mal-estar e o deixava constrangido. Em contrapartida, ela “amava aquele explorador amarelo” (LISPECTOR, 2015, p. 70), mas não como se ama a um amante, amava-o do mesmo modo e na mesma medida que amava seu anel ou sua bota. Nesse breve momento em que ambos lidam com o estranho, Pequena Flor o trata com afeto e isso, aliado ao fato de que a personagem não reconhece o papel de dominação de Marcel, abala a hierarquia social imposta pelo explorador. Desse modo, a superioridade do europeu se anula frente a profundidade de um aborígene incivilizado.

Por fim, analisemos um último aspecto: o porquê do menor bebê do mundo ser preto. É de se esperar que Pequena Flor, sendo a menor pigmeia do mundo, dê à luz ao menor bebê do mundo. Contudo, se considerarmos marcadores externos puramente simbólicos como raça, gênero e classe perceberemos que seu filho, embora seja só um bebê, caso nasça menino ocupará em determinado momento um lugar social distinto ao da mãe, pois embora seja preto é também homem. E numa sociedade patriarcal o sinalizador de gênero possui grande importância.

Desse modo, a violência simbólica exercida sobre a protagonista estende-se não só no desejo de posse ou no preconceito racial, mas também na sua condição enquanto *Outro-feminino*, ou mais precisamente *sujeito subalterno feminino* (SPIVAK, 2010, p. 67). Pequena Flor, nesse cenário, ao representar grupos minoritários estigmatizados vítima do processo de dominação evidencia como a ordem social funciona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou elucidar algumas questões em relação à condição de outridade da mulher negra e sua representação no conto *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector. A autora, ao evidenciar as nuances da violência epistêmica e da crueldade humana, permite-nos analisar as dissonantes percepções acerca do Outro, nesse caso de um outro feminino negro, e sua condição enquanto sujeito subalterno.

A partir das dissonantes percepções das personagens, constatamos que a protagonista não transgrediu a posição periférica imposta ao seu gênero e sua raça, nesse sentido permanece na condição de subalterna, constantemente silenciada por outras vozes que ecoam na narrativa, vozes femininas de mulheres socialmente bem localizadas – e por mais que não sofram os preceitos de raça e sim os de gênero – fortificam e reiteram o discurso patriarcal.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. R. G. Prefácio. *In*: Spivak, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. *In*: _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

OTO, Alejandro de. Cuerpos coloniales. *In*: **La colonialidad y sus nombres**: conceptos clave. Buenos Aires/México: CLACSO/Siglo XXI, abril de 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROSENBAUM, Yudith. Uma estranha descoberta: leitura do conto “a menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade** 20. São Paulo: Revistas USP. V. 20 n. 20. P. (148-156), 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107487/105898>.

CAPÍTULO 4

DISCURSOS DE DENÚNCIA NA LITERATURA NEGRA CONTRA A MARGINALIZAÇÃO DE VOZES E IDENTIDADES NEGRAS

DISCURSOS DE DENUNCIA EN LA LITERATURA NEGRA CONTRA LA MARGINALIZACIÓN DE LAS VOCES E IDENTIDADES NEGRAS

Ana Maria Urquiza de Oliveira

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Brasil

anaurquiza@usp.br

Resumo: A pesquisa fundamenta-se na análise dos discursos (BAKHTIN, 2003) de autoras negras de países colonizados – a brasileira Conceição Evaristo, a nigeriana Chimamanda Adichie e a moçambicana Paulina Chiziane, considerando suas condições de produção e circulação no campo social (FOUCAULT, 2008), mediante análise discursiva na dimensão política das instâncias sociais que incidem sobre a linguagem evidenciada no estilo e no léxico. Observamos como as obras configuram o texto como lugar de resistência (KILOMBA, 2022; HOOKS, 2021) e de formação político-ideológica e linguística enfatizando a posição da mulher negra na sociedade (RIBEIRO, 2019). A metodologia da análise do discurso (ORLANDI, 1999) nos permite verificar se a escrita de mulheres negras pode funcionar como um marcador de estilo e identidade em discursos dissidentes em romances descoloniais (COELHO&SOUZA, 2022). O estilo das autoras traz crítica à injustiça social e ao conformismo com a ordem social estabelecida através de um léxico que marca fatores orientadores da prática formativa e educativa visando à ação social, política, cultural e de identidade. A semântica é marcada por palavras e expressões de objetificação e silenciamento da mulher negra, da colonização e do lugar de poder no/do discurso, da imposição da língua e religião do dominador, da marginalização de corpos (CHAUÍ, 2011), vozes e identidades (MBEMBE, 2018). É preciso refletir sobre caminhos epistemológicos que ofereçam alternativas para pensar/agir por um mundo em que a igualdade de direitos seja possível econômica, cultural e linguística.

Palavras-chaves: Literatura de resistência. Discurso de autoria afrodescendente. Estilo linguístico.

Resumen: La investigación se basa en el análisis de los discursos (BAKHTIN, 2003) de autores negros de países colonizados – la brasileña Conceição Evaristo, la nigeriana Chimamanda Adichie y la mozambiqueña Paulina Chiziane, considerando sus condiciones de producción y circulación en el campo social (FOUCAULT, 2008), a través del análisis discursivo de la dimensión política de instancias sociales que inciden en el lenguaje evidenciado en el estilo y el léxico. Observamos cómo las obras configuran el texto como un lugar de resistencia (KILOMBA, 2022; HOOKS, 2021) y de formación político-ideológica y lingüística, enfatizando la posición de las mujeres negras en la sociedad (RIBEIRO, 2019). La metodología del análisis del discurso (ORLANDI, 1999) permite verificar si la escritura de mujeres negras puede funcionar como marcador de estilo e identidad en los discursos disidentes en las novelas decoloniales (COELHO&SOUZA, 2022). El estilo de los autores critica la injusticia social y el conformismo con el orden social establecido a través de un léxico que marca factores orientadores de la formación y la práctica educativa encaminada a la acción social, política, cultural e identitaria. La semántica está marcada por palabras y expresiones de cosificación y silenciamento de las mujeres negras, de la colonización y del lugar del poder en/del discurso, de la imposición del lenguaje y la religión del dominador, de la marginación de los cuerpos (CHAUÍ, 2011), de las voces e identidades (MBEMBE, 2018). Es necesario reflexionar sobre caminos epistemológicos que ofrezcan alternativas para pensar/actuar por un mundo en el que la igualdad de derechos sea posible económica, cultural y lingüísticamente.

Palabras claves: Literatura de resistencia. Discurso escrito por afrodescendientes. Estilo lingüístico.

1 Literatura – a discussão do cânone

Pensamos que a discussão sobre o ensino de literatura não deve se restringir ao cânone (Pécora, 2015), alicerçado em concentração de poder e disputas na sua expansão – apenas a produção literária de um seleto grupo é considerada literatura e digna de ser disseminada e estudada, mas sobre como se dá a relação de recepção e disseminação das culturas –, considerando que o cânone defende a ideia de universalismo abstrato na produção de conhecimento tornando as diferenças sociais e heterogêneas incapazes de fazê-lo. Para Candido (1995, p.177), “é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura prosrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante”. Os discursos de Chiziane e Evaristo pertencem a este espaço dos movimentos de negação a que Cândido se refere, isto é, elas produzem textos que, aos modos e critérios estabelecidos pelo cânone, não pertenceriam à literatura. Logo, elas surgem ainda como mulheres que questionam essa hegemonia na produção de literatura através de seus textos.

Embora a ideia de cânone responda cada vez menos a uma ideia universal, natural e historicamente objetiva, o que vinha para o primeiro plano do debate em questão era a política de exclusão subjacente à sua constituição histórica. Esse movimento hegemônico é notório nos dois países. A imposição do português como língua oficial no Brasil e em Moçambique e após este fato histórico, o estabelecimento obrigatório de uma língua oficial distante da realidade de fala e de vida dos colonizados nos remetem ao movimento hegemônico eurocêntrico. A hegemonia branca tem espaço garantido nas grandes editoras e nas instituições educacionais da/para a elite, enquanto a multiplicidade, a heterogeneidade na produção e circulação de saber, é negada em determinados espaços. As perguntas feitas por Pécora (2015): *quem ou o que determina quais são os grandes textos? Quais são os pressupostos dessa valorização ou hierarquização dos valores?* são questionamentos feitos pelas mulheres negras Djamila Ribeiro (2019), Grada Kilomba (2022), bell hooks (2013) e, ainda, Evaristo e Chiziane. Elas tratam em seus discursos sobre o lugar que ocupa na sociedade quem pode produzir literatura reconhecida, valorada. Chiziane em Moçambique e Evaristo no Brasil têm uma luta árdua para se exercer o direito de produzir literatura e publicar. Evaristo afirma que precisou pagar pelas primeiras publicações porque as editoras lhe fechavam as portas. Não é necessário dizer o porquê. Chiziane (2022) diz de sua dor ao ouvir comentários maldosos, críticas destrutivas a respeito de seus livros, como dizer que seus textos não são literatura, são relatos de vida.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

A discussão em relação ao cânone na literatura é urgente e necessária e é estabelecida por estas grandes mulheres. A luta por espaço nas academias, por exemplo, demonstra que elas estão reivindicando que seja validado o que já produzem, literatura. O que defendem é o resultado do que está acontecendo no mundo após o surgimento de movimentos sociais reivindicando direitos negados (Pécora, 2015) – direitos de ser/viver/dizer. A supremacia europeia branca do cânone passa a ser questionada por grupos minoritários que foram excluídos por muito tempo das produções literárias. Devido às manifestações de tais grupos, tornou-se indispensável a abertura ao diferente. O autor assegura ainda que a literatura passa a importar como lugar de defesa de identidades de grupos, especialmente aqueles com menos direitos assegurados no âmbito da sociedade de orientação democrática. Orientados pelas ideias de identidade, diversidade cultural, testemunho, os estudos culturais evidenciaram a relevância da intervenção que leva a sério os relatos de grupos de risco em situações de grande sofrimento histórico. Estão presentes nas obras das autoras negras todas estas demandas referidas pelo autor.

Chiziane defende a divulgação da cultura africana como marca de identidade de um povo que foi apagada pela colonização europeia e Evaristo reivindica o lugar social negado à mulher negra, aos afrodescendentes do Brasil como sendo consequência ainda da escravidão. Os discursos das autoras constituem um deslocamento, uma contrapalavra. Nesse movimento, é interessante nos questionarmos sobre o que é literatura negra. Batisde (1840) afirma ser a literatura negra aquela que difere do que é escrito sobre o negro, mas se trata da fala do próprio negro que assume o discurso para falar de seu mundo. Esse tipo de literatura assume a função de marcar a identidade de seu povo na sociedade representando e defendendo seus costumes, sua cultura e linguagem. Investigamos quem são as pessoas que defendem esta causa, de onde vêm as vozes que militam pelo direito de fala e de escrita da população Negra e percebemos que são vozes não hegemônicas que privam o domínio da centralidade do sujeito desencadeando a crise de sujeito universal, antes tido como o único sujeito possível.

1.1. Um pouco de história da literatura africana

Nosso estudo tem buscado a reflexão a respeito da produção e da circulação de discursos na sociedade tendo como recorte os dois países de onde falam as escritoras, acreditamos ser importante mostrar um pouco de história da literatura Africana. Foucault (2008), ao discorrer sobre a distribuição dos discursos na sociedade, sublinha que essa distribuição é pautada em critérios de relações de poder político e econômico. Assim, percebemos que as minorias sociais têm o espaço da negação, ou seja, não podem dizer porque não atendem aos critérios impostos por quem detém o poder.

Literatura e história andam lado a lado, complementando-se. Para entender os discursos de Chiziane e Evaristo é imprescindível conhecer também um pouco sobre quem são estas mulheres e de onde elas são, isto é, o que caracteriza o espaço geográfico e a história de onde

falam. A seleção de seus romances para análise atende aos critérios relacionados a estes fatores. Estudiosos que trabalham a temática da literatura africana têm como ensejo a luta contra o racismo estrutural, a opressão de países pobres por uma minoria rica e, em se tratando da mulher negra, o apagamento de sua voz e a objetificação de seu corpo.

Nos discursos de Chiziane, há o papel da ancestralidade nas obras. Tudo o que a mulher negra africana tem de conquistas atualmente é remetido aos seus ancestrais. A luta de hoje é apenas uma fatia da luta iniciada há séculos. Os discursos trazem fatos históricos anteriores à colonização, como o fato de que a mulher ocupava um lugar de destaque na sociedade (Chiziane, 2022), sobre as trocas comerciais feitas pelo colonizador em seus territórios, sobre o novo modelo moderno de mão de obra escrava, a assimilação do africano aos modos de vida do colonizador, exemplos que suscitaram as guerras de libertação. Esse movimento de escrita africana pós-independências surge para acabar com a hegemonia literária em que a história do continente africano figura até então como “mero apêndice” da História dos países europeus (Silva, 2011) e vem ocupar o lugar de escrita do povo negro pelo próprio negro (Gonzales, 1984). Ou seja, não cabe mais ao branco europeu ou a qualquer continente falar do negro, mas cabe ao negro falar de si.

Por meio das personagens e de como atuam nas obras, temos percebido a utilização do recurso de escolhas linguísticas, seus discursos e temas abordados utilizados pelas autoras para compor as caracterizações dessas personagens, além da forte presença de mulheres negras. Entende-se, pois, que:

A produção literária, dessa forma, vem se mantendo historicamente mobilizada pelas questões sociais, focalizando formas do comportamento político em sociedades do continente africano que foram sendo inscritas na ordem do capitalismo mundial e tais formas de representação, enquanto realidades discursivas, estabelecem inevitavelmente vinculações entre o contexto textual (ficcional) e a realidade material (de acordo com as configurações histórico-culturais, portanto) (SILVA, 2011, p. 7).

Os discursos destas mulheres negras trazem muito de suas dores representadas em suas personagens também mulheres negras configurando exatamente o que Silva asserta, a relação entre o contexto ficcional e a realidade, o contexto de vida das autoras.

1.2. Um pouco de história da literatura negra no Brasil

A escrita da mulher negra no Brasil tem alcançado seu espaço na literatura brasileira nos últimos anos, mas a luta que possibilitou tal conquista é histórica. A escritora mulher negra Conceição Evaristo acentua que ouviu muitos não na tentativa de publicar os seus textos sim-

plesmente por ser mulher e negra. A luta da mineira para ser aceita, reconhecida no meio acadêmico e como escritora de literatura durou anos, inclusive suas primeiras publicações foram pagas por ela mesma (Evaristo, 2022). Vale ressaltar que Conceição tem uma carreira acadêmica e, ainda assim, passou por estes percalços, o que demonstra a presença do racismo em nossa sociedade.

Essa discussão nos remete outra vez à discussão do cânone, fundamentado em um modelo pré-estabelecido de escrita que se faz único e universal, embora a heterogeneidade seja uma realidade cultural e linguística. Ribeiro, mulher negra escritora, traz a temática em seus textos, salientando que os espaços de produção e circulação de literatura no país ainda são discriminatórios e tentam apagar/silenciar o discurso da mulher negra: “Não é realista esperar que um grupo racial domine toda a produção do saber e seja a única referência estética. Por causa disso, a população negra criou estratégias ao longo de sua história para superar essa marginalização” (2019, p.14).

O apagamento na produção negra é elencado por Chiziane ao destacar que a mulher negra moçambicana é subalterna e objeto do marido e da sociedade patriarcal e, Evaristo, ao pontuar a objetificação da mulher negra tendo como destino o subemprego como ser doméstica para sobreviver.

2. Literatura de denúncia como tema na composição formal dos romances

Na visão bakhtiniana, o romance representa “a vida em autodesenvolvimento” e a “re-cria”. Esse autodesenvolvimento da vida independe do autor, de sua vontade consciente e de suas tendências” (2010, p. 323). Nesse sentido, entendemos as condições de produção do romance como a recriação de um contexto de vida da mulher negra em um país colonizado e, quanto ao que o autor diz sobre o autodesenvolvimento ser independente do autor e de sua vontade consciente, acreditamos ser o próprio agir das personagens trazendo à tona suas vontades e modos de ver e sentir a vida nos romances analisados.

As autoras pontuam temas como a objetificação/silenciamento/apagamento da mulher, agressão física e psicológica à mulher, a colonização da língua e da religião, protestos contra a desvalorização da educação, a ancestralidade, racismo, golpe de estado, guerra e resistência feminina negra, ativismo, contraste entre riqueza e pobreza. Logo, o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades da obra.

Os temas do romance de Evaristo são escravidão e seus efeitos, racismo, agressão física, objetificação/silenciamento/apagamento da mulher negra, resistência feminina negra, memórias, loucura causada pela escravidão, necessidade de a mulher negra escrever e publicar, contraste entre riqueza e pobreza. A composição formal, à luz bakhtiniana, diz respeito ao modo

como a obra é escrita, quais recursos linguísticos e gramaticais serão utilizados conforme o gênero selecionado (Bakhtin, 2003).

A literatura de denúncia, de protesto, é tema principal nas obras. Com a busca de identidade e a valorização do nacionalismo cultural e a negritude, o movimento da mulher negra, pontos como a guerra, o patriarcado e a submissão da mulher ao marido são extremamente criticados. A própria Chiziane afirma que sua leitura é pautada na literatura das minorias e que não faz parte do cânone. O romance centra-se nas agruras de Rami ao perceber que está envolta em uma relação poligâmica. O ato de coragem de Rami é desafiador. Ela dá um salto entre a submissão total e a percepção de que é objetificada.

Ao trazer para sua obra o léxico e as expressões de suas línguas nativas, a moçambicana Chiziane questiona e critica a perpetuação dos valores e normas da língua oficial do colonizador como modelo único para a produção de literatura. As diferenças entre as obras estão presentes no modo como cada autora aborda determinado tema, ou seja, estão mais presentes em relação ao estilo de cada uma. A temática é bem semelhante.

As autoras negras escrevem de e sobre fronteiras sociais, nacionais e semânticas, falam de suas vidas colocadas à margem e da resistência que ressoam em suas palavras. As personagens mulheres negras de Chiziane e Conceição são tipicamente sociais da luta negra e têm em suas falas marcas de léxico e estilo que caracterizam a denúncia. O posicionamento político crítico das autoras enfatiza o perfil de militante pela causa negra em defesa do direito de ser/existir/resistir e lutar contra a história única (Kilomba, 2019) contada pelo opressor europeu e ditada mundo afora como verdade inquestionável. Evaristo salienta que o escritor de literatura negra é definido não somente pela cor da pele, mas também pela postura ideológica. A existência de uma literatura negra acontece a partir de uma consciência negra, não do reflexo da consciência alheia (Gonzales, 1984). O sujeito da literatura negra diverge do modelo ideológico, pois tem vínculo com o coletivo. Um sujeito que fala de todos através de sua escrita (hooks, 2013). A vivência do negro, sendo enunciada para afirmar sua presença, torna-o transgressor, apropria-se da sua cultura e história, escrevendo de acordo com suas vivências, mas com o compromisso libertador de seu povo. A protagonista Ponciá Vicêncio representa as afrodescendentes que vivem numa situação de completa vulnerabilidade social, desassistidas pelo Estado, coloca em xeque a abolição da escravatura que não retirou os negros e seus descendentes da condição de servos, mas que fez emergir outras formas de exclusão tão cruéis quanto a escravidão formal. Ponciá declara: “A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança. Da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida” (2017, p. 72).

A caracterização de denúncia em Chiziane traz as múltiplas vozes de resgate sociológico e histórico cultural que emergem no processo de aprendizagem, partindo de uma conversa no

sentido ontológico que contribui para a construção das identidades. Nessa identificação, há a subversão dos conhecimentos ocidentais europeus e a deturpação do cânone europeu-ocidental através da tomada de voz da e pela mulher negra com intuito de dizer de seu mundo, sua cultura, sua existência (hooks, 2013). A autora faz uma análise crítica à hegemonia europeia no mundo, inclusive no continente africano, lugar, espaço geográfico, onde as duas maiores religiões do mundo o apontam como berço da humanidade. A invasão europeia veio destruir as tradições africanas e impor uma história nova e fajuta descaracterizando o valor cultural dos africanos.

3. O léxico da escravidão, do racismo e da objetificação da mulher

A seleção lexical de Chiziane demarca a objetificação da mulher moçambicana em decorrência da imposição da religião do colonizador português e a resistência à opressão de suas culturas e tradições. Evaristo também apresenta um léxico específico para criticar a escravidão, o racismo e a objetificação da mulher afrodescendente. Desse modo, podemos detectar que o estilo das autoras representa o discurso de protesto, o discurso dissidente que reivindica direitos sociais negados à mulher negra. A seleção lexical e o estilo das autoras demonstram a relação entre a produção de seus discursos e o contexto em que vivem – tempo, espaço, ideologias da época e da comunidade à qual pertencem e da qual falam.

Hoje, as atividades culturais e religiosas das pessoas negras, ditas libertas e livres pelo Estado – dos baixos estratos sociais –, ainda sofrem a segregação e o preconceito. As expressões que seguem compõem o discurso antirracista das autoras em um processo descolonial de uso da escrita na tomada de lugar de fala para escreegitar a dor das injustiças sociais. Em *Niketche* – uma história de poligamia, Chiziane destaca a submissão da mulher à religião do colonizador através de um léxico que mostra obediência e subserviência ao marido, à igreja e à sociedade. A tradição de cantar e dançar da mulher nigeriana (canta e dança em diversas situações da vida, das felizes às infelizes) é negada ao ser ela submetida ao catolicismo. O campo semântico do catolicismo é preponderante na obra e quanto à imposição da língua, a obra é escrita na língua oficial do país que, por imposição, já é o português.

O léxico do racismo é representado em termos e expressões como: “pressão do *regime colonial* foi muito mais forte no Sul do que no Norte... *Partilha-se mulher* com o amigo, com o visitante nobre...” (p. 28); “O *colonizado é cego*. Destrói o seu, *assimila o alheio*, sem enxergar o próprio umbigo” (p. 34); “Uma *mulata* é uma rival a sério. Vocês são todas *escuras*, uma *cambada de pretas*” (p. 109).

O léxico da objetificação e submissão da mulher em decorrência da religião do colonizador: “Esposas prometidas antes do nascimento. *Contratos sociais*. Alianças. Prostíbulos. *Casamentos de conveniência*. *Venda das filhas* para aumentar a fortuna dos pais e pagar dívidas de jogo” (p. 29); “*obedecer*, sempre obedeci” (p. 9); “Para muitas de nós o *casamento é emprego*,

mas sem salário (p. 122); “Transmito às mulheres *a cultura da resignação e do silêncio*, tal como *aprendi da minha mãe*. E a *minha mãe aprendeu da sua mãe*. Foi sempre assim desde tempos sem memória” (p. 191); “*Mulher estéril é um ser condenado à solidão, à amargura... Uma criatura existindo sem existir... numa sociedade onde só é considerada mulher aquela que pode parir. E quem a faz sentir-se assim? A sociedade, os homens, as próprias mulheres, especialmente as sogras que determinam o número de filhos que devem nascer dentro de um lar*” (p. 101).

Em *Ponciá Vicêncio*, o léxico marca o racismo e a objetificação da mulher na sociedade. A religião imposta pelo colonizador europeu é o catolicismo e nele a mulher é submissa ao homem, atualmente não tanto quanto é mostrado na obra de Chiziane em Moçambique. Em relação à língua do colonizador, há um léxico que marca a escravidão: *escravos* (p. 17); “poderio do *senhor, coronel* donos das terras e dos homens” (p. 27); “Estava cansada de tudo ali. De *trabalhar o barro* com a mãe, de *ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias*. De ver a terra dos negros coberta de plantações, *cuidadas pelas mulheres e crianças... Cansada da luta insana*, sem glória, a que todos se entregavam para *amanhecer cada dia mais pobres*, enquanto alguns conseguiam enriquecer todos os dias” (p. 30); *fuga*, de viverem o ideal *quilombola*? *A vida escrava continuava até os dias de hoje*. Sim, ela *era escrava também*. Escrava de uma condição de vida que *se repetia* (p. 72); “*alforria*, o tempo passava e ali estavam os *antigos escravos*, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, *nascidos do “Ventre Livre”* e os seus netos, que nunca seriam escravos” (p. 42); “*Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida*. Alguns saíam da roça, *fugiam* para a cidade” (p. 70).

Os discursos destas mulheres representam uma construção feita por sujeitos de corpos e lugares de fala periféricos, caracterizando a “linha de cor” (Coelho; Souza, 2022), discursos de mulheres que deixam o lugar de objeto e ocupam o lugar de sujeito (hooks, 2013) e reivindicam o lugar de sujeito de direito na sociedade.

Considerações

A necrolinguagem (Lagares, 2021) própria da necropolítica é marcada de forma crítica. A autora brasileira faz uso dos termos *vagabundo, baderneiro, ladrão*, que são utilizados para caracterizar o negro apenas pela cor de sua pele configurando o racismo. A moçambicana Chiziane faz uso dos mesmos termos demonstrando assim a marca de dor do povo negro seja no continente africano, seja no americano. A seletividade, constitutiva do Estado brasileiro desde seu processo de formação pós-independência, mantém-se produtiva, haja vista a distribuição da riqueza no país, a inclusão e exclusão dos sujeitos nos limites recobertos pelo Estado (Mbembe, 2018).

A relação entre a ancestralidade e a contemporaneidade nos romances, destacando epis-

temologias negro-africanas e afro-brasileiras, pode ser observada fora das margens geográficas e ideológicas eurocentradas que limitam a produção de literatura à questão do cânone. O espaço das margens sociais e do apagamento da cultura e das linguagens da população negra – imposto pelo eurocentrismo passa por transformação e a tomada de posição da mulher negra ao emitir sua voz dissidente para falar de suas dores, torna-se um contraponto ao racismo e ao silenciamento que lhes são impostos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BATISDE, R. *Carnaval e imigração*. In: O Estado de São Paulo, p. 4-5, 3 mar. 1940.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____ **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHAUÍ, M. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHIZIANE, P. **Conversa com Paulina Chiziane**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dId2pUADAE>. Acesso em: 4 jul. 2022.

_____. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Paulina conversa com alunos de Letras**. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). GENORE – Género, Normatividade, Representações. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho/Leya, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n2oYFgn9K9M>. Acesso em: 13 maio 2022.

COELHO, O. F. S.; SOUZA, F. E. (2022). Macedo Soares, Amélia Mingas e a historiografia linguística transatlântica. **Cad. Est. Ling.**, Campinas, v. 64, p. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.20396/cel.v64i00.8668269>.

EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Barreta Neves. 7. ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, G. **Descolonizando o conhecimento**. São Paulo: Geledés, 2016. Disponível em www.geledes.org.br. Acesso em 13 nov. 2022.

LAGARES, X. C. **Necrolinguagem**. Breve apontamento glotopolítico. São Paulo: Parábola editorial, 2021. Disponível em: https://parabolablog.com.br/index.php/blogs/necrolinguagem-breveapontamento_glotopolitico?fbclid=IwAR08llfhK08AuXmoPW-DZR-1F81963cDC6ia-tASfWykc-QsHmLHsRshPb1M. Acesso em: 20 out. 2021.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N – 1 edições, 2018.

PÉCORA, A. **A musa falida**. A perda da centralidade da literatura no mundo globalizado. Biblos, Lisboa, 2015, p. 203-235

RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

_____. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, R. V. Apontamentos do materialismo para uma abordagem crítica das relações entre literatura e história nos países africanos de língua portuguesa. **Revista crioula** - USP, p. 1-14, 2011.

Awah, B.M. y Moya, C. *El porvenir del español en el Sahara Occidental*. Bubok publishing S.L., 2009.

Blog “Haz lo que debas”. *El porvenir del español en el Sáhara Occidental*”, 2011, <http://hazloquedebas.blogspot.com/2011/06/el-porvenir-del-espanol-en-el-sahara.html>

Chediak, J. *Análisis histórico, político y jurídico del conflicto entre Marruecos y la República Árabe Saharaui*. Trabajo de ascenso presentado en el Ministerio del Poder Popular para Relaciones Exteriores. Caracas-Venezuela, 2021.

Mamdani, Mahmood. *Ciudadano y súbdito: África contemporánea y el legado del colonialismo tardío*. Madrid, Siglo XXI, 1998.

Masso Guijarro, E. “La poesía, la antropología, el desierto: Habla el verso saharauí”. *Antropología experimental*. Vol.17, 2017 págs.105-115. <http://resvistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>.

Messaud Embarec, Buyema. “Poema al desierto”. *Revista Irifi*. N.º. 11, 1971-72.

Observatorio aragonés para el Sahara Occidental. *La dimensión del verso en la historia*

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

saharaui. *Apuntes para una antropología política de pasado y presente*, 24 Septiembre 2023, <https://observatorioaragonessahara.org/la-dimension-del-verso-en-la-historia-saharaui-apuntes-para-una-antropologia-politica-de-pasado-y-presente/> . Accedido el 29 de noviembre de 2023.

Timmins, A. y Awah, B. M. *Un verso mestizo: entrevista a Bahia Mahmud Awah*. Hispana. Vol.105, N.º. 1, 2022, rata.3-15.

Uld Masaud, Deich. *Revista Irifi*. N° 1, 1966-67.

Velloso, A. *La educación en el Sahara occidental: el exilio permanente*. Universidad Nacional de Educación a distancia. Madrid, 1993.

CAPÍTULO 5

MEMÓRIA, LITERATURA E HISTÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA ETNICIDADE NAS OBRAS DE LIMA BARRETO

MEMORIA, LITERATURA E HISTORIA: REPRESENTACIONES DE LA ETNICIDAD EN LAS OBRAS DE LIMA BARRETO

Elder Bruno Fernandes Pereira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Brasil

eldergbi@gmail.com

Dr. Marcello Moreira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Brasil

Moreira.marcello@gmail.com

Resumo: No contexto do Brasil do final do século XIX e início do XX, o escritor Lima Barreto construiu uma narrativa literária que abordou criticamente a forma em que se estruturavam como interfaces relacionais entre os sujeitos a partir da etnicidade. Nesse âmbito, o presente estudo tem como objetivo apresentar um caminho reflexivo marcado pelo esforço de ponderar sobre as representações relativas à etnicidade nos romances do referido escritor por uma perspectiva interdisciplinar que dialoguem com os elementos da memória, história e a literatura. Para tanto, após refletir sobre os limites e possibilidades de um estudo interdisciplinar nesse formato, buscou-se perceber as possíveis contribuições de sua narrativa ficta, no sentido de ampliar a compreensão sobre questões históricas ligadas ao conceito de etnicidade. Deste modo, a metodologia luz adotada amalgama a análise literária, sua recepção crítica e a investigação histórica, tecendo uma abordagem que lança sobre as nuances das minorias presentes nas obras literárias de Lima Barreto. Ao adentrarmos os domínios dessa análise, emerge a constatação dos resultados almejados. A exploração minuciosa das tramas romanescas do autor revela-se como uma fonte rica e expressiva de insights que trazem benefícios de maneira significativa para uma apreensão mais abrangente dos matizes históricos atrelados à noção de etnicidade. Por fim, o estudo culmina na conclusão de que há grande relevância no exercício de buscar problematizar historicamente o conceito de etnicidade a partir das obras literárias de Lima Barreto. Uma das possíveis formas de compreensão desses romances se erige como um instrumento profícuo, arquitetado para questionar, analisar e contextualizar, de forma enriquecedora, uma intrincada rede de significados que gravita em torno do conceito em tela, ampliando, assim, a compreensão das relações étnicas no contexto histórico e literário em questão.

Palavras-chaves: Etnicidade. Literatura. Memória. Representação.

Resumen: En el contexto del Brasil de finales del siglo XIX y principios del XX, la escritora Lima Barreto construyó una narrativa literaria que abordó críticamente la forma en que se estructuraban como interfaces relacionales entre sujetos a partir de la etnicidad. En este contexto, el presente estudio pretende presentar un camino reflexivo marcado por el esfuerzo de considerar las representaciones relacionadas con la etnicidad en las novelas del citado escritor desde una perspectiva interdisciplinaria que dialoga con los elementos de la memoria, la historia y la literatura. Para ello, después de reflexionar sobre los límites y posibilidades de un estudio interdisciplinario en este formato, buscamos comprender los posibles aportes de su narrativa ficticia, con el fin de ampliar la comprensión de cuestiones históricas vinculadas al concepto de etnicidad. De esta manera, la metodología ligera adoptada amalgama el análisis literario, su recepción crítica y la investigación histórica, tejiendo un enfoque que arroja luz sobre los matices de las minorías presentes en la obra literaria de Lima Barreto. Cuando entramos en los dominios de este análisis, surgen los resultados deseados. La exploración detallada de las tramas novelísticas del autor se revela como una fuente rica y expresiva de conocimientos que aportan importantes beneficios a una comprensión más amplia de los matices históricos vinculados a la noción de etnicidad. Finalmente, el estudio culmina con la conclusión de que existe gran relevancia en el ejercicio de buscar problematizar históricamente el concepto de etnicidad

a partir de la obra literaria de Lima Barreto. Una de las formas posibles de entender estas novelas es un instrumento fructífero, diseñado para cuestionar, analizar y contextualizar, de manera enriquecedora, una intrincada red de significados que gravita en torno al concepto en cuestión, ampliando así la comprensión de las relaciones étnicas en el mundo. contexto histórico y literario en cuestión.

Palabras claves: Etnicidad. Literatura. Memoria. Representación.

A ETNICIDADE NA LITERATURA BARRETIANA ENQUANTO REPRESENTAÇÃO

Iniciar uma reflexão que vise abordar os possíveis elos relacionais entre a narrativa literária e o mundo factual implica em promover uma análise que discuta tanto as possibilidades quanto as limitações. É importante ressaltar que a própria natureza conceitual do que constitui a literatura a coloca como um elemento antagônico à realidade concreta. Mesmo que não haja um consenso sobre o assunto, é prudente afirmar que seus pilares fundamentais incluem, entre outros elementos, a linguagem poética e o conteúdo ficcional (CARDOSO, 1985). Portanto, a linguagem literária não reflete a verdade literal, mas esta questão requer uma investigação mais aprofundada.

De acordo com Cardoso (1985, p. 162), a fim de estabelecer uma distinção clara entre uma narrativa de caráter imaginativo e a busca por possíveis aproximações com a realidade concreta, é imperativo explorar os conceitos interligados de “mundo ficcional” e “verossimilhança”. O mundo ficcional, que representa o domínio do imaginário, da fantasia e da simulação, pode transmitir uma ideia falsa, porém convincente, de verdade:

O mundo ficcional é, pois, um mundo criado, inventado, imaginado, limitado em si mesmo. Embora possa “imitar a vida” — e o faz, sem dúvida —, a literatura é basicamente ficção, entendendo-se por ficção não o oposto à verdade, mas ao fato, à existência no tempo e no espaço. (CARDOSO, 1985, p. 163).

Além disso, a literatura e a realidade podem estar interligadas por meio do conceito de verossimilhança. Nessa perspectiva, a relação entre a literatura e a realidade é mediada pelo movimento subjetivo de construção de significados durante o ato de leitura. Mesmo sendo um artefato artístico criado pelo processo imaginário, os elementos discursivos podem induzir no leitor a ilusão de realidade, proporcionando uma interpretação convincente da vida. Contudo, é importante destacar que a fidelidade à realidade é discutível, “uma vez que as abordagens são particulares, a manipulação dos fatos é deformadora, a seleção dos elementos obedece a critérios individuais e as disposições de valores são determinadas com base em disposições pessoais” (CARDOSO, 1985, pág. 165),

Os poetas, os romancistas, os dramaturgos, os escritores enfim, nos oferecem — como os pintores e escultores — imagens particulares e pessoais dessa realidade. O leitor — contemplador do objeto estético — recebe-a como a recebe o espectador que se posta diante do quadro, da estátua, da obra arquitetônica, do roqueiro que se contorce no palco, emitindo e produzindo sons, do bailarino que dança, do ator que representa. Inútil tentar encontrar na criação artística a correspondência com o usual e o vulgar. A obra de arte é, desde as suas origens, ficção. Produto da criatividade, da imaginação, da capacidade de composição. Se assim não fosse, não haveria novidade e beleza, não haveria originalidade, não provocaria ela o prazer peculiar determinado pela emoção estética. Se assim não fosse não haveria nem ao menos arte. (CARDOSO, 1985, p. 166).

Vale ressaltar a complexa versatilidade intrínseca ao conceito de literatura, já que seu escopo engloba diversas engrenagens relacionadas à sua lógica interativa. Enquanto parecer artístico, a literatura possui independência e autonomia em relação à sua configuração linguística. Portanto, não existe uma padronização quanto a estética do escritor, nem uma lógica restritiva que limite a produção linguística de suas obras.

Por um lado, a literatura, como uma característica artística, não pode ser reduzida a análises psicologizantes. No entanto, por outro lado, visto que opera por meio da linguagem, ela constrói significados ao lidar com um sistema representacional (HALL, 2016). Assim, para não percorrer esse intrincado caminho de forma desordenada, é fundamental iniciar uma reflexão sobre o movimento relacional que ocorre entre autor, obra e leitor.

A teia intrincada que conecta esses três elementos envolve dinâmicas diferentes e complexas que se entrelaçam e divergem, uma vez que o significado de uma mensagem não se encerra em si mesmo. Mesmo que o autor busque estabelecer em seu texto um caminho interpretativo predefinido, não existem garantias de que essa intenção seja bem-sucedida. Isso ocorre porque esse processo envolve a construção de significados por meio da influência de diversas forças em ação. Portanto, independentemente do esforço empreendido na construção de uma narrativa que pretende restringir outras possibilidades de interpretação, o resultado é destinado a ser infrutífero, uma vez que, como afirmado por Chartier (1998, p. 07), “a leitura é rebelde e vadia. Os truques usados pelos leitores para acessar livros proibidos, ler nas entrelinhas e subverter as lições impostas são infinitos”.

Simultaneamente, o conceito de leitor deve ser utilizado no plural, devido à sua diversidade. Mesmo aqueles que pertencem a um grupo considerado ideal, um público-alvo, podem não corresponder às expectativas do autor, em maior ou menor grau. Isso ocorre devido ao fato de que os indivíduos atribuem significado com base em sua apropriação do que é percebido, mobilizando seus recursos simbólicos, cognitivos e culturais, entre outros. É no movimento dialético da apropriação que os leitores produzem sua particular cosmogênese.

O supracitado raciocínio é guiado pela reflexão de que não existe uma uniformidade de pensamento; em vez disso, o que encontramos são opiniões que variam de forma morfológica-mente difusa, convergindo, divergindo, aproximando-se e afastando-se umas das outras. Por essa razão, é incoerente buscar modelos universais para enxergar e interpretar o mundo. Mesmo quando as pessoas estão unidas no mesmo contexto temporal e espacial, seus pensamentos, em maior ou menor medida, não são homogêneos.

A noção fundamental aqui é que, mesmo partindo da premissa de que existe um conjunto de memórias compartilhadas no âmbito de um determinado grupo, a singularidade da subjetividade humana, que é irreproduzível, leva cada indivíduo a construir uma interpretação específica do significado, orientada pelo seu próprio horizonte de expectativas. Essas interpretações podem ou não coincidir com o interesse do autor.

A vista disso, busquemos tencionar o conceito de horizonte de expectativas, proposto por Jauss (1994), para compreender a memória associada ao movimento de recepção crítica de narrativas literárias. Segundo Jauss (1994, p.35):

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte - em geral aplicadas inconscientemente - e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época.

Nessa perspectiva, torna-se essencial considerar, ou reconsiderar, os diversos significados gerados em um determinado contexto cultural. O foco principal reside nos significados que surgem quando um texto se encontra com seus leitores em uma conjuntura sócio-histórica específica. Isso ocorre porque os significados de um texto literário não são estáticos; a produção de sentido está intrinsecamente vinculada à historicidade do momento presente. Isso implica em dizer que o exercício da interpretação tende a adquirir novas nuances com o passar do tempo.

Além disso, uma singularidade notável nesse movimento é a memória acumulada das várias interpretações realizadas ao longo do tempo. Portanto, para aprofundar as reflexões sobre como as representações da etnicidade na recepção crítica da literatura barretiana ocorrida, é fundamental compreender como diferentes leituras de uma obra podem influenciar sua interpretação e significado na sua temporalidade.

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

Ao advogar que a recepção crítica é influenciada por fatores externos, como cultura e política, Jauss (1994) nos aponta que a sedimentação da memória dela advinda tem o potencial de auxiliar na compreensão do percurso dos sentidos e representações construídos em resposta às tensões entre diferentes interesses. Isso implica dizer que os sentidos de representação não estão contidos na obra em si, mas sim na construção dinâmica que envolve a obra e os fenômenos externos a ela, como a conjuntura cultural e a subjetividade do leitor.

Parte superior do formulário

Diante dessas ponderações, é produtivo empreender uma reflexão que se revela eficaz para aprofundar nossa compreensão sobre como as interpretações distintas da literatura de Lima Barreto influenciaram, e influenciam, a construção de significados relacionados à questão étnica. É fundamental, no entanto, enfatizar que ao considerarmos a literatura como uma expressão artística, devemos enxergar a narrativa barretiana como uma representação lúdica e não como uma descrição factual da realidade. Conforme observa Hansen (2008, p. 17), os “enunciados épicos são pseudo-referenciais e não representam estados de coisas empíricas ou fatos objetivos”. O que ocorre, na realidade, é o estabelecimento de uma “comunicação fictícia com ações fictícias ficticiamente delineadas” com o leitor.

Quando Lima Barreto escreve contrariando as convenções do pensamento da cultura branca e eurocêntrica, expondo os conflitos raciais de uma sociedade marcada pelo racismo, ele se envolve em um ato de criação que resulta da interação com a realidade social, sem a pretensão de retratá-la de forma documental. A estética literária possui a capacidade de ativar experiências de memória coletiva sem necessariamente e espelhá-las. Tais narrativas funcionam como geradoras de “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras por meio das quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1998, p. 17).

Seguindo respeitando à distinção entre a produção artística e a narrativa histórica, é razoável afirmar que Lima Barreto construiu, em suas obras, o que pode ser descrito como uma “ficção militante”. Essa caracterização não se deve apenas ao fato de que a maioria de seus personagens principais é composta por afrodescendentes, mas também à sua incansável e consistente denúncia da discriminação racial. Através de seus romances, artigos, contos, diários e cartas, Lima Barreto demonstrou um comprometimento profundo com as questões sociais de sua época (SCHWARCZ, 2017).

A elaboração de suas tramas tem origem em questões pertinentes à sua época, fazendo referência explícita aos marcadores sociais da diferença, como raça e gênero. Mesmo que sua representação seja uma criação fictícia de cenários do início do século XX, a literatura de Lima Barreto dialoga de forma significativa com os elementos fundamentais de sua época, particularmente no que diz respeito a questões de representação e etnicidade. Parece que Lima Barreto

encontrou sua fonte de inspiração nos ambientes em que a identidade de um povo estava sendo moldada, na rede intrincada e tensionada de relações que conectava os domínios das atividades sociais, econômicas, políticas e culturais.

Devido às características mencionadas, pode parecer à primeira vista que a linha divisória entre a ficção e a realidade nos romances de Lima Barreto é tênue e permeável. No entanto, a estética elaborada por Lima Barreto incorpora elementos da memória coletiva de seu tempo, um Brasil que passa por mudanças sociais e históricas significativas na virada do século XIX para o XX. Dentro desse contexto cultural efervescente, Lima Barreto utiliza questões do cotidiano como base para criar narrativas que abordam a condição étnica como um marcador social da diferença.

Um exemplo notável é seu romance de estreia no mundo literário, “Recordações do Escrivão Isaías Caminha”, que narra a jornada do jovem Isaías em direção à cidade grande com o objetivo de buscar ascensão social por meio da educação (BARRETO, 2010a). No entanto, o que o personagem encontra é o preconceito e a humilhação devido à sua herança africana. O protagonista da trama se depara rapidamente com uma situação em que a concentração de melanina em sua pele é utilizada para categorizá-lo e classificá-lo como uma pessoa indesejada:

O trem parara e eu abstinha-me de saltar. Uma vez, porém, o fiz; não sei mesmo em que estação. Tive fome e dirigi-me ao pequeno balcão onde havia café e bolo. Encontravam-se lá muitos passageiros. Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como demorassem a trazer-me o troco, reclamei: “Oh! fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo!” Ao mesmo tempo, a meu lado, um rapaz alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação. (BARRETO, 2010a, p. 26).

Seguindo com outras recortes em suas obras, cujo a temática da etnicidade aparece como marcador social da diferença de forma mais evidente, citemos duas passagens do seu “Diário do Hospício” e do romance inacabado “Cemitério dos Vivos”:

“A polícia, não sei como e porquê, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arresado, assim os russos, polacos, romaicos são para ela forçosamente cáptens; todo o cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados”. (BARRETO, 2010b, pg. 52-53).

“Esse pátio é a coisa mais horrível que se pode imaginar. Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento”. (BARRETO, 2010b, pg.70).

Um exemplo notável de como a estética de Lima Barreto aguça a representação dos espaços suburbanos e da vida cotidiana de seus habitantes, em sua maioria composta por mestiços pobres, pode ser apresentada em seu romance “Clara dos Anjos”. Este romance passou por inúmeras revisões ao longo da vida do autor. O primeiro rascunho apareceu no Diário de 1904, com um final muito diferente do que conhecemos atualmente (SCHWARCZ, 2017).

A trama de “Clara dos Anjos” gira em torno de uma jovem negra que vivia no subúrbio do Rio de Janeiro. O enredo aborda o pseudomoralismo ao revelar as práticas preconceituosas de uma sociedade elitista, machista e racista, que categoriza o corpo da mulher negra por meio da objetificação e sexualização. Em um dos seus parágrafos, um personagem adverte o pai da protagonista sobre as verdadeiras intenções do homem branco que a corteja, dizendo: “Você não percebe que, se ele realmente queria casar, não escolheria Clara, uma jovem mulata pobre, filha de um simples carteiro? Sou seu amigo, Joaquim” (BARRETO, 2012, p. 56).

Possivelmente devido às características de sua estética literária, Lima Barreto não recebeu pleno reconhecimento por sua genialidade literária durante sua vida (SCHWARCZ, 2017). Os críticos a ele contemporâneo rotulavam seus romances como autobiográficos, panfletários e caricatos.

Parte superior do formulário

“Sente-se, em muita parte dos romances de Lima Barreto, o romancista em quem o calculado espírito de reforma não raro domina o espírito espontaneamente criador. Sente-se na ênfase, por vezes, dos seus personagens, no excesso das suas caricaturas. Caricaturas deste exagerado mau gosto”. (MONTENEGRO, 1956, p. 15).

No entanto, é importante lembrar que “as percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros” (CHARTIER, 1990, p. 17), e essa premissa também se aplica à formulação de juízos de valor sobre uma obra literária. Com base nesse entendimento, Lima Barreto conquistou seu lugar na história para protagonizar uma narrativa artística que rompeu com o estilo lúdico que objetivava a representação do negro afastada de simplificações e objetivações. Ele abordou os dilemas das desigualdades e a violência ideológica perpetrada pelo prisma racista em suas obras. Através de sua arte, Lima Barreto desempenhou um papel de transgressão e in-

subordinação, ao se tornar um intérprete das vozes que ecoavam no cotidiano diversificado dos afrodescendentes brasileiros. Felizmente, sua história foi redescoberta, e o reconhecimento que lhe foi negado em vida é agora concedido postumamente. Afinal, a revisão do passado passa pelo crivo crítico do presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O personagem ficcional ocupa um lugar da eterna dialética, isto é, o sentido de sua existência reside no encontro da narrativa com os sentidos construídos pelo leitor. Por mais que ele tenha sido inspirado em alguém, não há no personagem a complexidade existencial que possa representar um suposto retratado. Um personagem, que é vestido com a roupagem comportamental escolhido pelo seu criador, é, no máximo, uma redução da complexidade humana a alguns aspectos. Logo, ele é sempre uma fábula que vai (re)atualizando, se constituindo na ação da leitura.

Tendo a arte como álibi, Lima Barreto não atravessa para a dimensão do real no sentido documental. Contudo, a plausibilidade de sua narrativa pode ser vista como denúncia da estrutura do poder que é opressivo e racista. Daí, obviamente, que sua literatura incomodou os poderosos já que a “boca de seus personagens” bradava pensamentos que denunciavam o comportamento preconceituoso verossímil com o que existia, e existe, na sociedade. Lima Barreto construiu uma narrativa de defesa poética contra o racismo enquanto fenômeno cultural e político. Seu arsenal criativo o possibilitou a construir uma provocação literária que vocalizava críticas quanto a questão étnica que tinha como potência a capacidade de se comunicar com a memória coletiva.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. **Diário do hospício e cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

BARRETO, Lima. **Clara dos anjos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivo Isaias Caminha**. Companhia das Letras, 2010a.

CARDOSO, Zelia de Almeida. A representação da realidade na obra literária. **Língua e Literatura**: Revista dos departamentos de letras da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da universidade de São Paulo. São Paulo, Ano XI, v. 14, p.161-167, 1985. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113970/111816>

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Ed. 2. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HANSEN, João Adolfo, TEIXEIRA, Ivan. **Notas sobre o gênero épico in: Multiclássicos Épicos**. São Paulo: Edusp, 2008.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

MONTENEGRO. Olívio. Prefácio. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Coisas do reino do jambon**. São Paulo: Brasiliense. 1956.

SCHWARCZ, Lillian. M. **Lima Barreto - Triste visionário**. Brasil, Companhia das Letras, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina da Silveira Costa Santiago

Aluna do curso de Doutorado no Programa de Pós-graduação em LETRAS - PPGL/UERN. Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN. Membro do Grupo de Estudo de Literatura e suas interfaces críticas (GELINTER) e do Grupo de Pesquisa em Literatura da Língua Portuguesa (GPORT), ambos da UERN. Graduada em Letras, com habilitação em Língua Inglesa e respectiva literatura pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN (2018).

CV: <http://lattes.cnpq.br/3489030481315823>

Ana Maria Urquiza de Oliveira

Doutoranda em Educação e Linguagem pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Mestra em Educação e Linguagem pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Especialista em Língua Portuguesa, em Educação de Jovens e adultos e em Neuroeducação pela Faculdade Campos Eliseos. Especialista em Direitos Humanos e práxis pela Universidade Federal do Rio grande do Sul. Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí. Graduada em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho. Professora da Educação Básica no município de Diadema, SP. Orientadora de TCC do curso de Pedagogia da Universidade Virtual do Estado de São Paulo. CV: <https://lattes.cnpq.br/8447142632725920>

Anália Vitória Costa Ferreira

Graduanda em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas - Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros. Graduada em História - Licenciatura pela Universidade Potiguar (UnP), Campus Pau dos Ferros. Membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2782224749312717>

Ângela Viana de Sousa Silva

Doutoranda pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Campus Pau dos Ferros. Integrante do GPORT/RN e da PODES. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Campus Pau dos Ferros. Área de concentração: Estudos do Discurso e do Texto. Integrante do Grupo de Pesquisa Contracoloniais Carolina Maria de Jesus; Integrante do grupo Estudo Independente Mulheres e Filosofia (GEIMF). Especialista em Docência para Educação Profissional e Tecnológica pelo Instituto Federal do Piauí. Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e estrangeira pelo Grupo Educacional UNINTER. Licen-

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

ciada em Letras/Português e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Professora de Língua portuguesa e suas literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI, *campus* Floriano.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1286808976887459>

Antonio Marques Simões

Pós-graduado em Língua, Linguística e Literatura pelo Centro Universitário de Patos (UNIFIP). Possui graduação em Letras/Português pela Universidade Estadual da Paraíba (2021). Foi monitor bolsista da cadeira de Gêneros Discursivos Textuais em 2020. Possui interesse nas áreas de literatura comparada, arquétipos literários, literatura mística, representação literária feminina; faz parte do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Brasileiras e Estrangeiras. Atualmente, está fazendo graduação em História também pela Universidade Estadual da Paraíba. CV: <http://lattes.cnpq.br/3774206326446990>

Áquila Gomes de Souza

Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela UERN. Durante a graduação participou como bolsista do Programa Residência Pedagógica (RESPED) de Língua Portuguesa e como voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Participa, atualmente, do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT) da Universidade do Rio Grande do Norte.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2266649931965743>

Beatriz Pinheiro Lucena

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (PPCL/UERN), bolsista CAPES. Graduada em Letras Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas, pela Faculdade de Letras e Artes, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, com a monografia intitulada “O processo de reescrita do conto Maria, de Conceição Evaristo: uma proposta de sequência didática” (2021). Foi pesquisadora de iniciação científica, bolsista PIBIC/UERN, no Projeto “Discurso, gênero e política à luz da Teoria Semiolinguística do Discurso”, coordenado pela profa. Dr. Verônica Aragão.

CV: <http://lattes.cnpq.br/7291486492488714>

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Docente, investigador y extensionista de la Universidad de Los Andes, Venezuela. Licenciado

en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y venezolana (ULA- 1994), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA- 2009), Magister en Ciencias de la Comunicación (LUZ- 2010), Doctor en Pedagogía (ULA- 2021). Estudiante del Doctorado en Letras (ULA). Director- Editor de la revista de Estudios Literarios *Contexto* (ULA) y editor adjunto de la revista de Estudios Culturales *Bordes* (ULA). Ha publicado artículos en revistas venezolanas y colombianas. Coordinador del Voluntariado Docente Penitenciario (2004- 2017). Miembro el Grupo de Investigación Bordes. Investigador Asociado de la Asociación Venezolana de Investigadores de la Comunicación (InveCom). Líneas de investigación: Literatura latinoamericana; Pedagogías, literatura y medios; Extensión universitaria. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6287-8749>.

Caribay Amarú Yamarí Vanegas Santander

Poeta, ingeniera, actriz, performer, librera y productora. Jefa editorial de Nueva York Poetry Review. Magíster, investigadora y docente en literatura. Estudiante del Doctorado en Letras (ULA). Fundó Púrpura Poesía y Catharsis Teatro. Realiza tertulias desde hace 11 años en América y Europa. Libros: *Mortis*, monologo teatral (2001), *El canto del pez* (2007), *Dioses proscritos* (2016), *Añil* (2019), *Cándido cuerpo mío* (2019), *Fisuras* (2020), *Fiebre* (2021) y *Ábaco* (2022). Reconocimientos: premio internacional de poesía Candelario Obeso en Colombia (2016), premio internacional de poesía Alfonsina Storni en España (2019), premio ediciones embalaje en Colombia (2020) y finalista del premio internacional de poesía Pilar Fernández Labrador en España los años (2021, 2022). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-5030-6929>

Concisia Lopes dos Santos

Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, especialista em Língua Portuguesa e em Literatura Afro-brasileira Mestra e Doutora em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professora Adjunta II de Teoria da Literatura no Departamento de Letras Estrangeiras do Campus Avançado de Pau dos Ferros, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Coordenadora dos projetos de iniciação científica “A situação atual das Literaturas Afro-brasileira e Africana nas licenciaturas no Campus Avançado de Pau dos Ferros” (2020-2021) e “Literatura e Ativismo: relações entre Chimamanda Ngozi Adiche, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral” (2020-2021), Coordenadora do Projeto de Extensão ENLACE – Leitura na Biblioteca, Membro do GPORT – Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa e da PODES - Associação dos Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul - da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

CV: <http://lattes.cnpq.br/0554450524672928>

Cristhian Camacho Soto

Psicólogo, egresado de la Universidad Bicentennial de Aragua, Licenciado en Educación, mención Español y Literatura, egresado de la Universidad de los Andes y Magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe, de la Universidad de los Andes. Sus intereses investigativos son la distopía, ciencia ficción y literatura de misterio. Ha publicado para varias antologías de relatos en Venezuela, España, México y Perú. Es docente universitario de la Universidad Nacional Experimental del Táchira. Actualmente, cursa estudios de Doctorado en Letras en la Universidad de los Andes. Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-9893-1812>

Daryjane Pereira Costa

Mestranda em Ciências da Linguagem (PPCL/UERN). Graduada em Letras (UERN/2017-2020) e Técnica Integrada em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN/2016-2019). Foi residente pedagógico (RESPED/CAPES/2020-2021). Foi Bolsista de Iniciação Científica Júnior do CNPq (PIBIC/2017-2018). Atuou como Assessora de Comunicação social no IFRN, Campus Lajes pelo projeto Comunic-Ação I e II Eventos e Cerimonial (2017-2019) e Bolsista do Programa Mulheres Mil (2019) na mesma instituição. É membro do GPORT, tem interesse e pesquisa sobre temas nas áreas do Letramento, ensino de línguas, o feminino na literatura, literatura de expressão brasileira, inglesa e norte-americana, crítica literária e práticas de leitura.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2355294940833786>

Elder Bruno Fernandes Pereira

Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Ensino pelo Programa de Pós-graduação em Ensino pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Graduado em Psicologia pela Faculdade de Guanambi (2015). Graduado em História pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB (2006). Atualmente é professor de história - Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Concluiu os cursos de pós-graduação em nível de Especialização em Metodologias Ativas e Inovação na Aprendizagem pela UniFg (2021), Terapia Cognitivo-Comportamental pelo Centro Universitário Amparense (2019); Novas Tecnologias na Educação (2014) e História do Brasil (2103) pelo Centro Científico Conhecer; História do Brasil, Políticas e Sociedade com Ênfase em Cultura Afro-Brasileira (2012), Neurociência e Psicopedagogia (2012) e Psicopedagogia Clínica e Institucional (2012) pelo Instituto Superior de Educação Ibituruna (ISEIB); História e Cultura Afro-Brasileira e Baiana (2007) pela Faculdade Católica de Ciências Econômicas da Bahia (FACEBA).

CV: <http://lattes.cnpq.br/3610644515651412>

Eluá Mariana Barbosa Joaquim

Graduada em Licenciatura - Letras Português/Espanhol e suas Literaturas pela Universidade de Pernambuco - Campus Mata Norte. Participou de projetos voluntários de pré-vestibular para o ENEM atuando como professora de Língua Portuguesa, Literatura e como monitora da disciplina de Redação (2018-2019). Assumiu a sala de aula na área de linguagens com as disciplinas de Gramática da Língua Portuguesa, Literatura e Produção de Texto com turmas do fundamental II e Médio, além de ter experiências como professora ao desenvolver oficinas particulares de Redação e Língua Portuguesa para ENEM e concursos através das ferramentas do ensino remoto. Além disso, possui experiências acadêmicas em Literatura, fez parte do projeto de pesquisa de iniciação científica (PIBIC) com o tema: Alteridades no Romance Português Contemporâneo (2020-2021) e participou do Grupo de Estudos sobre Representações, Alteridades e Subjetividades. Atualmente, é professora regente das turmas do 6º e 7º ano do Ensino Fundamental II e 1º ano do Ensino Médio, também ministra aulas para ENEM e SSA em um Pré-Vestibular e aulas de nivelamento para Colégio de Aplicação e Militar.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2245108336426183>

Francisca Zuleide Duarte de Souza

Francisca Zuleide Duarte de Souza possui Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado - 1973) e Especialização (1978) pela Universidade Federal de Pernambuco; e Doutorado em Letras ('A impossível ubiqüidade: uma representação melancólica da diáspora portuguesa' - 1999) pela Universidade Federal da Paraíba. Também possui Pós-Doutorado ('Exílio como destino', sobre a obra da escritora senegalesa Fatou Diôme e 'O exílio em Olinda Beja: cais de partida, porto de chegada', 2018), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi Professora da Universidade Federal de Pernambuco, atuando na Pós-Graduação (Mestrado E Doutorado) na qualidade de docente e orientadora. Atualmente é professora titular da UEPB e coordena um Minter em convênio com a UFPB (PROLING) e a FUNESO (Fundação De Ensino Superior De Olinda). Tem trabalhos publicados em livros e revistas internacionais. Possui 5 livros publicados e organizou 3. Recebeu 5 prêmios e/ou homenagens. Coordenou vários projetos de pesquisa. Atua na área de Letras com ênfase em outras literaturas vernáculas e hispano-americanas sobre as quais orienta Teses, Dissertações e trabalhos de Iniciação Científica. Está identificada com as linhas de pesquisa: estudos culturais e literatura comparada. Em seu Currículo Lattes, os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnologia e artístico-cultural são: catarse, identidade, angústia, censura, exílio, melancolia, memória, nostalgia, saudade, autobiografia, África, diáspora e mulher.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6581771727878518>

Janaína Silva Alves

Mestre em Letras - PPGL/UERN/CAMEAM (2011), com enfoque nas questões de Tradição e Modernidade na poesia de Zila Mamede. Especialista em Literatura e Estudos Culturais, também, pela UERN/CAMEAM (2008). Graduada em Letras - habilitação em Língua Portuguesa

e Respectivas Literaturas, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/CAMEAM (2006). Participa como membro de dois Grupos de Pesquisas: Grupo de Pesquisa de Estudos Linguísticos e Literários - GELLI (IFRN/Campus Mossoró; e do Grupo de Linguagens e Práticas Sociais (IFRN/Campus Pau dos Ferros). Pesquisa e interesse nas questões que envolvem Literatura e Ensino, Literatura Potiguar e Crítica Literária.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1645801986053578>

Jeane Virginia Costa do Nascimento

Doutorado em andamento na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, área de concentração Estudos do Discurso e do Texto, Linha de pesquisa Texto Literário, Crítica e Cultura. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí, na área de concentração Literatura, Memória e Relações de Gênero, com ênfase em Literatura Afro-brasileira e Afro-americana. Pós-graduada em Língua Inglesa pela União das Escolas Superiores Campomaiorenses - UNESC e Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Estadual do Piauí. Professora de inglês do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI, campus São João do Piauí.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9549319473480309>

Jenny Karina Muchacho Sánchez

Docente e investigadora del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Licenciada en Letras (mención lengua y literatura hispanoamericana) y Magister en Educación, mención lectura y escritura por la misma casa de estudios. Ha ejercido la dirección del referido Instituto de Investigaciones Literarias; se ha desempeñado como coordinadora de la Maestría en Literatura Iberoamericana y ha sido editora de la Revista de Estudios Literarios *Voz y Escritura*. Sus intereses académicos giran en torno a los estudios comparatísticos y a la pedagogía de la lengua y de la literatura. Actualmente forma parte de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-8856-0404>

Jimi E. Chediak Ch.

Licenciado en Ciencias Políticas. Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela, 1998); Magister en Gerencia. Universidad Fermín Toro (Barquisimeto-Venezuela, 2002); Doctor en Gerencia Estratégica, Universidad de Yacambú (Barquisimeto-Venezuela, 2020). Cursante del Doctorado en Letras, Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela, 2024). Línea de Investigación: El carácter conflictivo de la dislocación: La doble nacionalidad. Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-2122-8576>

João Batista Teixeira

Graduado em Letras - Língua Portuguesa, Especialista em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana (UEPB-CH) Mestre e Doutor em Literatura e Interculturalidade (UEPB-PPGLI). Professor de Língua Portuguesa nos municípios de Araruna e Cacimba de Dentro - PB. Coordena o GELPS - Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesas com pesquisas que se voltam aos estudos literários nas obras de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José Mauro de Vasconcelos entre outros, na relação teórica e crítica que pontuam as questões existências e socioculturais nas representações da Literatura Brasileira. Ocupa-se em pesquisas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Tem interesse nas obras dos moçambicanos Mia Couto, João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Bernardo Honwana e outros autores em relação aos temas; Nação, Exílio/Insílio e Diáspora. Participa das conferências da Associação dos Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul - PODES - da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8245604588185097>

Jordânia Dantas Freire

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba, com período sanduíche na Universidade de Coimbra, em Portugal. Atuou como bolsista dos Programas Institucionais de Bolsas de Iniciação à Docência e Iniciação Científica. Foi participante voluntária em Projetos de Monitoria e Extensão. Atualmente é Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Tem experiência na área de Letras.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4009015247832719>

José Javier Chacón Contreras

Egresó en 2010 de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, con el título de Licenciado en Educación, Mención Castellano y Literatura (2010). Magister Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira (2019). Actualmente doctorando en Letra de la Universidad de Los Andes. Se desempeñó como animador cultural en el área de las artes plásticas en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Actualmente ejerce funciones como docente titular en el área de Artes Plásticas en el Liceo Bolivariano Luis López Méndez de Táriba-Estado Táchira. Ha desarrollado paralelamente una carrera como artista plástico, participando en el VII Salón Pirelli, Salón virtual & quot; Super Cable & quot; 2.0/2. Jóvenes con FIA, V Bienal de Maracaibo, entre otros. En el 2005 ingresa a realizar estudios de pregrado en la Universidad de Los Andes-Táchira bajo la modalidad de admisión Artista de destacada trayectoria. Para el 2014 obtiene el 3er premio IX Concurso de Pintura Rotary San Cristóbal, así como Mención Honorífica en el 1er Salón de

jóvenes Artistas del Táchira Casa Steinvort (2014). Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7694-2967>

Julio Borromé

Poeta, investigador y ensayista. Forma parte del Equipo Nacional de la Escuela Nacional de Poesía Juan Calzadilla y del Comité de redacción de la Revista Resolana. Realizó estudios en Letras, especialidad Lengua y Literaturas clásicas en la Universidad de Los Andes, Mérida. Magister en Literatura Latinoamericana por la Universidad de los Andes. (Núcleo Trujillo “Rafael Rangel”). Actualmente cursa estudios de Doctorado en Letras en la Universidad de Los Andes. Ha publicado los libros de ensayos: *Escritos desde el monasterio (De libros, lectores y cultura)* (2009). *Los intelectuales y la filosofía de lo popular* (2013). *Hacia una filosofía del mestizo y el desencuentro de los géneros literarios en la obra de José Manuel Briceño Guerrero* (2013). *Crítica de la lectura instrumental. Del sentido, la interpretación y el libro en Venezuela.* (2014). *América Latina: ecología, liberación y utopía.* (2019). *Viaje de raíz* (2023). Co-autor de los libros: *Filosofías de la violencia y los sentimientos: ensayos y argumentos.* Caracas: Ediciones del Solar; Río de Janeiro: Núcleo de Estudios de Filosofías e Infancias, 2016. *Bolívar desde la razón poética 5 lecturas a “Mi delirio sobre el Chimborazo”* (2022). *Salvo el fulgor. Decir un día. Lectura comentada de un libro* (2021). *Leer, leer y leer. Consigna de todos los días.* (2018). *Bitácora del río. En torno a la poesía de Pedro Ruiz.* (2023). Ha publicado los poemarios *Tiempo de pájaros dormidos* (2002), *Camisa de plumas* (2004), *Salmos al exilio* (2006), *Desnuda te ves más alta* (2007). *Genealogía del bosque* (2010). *Metafísica del Tartamudo* (2013). Ha sido Ganador de la Primera Bienal de Poesía Manuel Felipe Rugeles. Ganador de la Primera Bienal de Poesía Gustavo Pereira. Co-Ganador de la Bienal Félix Armando Núñez. Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-2779-6121>

Karla Consuelo Ramírez Loreto

Abogada y Politóloga (Universidad de Los Andes, 2003), Magister Scientiae en Derecho Procesal Penal (Universidad de Los Andes, 2018), Especialista Gestión Tributos Nacionales (Escuela Nacional de Administración y Hacienda Pública, Caracas, 2007). Estudiante del Doctorado en Letras de la Universidad de Los Andes (2024). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-6316-695X>

Lara Marques de Oliveira

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UERN). Mestra em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL-UERN). Formada em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Durante a graduação participou como bolsista do Programa Residência Pedagógica (RESPED) de Língua Portuguesa e como voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PI-BIC). Professora da Educação Básica, lecionando na Área das Linguagens, com foco em Produção de Texto e Análise Linguística. Tem interesse nas questões que envolvem Literatura brasileira e Crítica Literária.

CV: <http://lattes.cnpq.br/8376183541120645>

Luana Rodrigues de Lima

Possui graduação em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN/CAPF (2022) e pós-graduação em História Afro (*lato sensu*) pela Faculdade de Venda Nova do Imigrante - FAVENI. Na UERN, participou como voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC (2020-2021) ao desenvolver a pesquisa Literatura e Ativismo: relações entre Chimamanda Ngozi Adichie, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral. Além disso, foi Bolsista CAPES (2021-2022) pelo Programa de Residência Pedagógica da Universidade supracitada. Atualmente, é aluna bolsista do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERN), linha de pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura. Tem como áreas de interesse: Literatura Brasileira, Literatura Africana e estudos culturais.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1952276275149367>.

Marcello Moreira

Possui graduação em Letras Vernáculas e Orientais pela Universidade de São Paulo (1988), mestrado em Filologia e Língua Portuguesa (1994) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (2000). Atualmente é professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Desenvolve pesquisa sobre teorias da edição, com ênfase na história e crítica de métodos editoriais dos séculos XIX e XX, como os de Karl Lachmann e de Joseph Bédier. Desenvolve por ora pesquisa sobre as relações entre filologia e campo historiográfico, além de uma outra, com João Adolfo Hansen, sobre a oratória no Império Português - séculos XVI e XVII. Há anos pesquisa a cultura da manuscritura no mundo luso-brasileiro com o fim de descrever práticas e agentes da cultura escríbal, assim como o funcionamento de artefatos bibliográficos-textuais, como cancionários poéticos e livros de mão de vária natureza. Ganhou com seu livro *Crítica Textualis in Caelum Revocata? Uma Proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matos e Guerra* (Edusp, 2011) o Prêmio Jabuti na categoria “crítica literária”, e também o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (2015) pela edição e estudo da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, em co-autoria com João Adolfo Hansen. Tais edição e estudo foram indicados ao Prêmio Jabuti de 2015.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4062269068371059>

Marcia Cristina Roque

É Doutora e Mestre em Literatura Brasileira e licenciada em Letras pela Universidade Federal

(Pós)colonialidades e literaturas: perspectivas e análises críticas do diverso

do Rio Grande do Sul (UFRGS), com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Realizou estágio Pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, tendo como objeto de estudo questões pós-coloniais nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e Afro-brasileira. É especialista em Literatura Brasileira pela UFRGS, em Psicologia Escolar pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e em Educação Especial e Inclusiva pela Uninter e tem experiência na área de ensino de Língua Inglesa, Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. É professora adjunta do Colégio de Aplicação da UFRGS, lecionando Literatura e Língua Portuguesa. Coordena o projeto de pesquisa Abrindo Fissuras no Cânone Literário: práticas pedagógicas com Literatura Afro-brasileira e o projeto de extensão Aya: Estudos e Leituras Afrocentradas.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1173913286661426>

Maria Aparecida da Costa

Mestre em Letras (área de concentração: Literatura Brasileira) pela Universidade Federal da Paraíba e doutora em Estudos da Linguagem (Área de concentração: Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com Doutorado sanduíche na Faculdade de Letras - FLUC - Universidade de Coimbra - Portugal. Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora Adjunto IV na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL - UERN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT - e Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa - GPORT. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2983503502854679>

Maria das Dores Freire da Silva

Maria das Dores Freire da Silva, graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Paraíba. Campus III, Especialista em Língua, Linguagem e Ensino pela FIP (Faculdades Integradas de Patos) - Mestra em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI-UEPB. Professora da rede municipal de Ensino de Cacimba de Dentro -PB. Pesquisadora livre da Obra de Luís da Câmara Cascudo e Estudos sobre a Região Nordeste, com livros publicado na área dos Estudos Culturais e Etnográficos e literário. Seus temas mais frequentes nas pesquisas que realiza e orienta são; Literatura - Cultura - Cultura Popular - Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa - Literatura Brasileira com foco na História e costumes da comensalidade em Jorge Amado e Câmara Cascudo.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1858709636868560>

Mércia Moura Alves da Costa

Graduada em Letras - habilitação em língua portuguesa e suas respectivas literaturas - pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (2022). Atuou como bolsista voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), e foi membro do grupo Verbo Encarnado, sendo bolsista renumerada pelo PIBEX (Programa Institucional de Bolsas de Extensão). Atualmente, é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERN), atuando na seguinte linha de pesquisa: texto literário, crítica e cultura. Tem interesse pelos estudos na área de literatura, voltados às questões de dominação masculina e patriarcado.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6077296583423143>

Miguel Antonio Jaimes Niño

Político (ULA), Maestría en Ciencias Políticas (ULA), Doctor en Ciencias Gerenciales (UNEFA). Doctorando en Letras-ULA. Cursando Postdoctorado Mención Energías (Universidad Politécnica Territorial de Mérida). Libros publicados: *Apertura petrolera. Poder de PDVSA vs poder del Estado* (2014). *Petrocaribe la geogestión petrolera* (2015). *Debate sobre la economía venezolana. Venezuela, no hay posrentismo* (2023). Director del Diplomado internacional en geopolítica del petróleo, gas, petroquímica y energías-Venezuela. <https://www.geopoliticapetrolera.com>.

Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-8525-5016>

Renata Maria Araújo Silva

Doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Letras (UERN). Mestra em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UERN). Formada em Letras pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (UECE). Possui especialização em Metodologias do Ensino Fundamental e Médio (FSF/MA) e Coordenação Pedagógica (UFC). Professora efetiva da educação básica, lecionando na Área das Linguagens, no Ensino Fundamental e Médio, pelas redes municipal e estadual de ensino. Participa do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GPORT (UERN). Atualmente, pesquisa sobre a literatura de autoras negras na perspectiva decolonial e pós-colonial.

CV: <http://lattes.cnpq.br/3597057405565865>

Renata Martins de Lemos

Professora de Língua Portuguesa graduada pela instituição da Universidade Estadual da Paraíba entre os anos de 2016 a 2019. Pós Graduada em Literatura Brasileira pela instituição Faculdade Maciço do Baturité (FMB) no ano de 2021. Pós Graduada em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É pesquisadora do GELPS

- Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesas. Sua pesquisa se volta à investigação da vida dos personagens na infância e interface com a Ecocrítica, violência familiar e abandono social, aspectos que fomentam suas pesquisas em autores como José Mauro Vasconcelos, em *O meu pé de laranja lima*, Infância, de, Graciliano Ramos.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5461927204822509>

Samara Inácio da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Pau dos Ferros. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Centro de Humanidade, Fortaleza - CE. Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, UNIASSELVI. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora de Literatura Brasileira da Universidade Regional do Cariri (URCA), Campus Cariri, Missão Velha – CE.

CV: <http://lattes.cnpq.br/6176137210592828>

Sebastião Marques Cardoso

Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP – Brasil). Docente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPCL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Fundador e membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT/UERN). Fundador e colaborador do Simpósio Nacional/Internacional de Literaturas de Língua Portuguesa (SINALLIP/UERN), primeira edição em 2016. Fundador e colaborador do Simpósio de Literaturas e Artes Ibero- americanas, Afro-latinas e Ameríndias, (SILAM/UERN), primeira edição 2022. Desde 2020, presidente e sócio fundador da PODES – Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura e nas Literaturas Sul-Sul. Membro da Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Comparada (REDILIC), da Faculdade de Humanidades e Educação, da Universidade de Los Andes, em Mérida – Venezuela. Foi Leitor brasileiro em Guiné-Bissau, pelo MRE/CAPES, no ano de 2009, e o primeiro assessor científico da Universidade Lusófona da Guiné (ULG, antes Universidade Amílcar Cabral). Foi, em 2023, professor visitante na Universidade dos Andes (ULA), Mérida, Venezuela (Doctorado en Letras, del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la Facultad de Humanidades y Educación).

CV: <http://lattes.cnpq.br/7160975510328626>

Sérgio Valdevino

Graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Graduando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), possui Pós-graduação em Metodologia de Ensino da Língua Portuguesa, Literatura e Artes (*lato sensu*) pela Faculdade de Venda Nova do Imigrante (FAVENI), Especialista em Educação de Jovens e Adultos (*lato sensu*) pelo Instituto Federal de Rondônia (IFRO), é aluno

do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas (Especialização) da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Tem interesse sobre as questões que envolvem as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa e Brasileira, Literatura e Ensino, Crítica literária e Literatura de autoria feminina. Exerce a função de Técnico na Secretaria Municipal de Educação de Araruna/PB.

CV: <http://lattes.cnpq.br/4165191820115587>

Wilmer Zambrano Castro

Licenciado en Educación, Mención Castellano y Literatura en la Universidad de Los Andes, San Cristóbal y *Magister Scientiae* en Lingüística en la Universidad de Los Andes, Mérida. Es profesor con la categoría de asociado de la Universidad Nacional Experimental del Táchira en la asignatura Lenguaje y Comunicación. Ha sido profesor invitado de la Especialización en la Promoción de la Lectura y la Escritura de la Universidad de los Andes en las asignaturas Teoría Social del Lenguaje y Desarrollo Psicosocial del Lenguaje y de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la misma universidad en la asignatura Seminario de Investigación y Trabajo de Grado. Es Investigador y autor de varios artículos publicados en reconocidas publicaciones venezolanas y de otras partes del mundo. Es coautor del *Diccionario básico escolar* de la Editorial Saber. Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-3473-037X>

La tarea de dejar atrás el pensamiento de la postcolonialidad ha sido sembrada en la segunda cohorte del Doctorado en Letras, adscrito a la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Pero abstraerse sin ideologizar a otros continentes es como alejarse de viejas influencias lleva- das hasta un punto donde comienza un avance, una construcción. Miguel A. Jaimes N.

A maior parte dos textos reunidos nesta obra é desdobramento do diálogo interdisciplinar internacional, na área dos estudos literários, entre as pós-graduações em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN –, Brasil, e da Universidade dos Andes – ULA –, Venezuela. Através dos programas de pós-graduação em Letras da UERN (Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL– e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL –), ao convite do Programa de Pós-graduação de Doutorado em Letras, do Instituto de Pesquisas Literárias “Gonzalo Picón Febres”, da Faculdade de Humanidades e Educação da ULA, com sede na cidade de Mérida, em Venezuela, um seminário de pesquisa, coordenado e ministrado em 2023 pelo Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso, permitiu a aproximação e a interação entre esses programas de pós-graduação. Os estudantes de pós-graduação da Venezuela e do Brasil, no contexto da disciplina oferecida e da cooperação entre as universidades, puderam compartilhar experiências na pesquisa e, também, ampliar seus repertórios teóricos, metodológicos e de corpus.



ISBN: 978-65-85628-09-9

