

CUADERNOS DE LITERATURA DEL *Caribe e Hispanoamérica*

No. 38 • Julio - diciembre de 2023 • ISSN Impreso: 1794-8290 • ISSN Online: 2390-0644

Literaturas y culturas caribeñas, iberoamericanas y africanas: encuentros, intercambios y desviaciones en la diferencia

Hilarino Rodrigues da Luz
Editor invitado

Hilarino Rodrigues da Luz
Giselle Maria Santos de Araujo
Claudia Marcela Páez Lotero
Clara Ávila Ornellas
Izabelle Louise Monteiro Penha
Teresa Melo
Nuno Brito





UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

RECTOR
DANILO HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

VICERRECTOR DE DOCENCIA
ALEJANDRO URIELES GUERRERO

VICERRECTOR DE INVESTIGACIONES,
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL
MIGUEL ANTONIO CARO CANDEZANO

VICERRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA
MARILUZ STEVENSON DEL VECCHIO

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DALIN MIRANDA SALCEDO



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

RECTOR
WILLIAN MALKÚN CASTILLEJO

VICERRECTOR DE DOCENCIA
EDNA GÓMEZ BUSTAMANTE

VICERRECTOR DE INVESTIGACIONES
HAROLD GÓMEZ ESTRADA

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO
JOSÉ ÁNGEL VILLANUEVA

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
FREDDY ÁVILA DOMÍNGUEZ

**A ESTA REVISTA SE LE APLICÓ
PATENTE DE INVENCION No. 29069**

CORRESPONDENCIA
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO,
KM 7 ANTIGUA VÍA PUERTO COLOMBIA,
BLOQUE D, 2o. piso
TELÉFONO: 01 8000 527676

CORREO ELECTRÓNICO:
cuadernosdeliteraturadelcaribe@gmail.com

DISPONIBLE EN LÍNEA
http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/



**Cuadernos de Literatura del
Caribe e Hispanoamérica**
No. 38 / Julio - diciembre 2023



CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA

No. 38 – Julio-diciembre de 2023

ISSN Impreso: 1794-8290

ISSN electrónico: 2390-0644

EDITORES ASOCIADOS

DR. AMILKAR CABALLERO DE LA HOZ

DR. KEVIN SEDEÑO-GUILLÉN

ASISTENTE EDITORIAL

EVA SANDRÍN GARCÍA CHARRIS

CORRECCIÓN DE ESTILO

KAREN RIVERA FERIA

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

MELISSA GAVIRIA HENAO

COMITÉ EDITORIAL

DRA. YOLANDA MARTÍNEZ-SAN MIGUEL (2024-2027)

UNIVERSITY OF MIAMI

DRA. MICHÈLE SORIANO

UNIVERSITÉ TOULOUSE-JEAN JAURÈS

DRA. MÓNICA MARÍA DEL VALLE IDÁRRAGA (2021-)

UNIVERSIDAD DE LA SALLE, BOGOTÁ

COMITÉ CIENTÍFICO

DR. HILARINO RODRIGUES DA LUZ

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

DR. ORLANDO ARAUJO FONTALVO

UNIVERSIDAD DEL NORTE

DRA. NADIA CELIS SALGADO

BOWDOIN COLLEGE

DR. LUIS FERNANDO RESTREPO

UNIVERSITY OF ARKANSAS

DR. SERGIO VILLALOBOS-RUMINOTT

UNIVERSITY OF MICHIGAN

EDITORES ANTERIORES

MG. WILFREDO ESTEBAN VEGA (2018-2021)

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

DR. GABRIEL FERRER (FUNDADOR, 2005)

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO



CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA
CUENTA CON UNA LICENCIA CREATIVECOMMONS ATRIBUCIÓN-
COMPARTIRÍGUAL 4.0 INTERNACIONAL

SE AUTORIZA LA CITACIÓN, USO Y REPRODUCCIÓN PARCIAL O
TOTAL DE LOS CONTENIDOS, PARA LO CUAL SE DEBERÁ CITAR
LA FUENTE.

CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA
SE ENCUENTRA INDEXADA EN PUBLINDEX Y CATALOGADA EN
LA BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO DEL BANCO DE LA
REPÚBLICA, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, EN
CENGAGE Y EN REDIB



BANCO DE LA REPÚBLICA
BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO



PERIODICIDAD
SEMESTRAL



SELLO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO



SELLO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

BARRANQUILLA - CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA (SURAMÉRICA)

CONTENIDO

Editorial.

Literaturas y Culturas Caribeñas, Iberoamericanas y Africanas: encuentros, intercambios y desviaciones en la diferencia

8

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

Artículos

Renato Cardoso: memória, testemunho e homenagem

Renato Cardoso: memory, testimony and tribute

11

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

La estética del Güije en la poesía de la autora cubana

Nancy Morejón: voz y subjetividad negras

Güije aesthetics in the poetry of the Cuban author

28

Nancy Morejón: black voice and subjectivity

Giselle Maria Santos de Araujo

Gandoca: una naturaleza producida para el mercado

Gandoca: a nature produced for the market

38

Claudia Marcela Páez Lotero

O outro lado dos fatos: considerações sobre literatura e jornalismo em Lima Barreto, Roberto Alrt e João Antônio

The other side of the facts: considerations on literature and journalism in Lima Barreto, Roberto Alrt and João Antônio

58

Clara Ávila Ornellas

Between Enchantment and the Image-spirit (utupë): the essence of the image

Entre el Encantamiento y la Imagen-espíritu (utupë):

la esencia de la imagen

Izabelle Louise Monteiro Penha

Imaginar um Corpo Livre: Irrupções artísticas feministas na América Latina. O exemplo de *Cosas de Mujeres* e *Un violador en tu camino*

Imagining a Free Body: Feminist Artistic Eruptions in Latin America. The example of Cosas de Mujeres and Un violador en tu camino

Teresa Melo

93

Um ajuste necessário com a fluidez da vida: Considerações lentas sobre: “O Embondeiro que sonhava pássaros” de Mia Couto

A necessary adjustment with the fluidity of life: Slow considerations on: “O Embondeiro que sonhava pássaros” by Mia Couto

Nuno Brito

108

Reseña

La gran obra. De Ivan Dario Fontalvo
Pablo Emilio Caballero Pérez

117

Editorial. Literaturas y Culturas Caribeñas, Iberoamericanas y Africanas: encuentros, intercambios y desviaciones en la diferencia

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

Universidade NOVA de Lisboa

 <https://orcid.org/0000-0001-5694-5781>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4032>

O presente dossier temático reúne sete artigos que resultaram da *III Conferência Internacional sobre Literaturas e Culturas Caribenhas, Iberoamericanas e Africanas: encontros, trocas e desvios na diferença*, realizada na Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colômbia (UA), de 23 a 25 de novembro de 2022, no formato *online*, em homenagem ao Renato Cardoso (poeta, compositor e diplomata cabo-verdiano assassinado no dia 29 de setembro de 1989) e Roberto Burgos (cantor e narrador do Caribe colombiano, Prêmio de Narrativa José Maira Arguedas da Casa da Américas e Prêmio Nacional de Novela, falecido em 2018).

Tratando-se de artigos que atestam a qualidade da investigação científica dos seus autores, neles são abordadas diferentes temáticas. Assim, os leitores encontrarão os seguintes artigos: “Renato Cardoso: memória, testemunho, homenagem”, de Hilarino da Luz; “La estética del Güije en la poesía de la autora cubana Nancy Morejón: voz y subjetividad negras”, de Giselle Maria Santos De Araújo; “Gandoca: una naturaleza producida para el mercado”, de Claudia Marcela Páez Lotero; “O outro lado dos fatos: considerações sobre literatura e jornalismo em Lima Barreto, Roberto Alrt e João Antônio”, de Clara Ávila Ornellas; “Between Enchantment and the Image-spirit (*utupë*): the essence of the image”, de Izabelle Louise; “Imaginar um Corpo Livre: Irrupções artísticas feministas na América Latina”, de Teresa Melo.

No primeiro texto, “Renato Cardoso: memória, testemunho, homenagem”, Hilarino da Luz resgata a memória de um dos protagonistas da História pós colonial cabo-verdiana.

¿Cómo citar este texto?

Rodrigues da Luz, Hi. C. (jul.-dic., 2023). Editorial. Literaturas y Culturas Caribeñas, Iberoamericanas y Africanas: encuentros, intercambios y desviaciones en la diferencia. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 8-9. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4040>

No segundo texto, “La estética del Güije en la poesía de la autora cubana Nancy Morejón: voz y subjetividad negras”, Giselle Maria Santos De Araújo mostra como a voz e a subjetividade do sujeito negro se manifestam, particularizam e fixam na poesia da poetisa cubana Nancy Morejón, a partir do que ela denomina de Estética del Güije, uma estética, que no seu entender está marcada por apropriações, misturas, encontros de rotas culturais diversas que se estabeleceram a partir da passagem do Atlântico e de mudanças fluidas e ressignificações de extraordinária potência criativa que se iniciaram com a escravidão africana e que tiveram como ponto de partida elementos culturais negros.

No terceiro texto, “Gandoca: una naturaleza producida para el mercado”, Claudia Marcela Páez Lotero defende que o romance da costarriquenha Anacristina Rossi, *La loca de Gandoca* (1992), produzida na década de 1990, para denunciar a corrupção de um Estado que pretendia consolidar-se como exemplo de conservação ambiental e desenvolvimento sustentável, narra a luta de Daniela Zermat para salvar o Refúgio de Vida Silvestre Gandoca, que se encontrava ameaçada por grandes projetos imobiliários.

No quinto texto, “O outro lado dos fatos: considerações sobre literatura e jornalismo em Lima Barreto, Roberto Alrt e João Antônio”, Clara Ávila Ornellas propõe abordar a visão de Lima Barreto, Roberto Alrt e João Antônio sobre temáticas que evidenciam a preocupação em discutir “o outro lado dos fatos”. Entre outras reflexões, ela entende que, esta perspectiva, desvela uma imprensa que produz notícias de modo tendencioso, ou até mesmo desvirtuando a verdade, e de uma literatura direcionada mais ao efeito estético do que uma contribuição efetiva em termos sociais.

No sexto texto, “Between Enchantment and the Image-spirit (*utupë*): the essence of the image”, Isabelle Louise apresenta um estudo sobre a Encantaria do povo indígena Tremembé, onde reconhece que a Encantaria e a Imagem-Espírito são conceitos que traduzem o pensamento indígena, visto que evocam imagens dos ancestrais como incontáveis e indizíveis. Desta feita, também reconhece que a compreensão da imagem difere da racionalidade ocidental, visto que o ato de fazer ver é essencial na produção do conhecimento desses povos.

No sétimo e último texto, “Imaginar um Corpo Livre: Irrupções artísticas feministas na América Latina”, Teresa Melo aborda, segundo a própria, a importância da *práxis* artística feminista na América Latina como plataforma e instrumento para identificar, informar, consciencializar e responder às narrativas estigmatizantes no quotidiano e/ou em momentos destinados a reduzir o acesso ou a manter a proibição dos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres.

ARTÍCULOS

Renato Cardoso:

memória, testemunho
e homenagem

Renato Cardoso:

memory, testimony
and tribute

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz*

Universidade NOVA de Lisboa

 <https://orcid.org/0000-0001-5694-5781>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4033>

* Hilarino da Luz es doutorado contratado da NOVA FCSH e investigador doutorado integrado do CHAM, Centro de Humanidade, onde foi bolseiro de pós-doutoramento, de julho de 2015 a junho de 2018, é doutor em Estudos Portugueses, especialização em Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa (2013), mestre em Estudos Portugueses, especialização em Estudos Literários (2008), licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, Variante de Estudos Portugueses, com um Minor em Formação Educacional Geral e Didática do Português (2006), pela NOVA FCSH. Possui uma vasta experiência profissional, sobretudo na docência em Portugal e Cabo Verde, no setor editorial, na biblioteconomia e na orientação de trabalhos científicos (doutoramento, mestrado e licenciatura). Tem participado em júris de mestrado, monografias de licenciatura, bolsas de mestrado e de prémios literários. Em 2021, com a “Cartas com Ciência”, ganhou o segundo lugar do Prémio Go Green Go Social NOVA FCSH / Santander Universidades. Foi, ainda, membro do projeto CONCHA, financiado pela UE e é membro WomenLit, financiado pela FCT. E-mail: hluz@fcsb.unl.pt.



Recibido: 20 de diciembre 2022 * Aceptado: 13 mayo 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Rodrigues da Luz, H. C. (jul.-dic., 2023). Renato Cardoso: memória, testemunho e homenagem. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 11-27. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4033>

Resumo

O presente artigo parte da análise de alguns depoimentos dados por familiares e amigos do diplomata, compositor, político e jurista cabo-verdiano Renato Silos Cardoso, mais conhecido por Renato Cardoso ao número 124/125 de novembro/dezembro de 2014, do jornal *Artiletra*, numa homenagem que lhe foi feita por Larissa Rodrigues, com o título “Renato Cardoso: 1/12/1951-29/9/1989”, por incentivo de Alcídia Araújo, então Presidente da Associação de Amizade e Solidariedade Renato Cardoso (AASRC), fundada no dia 11 de março de 2011, na cidade da Praia, ilha de Santiago, Cabo Verde. Nessa linha, procura contribuir para o resgate de reminiscência da História recente do arquipélago e dos seus heróis.

Palavras-chave: Cabo Verde; Renato Cardoso; PAICV; homenagem; morte.

Abstract

This article starts from the analysis of some testimonies given by family and friends of Cape Verdean diplomat, composer, politician and jurist Renato Silos Cardoso, better known as Renato Cardoso in edition 124/125 of November/December 2014, of the newspaper *Artiletra*, in tribute paid to him by Larissa Rodrigues, with the title “Renato Cardoso: 1/12/1951-29/9/1989”, at the encouragement of Alcídia Araújo, then President of the Renato Cardoso Friendship and Solidarity Association (AASRC), Founded on March 11, 2011, in the city of Praia, Santiago island, Cape Verde. In this line of thought, try to contribute to the recovery of reminiscences of the recent history of the archipelago and its heroes.

Keywords: Cape Verde; Renato Cardoso; PAICV; homage; death.

Não acredito na política e nos homens que a servem sem entrega, sem sacrifícios, sem amizades. (Rodrigues 2014, II).

Enquadramento

Tratando-se de uma personalidade multifacetada e considerado, por muitos, um homem “de inteligência invulgar”, Renato Cardoso foi caracterizado no referido jornal como sendo: “brilhante, excecional, fora de série e irreverente”; “[u]m verdadeiro íman de pessoas”; “intelecto invejável”; um “excelente comunicador”; “uma pessoa simpática e que tinha boas relações com toda a gente” (II e III), características que fizeram Pedro Pires, antigo Primeiro-Ministro e Presidente da República de Cabo Verde referir que “ele reunia os atributos pessoais para aspirar a ser aquilo que quisesse ser” (Pires, 2014, p. IX).

Por esta razão, Larissa Rodrigues estranha a sua omissão e a ingratidão para com a sua memória num país de “muitas homenagens” (Rodrigues, 2014, p. II). Desta feita, por se tratar de um político de alusão no melhoramento da gestão pública cabo-verdiana no período pós colonial, tencionamos reaver a sua memória através desta reflexão.

Falar de Renato Cardoso significa, segundo Ondina Ferreira, ocupar-se de alguém que foi “elogiado no seu perfil de membro de governo com visão de futuro, no que tocava ao desenvolvimento de Cabo Verde [...]”. A sua morte prematura [...] interrompeu de forma abrupta e indesejável uma carreira auspiciosa que Renato Cardoso havia iniciado” (Ferreira, 2014, XIV).

Ainda, na perspetiva da escritora cabo-verdiana, que o conheceu aquando dos seus estudos universitários da década de 70 do século XX, em Lisboa, ambos foram um sustentáculo dos estudantes islenhos que lhes seguiram, já que encontravam “quase todos” que passavam pela Cidade Universitária. Eles foram, na sua visão, “um ponto de convergência dos que frequentavam as diferentes Faculdades – na Cantina, chamada mais tarde, de “Cantina Velha”, à hora do almoço (Ferreira, 2014, p. XIV).

Portanto, esta reflexão representa, pois, rememorar um indivíduo simpático, sociável compenetrado, impulsionador de melhoramentos na Administração Pública de Cabo Verde, que atualizou a “formação dos servidores das *res pública*” (Ferreira, 2014, p. XIV), mas que teve a sua existência descontinuada de modo grotesco e indesejado, razão que faz os cabo-verdianos ainda

cogitarem sobre os motivos da sua morte e os cargos políticos que poderia vir a ocupar, sobretudo porque muitos dos seus pares detinham a completa noção das suas aptidões de progressão na sua carreira profissional e política. Igualmente significa retomar uma figura “nacionalista e orgulhoso da sua cabo-verdianidade [...] amante e criador da música cabo-verdiana com um estilo e um conteúdo inconfundíveis que exprimiram com arte e sonoridade, como poucos, o maravilhoso e exaltante momento histórico único dos primeiros anos da Independência” (Ferreira, 2014, p. XIV).

Testemunhos & memória: recuperação

O tempo apaga tudo? Certamente que não. [...].
Continuam as dúvidas e foram-se os esclarecimentos.
Há uma revolta que perdura. O resto pouco interessa.

O Renato [...] teria todo o direito de ainda continuar aqui comigo,
[...], com as duas filhas, por muito mais tempo. Não há direito.

(Florentino Cardoso, 2014, p. V).

Para Jorge Ribeiro, “Falar do Renato é falar de Política, de Diplomacia, de Literatura, de História, da Música ou da Cultura de um modo geral”. [...]. “É acima de tudo, falar de Patriotismo” (Ribeiro, 2014, p. II). O seu primeiro contacto com ele ocorreu, em 1975, por intermédio do Abílio Duarte, um dos primeiros militantes do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que na “época era Ministro dos Negócios Estrangeiros, diretamente auxiliado por Corsino Tolentino, combatente da liberdade da Pátria, que era Secretário de Estado e que sob a coordenação do então Primeiro-Ministro Pedro Pires fundaram o Ministério das Relações Exteriores de Cabo Verde” (Ribeiro 2014, II), levando-lhe, a testemunhar que:

Ambos lideravam, no início, uma equipa de jovens brilhantes: o Jorge Fonseca, o Renato Cardoso, o Spencer Lima, o António Lima, a S. Dantas e o Raul Barbosa no Protocolo. Tive a honra e o privilégio de conhecer e, modestamente, colaborar com estes jovens empenhados nos seus ideais políticos e totalmente disponíveis a participar com paixão e entusiasmo no processo e afirmação da Independência Nacional. Ainda hoje, quando contemplo a estrada da vida, recordo, com saudade, os anos de 1975 e 1976 que, entre as diferentes etapas do meu percurso, foram anos que marcaram profundamente a minha personalidade e carácter (Ribeiro, 2014, p. II).

Renato Cardoso, um político comprometido com a construção de um Cabo Verde novo e melhor, segundo o imaginário coletivo da altura, recusou uma proposta de emprego, considerada indeclinável pelo seu amigo anteriormente referido, que, nessa altura, trabalhava num grupo económico de Hong Kong e Macau, fundado por Chen-Yu Tun, Henry Fok e Stanley Ho, empresários que tinham negócios no âmbito da banca, do turismo, de telecomunicações, da energia e da banca na Europa e Ásia (Ribeiro, 2014). O seu compromisso com o arquipélago fê-lo tomar essa decisão dizendo: “- Jorge, compreendo o que me estás a propor. Por mês jamais poderei poupar até ao final da vida [...], mas o meu comprometimento é com Cabo Verde” (*apud* Ribeiro 2014, II). Esta recusa fez Jorge Ribeiro pensar nos cabo-verdianos de diferentes áreas profissionais “que tomaram posições idênticas na sua vida, com competências e qualidades que lhes permitiam seguir, com sucesso, as suas carreiras em qualquer parte do mundo, mas que optaram por ficar em Cabo Verde para ajudar a sua Pátria” (Ribeiro, 2014, p. II).

Renata Cardoso, filha de Renato Cardoso, rememora o seu falecido pai da seguinte forma: “Tive o privilégio de conviver com o meu pai, durante os meus primeiros dez anos de vida, até à privação do mesmo, pelo seu assassinato. Um ser humano extraordinário, com uma visão do mundo surpreendente e um intelecto invejável. [...]” (Cardoso, 2014, p. III). Na sequência deste testemunho, ela alude que apesar de ter sido uma criança quando conviveu com o seu pai, o grande legado que guarda dele consiste no compartilhamento de uma parte da sua perceção do mundo que teve com ela (Renata Cardoso, 2014, p. III). Nesta lógica, refere que o seu pai lhe explicou que: “não havia diferença entre Homem e Mulher, para além das diferenças físicas: o sexo é diferente e o corpo do homem contém mais massa muscular. Intelectualmente, não há nada que um homem possa fazer que tu não possas” (*Idem*, p. III). A própria, reconhecendo a importância desta explicação sobre a questão do género dada pelo seu pai, pede às mulheres cabo-verdianas para não permitirem “que ninguém lhes digam que não são capazes de algo, pelo simples fato de serem mulheres” (*Idem*, p. II). Também pede aos homens para transmitirem esta mensagem às suas filhas e impedirem que a sociedade lhes ensinem o contrário (Renata Cardoso, 2014). Já Lúcia Cardoso, igualmente sua filha, testemunha o seguinte:

Lembro de gostar de cheirar os fatos do meu pai, quando estavam pendurados em um cabide ou em cima de uma cadeira. O cheiro fazia-me reviver o abraço dele, à chegada do trabalho, das viagens, a sensação de aconchego e proteção de quem sabe tudo, de quem sempre tem a solução. O meu pai era um homem bazofa, de vivências largas, tudo à vontade, tudo farto. *Bon vivant* assumido, um verdadeiro íman

de pessoas, sempre animado e que nos transmitiu a filosofia do viver, do sentir, do apreciar...da valorização das pequenas coisas, como a sensação boa do nevoeiro na Serra da Malagueta, o pôr-do-sol do Tarrafal, um *tchluf* no mar da Calheta ou um simples passeio de exploração das ladeiras do interior de S. Jorge dos Órgãos ou Rui Vaz (Lúcia Cardoso, 2014, p. III).

Florentino Cardoso, irmão do Renato Cardoso, também num “depoimento” fala numa morte “quase sempre mal explorada e com afirmações terríveis, as últimas das quais debaixo do manto da ficção” (Florentino Cardoso, 2014, p. V). O mesmo considera que o desaparecimento do seu irmão ainda é “motivo de espanto e dor. [...]”. Nos momentos complicados que vivemos, a sua ausência priva-me dos interessantes diálogos que reatámos por tão pouco tempo. Explico: os contactos com o Renato durante a nossa vida adulta foram curtos e espaçados” (Florentino Cardoso, 2014, p. V). Já Victor Fidalgo, seu amigo, recupera uma tarde do primeiro trimestre de 1975 como sendo marcante no primeiro encontro tido com ele no Salão da Shell, em S. Vicente, aquando da apresentação “de uma minuta da lei eleitoral para as eleições que deveriam marcar a independência de Cabo Verde” (Fidalgo, 2014, p. V) para o dia 5 de julho de 1975. Nessa linha de pensamento, Renato Cardoso foi o apresentador da minuta e Alírio Vicente Silva o moderador do dito encontro:

Foi o meu primeiro encontro com Renato Cardoso, após a instalação da Direção do então PAIGC na Praia, mudou de Lisboa para a capital. Ambos já tínhamos ouvido falar um do outro. A empatia foi total. Ele com uma visão global e universal do mundo de então (viveu fora de Cabo Verde) e eu com uma visão local (provinciano-africanista), fundamentada apenas em leituras dos grandes revolucionários da época. Cabo Verde proclamou a independência a 5 de julho de 1975 e o jovem Renato Cardoso ocupou um lugar de destaque na estrutura do Ministério dos Negócios Estrangeiros (Fidalgo, 2014, p. V).

Entre outros assuntos, Victor Fidalgo aborda um cargo de saliência no Ministério dos Negócios Estrangeiros que Renato Cardoso passou a ocupar depois da independência do país, sendo que ele prosseguiu nas estruturas partidárias do PAIGC no Mindelo, S. Vicente, a lecionar no Liceu Ludgero Lima, uma escola secundária tornada conhecida como Liceu Nacional de Cabo Verde, que obteve a denominação atual através de uma deliberação do Ministério da Educação de Cabo Verde de 19 de maio de 1975 em homenagem a Ludgero Lima, um antigo funcionário que integrou a luta de libertação do arquipélago

e que morreu num acidente de automóvel, ocorrido no dia 23 de março de 1975, no caminho de S. Pedro, ilha de S. Vicente. Também fala na sua partida para a antiga União Soviética com o intento de entrar na universidade; de um problema político que enfrentou e do auxílio que recebeu do seu amigo; do trotskismo em Cabo Verde; da continuidade do Renato Cardoso no PAIGC, sempre procurando cultivar a liberdade de pensamento:

Em 1976, parti para a ex-União Soviética, para fazer os meus estudos universitários, de onde regressei em 1982. Foram 6 anos de uma separação próxima. Quando em janeiro de 1978, ainda no 1.º Ano do Curso, tive a minha segunda turbulência política, Renato Cardoso foi dos raros que, estando em Cabo Verde, corajosamente me apoiaram no meu combate pela liberdade de pensamento e de expressão. Em 1979, veio o grande cisma político à volta do trotskismo. Segui Renato Cardoso. Não havia condições de subsistência política autónoma, fora do regime. Renato continuou a trabalhar com o Partido, sem perder um iota da sua liberdade de pensamento. Do meu lado, inspirando-me nos conselhos do Renato Cardoso, resisti às investidas que procuravam, a todo o custo, encontrar em mim o representante do trotskismo, infiltrado na SEP (Secção de Estudantes do Partido), na ex-URSS. (...) (Fidalgo, 2014, V).

No que se refere à sua carreira diplomática, Renato Cardoso foi, segundo Alcídia Araújo, “um profundo analista das relações internacionais, diplomata arguto e seriamente comprometido com o desenvolvimento, procurando combater o atraso e abrir novos horizontes para um ambiente real de paz, progresso e bem-estar” (Araújo 2014, XX).

Entrada na política & morte

Renato Cardoso¹ deixou a ilha de S. Vicente, onde nasceu em 1951, no início da década 1970 para estudar² Direito em Portugal, na Universidade

1. A geração do Renato Cardoso que estudou em Portugal na década de 60/70 do século XX foi marcada pelo racismo que se exacerbava “com a guerra colonial e com a chegada de trabalhadores cabo-verdianos. A universidade era simultaneamente fábrica de oficiais e válvula de escape das tensões políticas da juventude. A politização era acentuada. A luta anticolonial no seio da juventude portuguesa manifestava-se. [...] O movimento maoísta ganhava força no seio da juventude e o trotskismo como antídoto do estalinismo maoísta ou soviético crescia. O estalinismo que influenciou muitos dirigentes do PAIGC, com o seu autoritarismo, a sua política, a liquidação dos adversários políticos (Leon Trotski, por exemplo), a revisão da história, a corrupção, os processos de Moscovo, era rigorosamente escalpelizado. [...] (Faustino, 2014, XV)

2. Renato Cardoso também estudou Direito Internacional na Academia de Direito Internacional de Haia- Holanda e Administração no National Training Laboratories nos EUA.

de Lisboa, altura em que se vivia um regime fascista e as guerras nas colónias portuguesas. Com a sua chegada, começou a pautar o seu impacto na política cabo-verdiana, com a sua adesão às estruturas clandestinas do PAIGC, numa altura em que o partido contava com José Luís Fernandes Lopes, conhecido por *Djidjé*, como o seu dirigente em Portugal. Conforme este admite, eles não falavam muito do partido por razões inerentes à sua organização clandestina. (Lopes, 2014). Mas, segundo o próprio, “privámos muito, pessoalmente, e também a nível do que eu diria das tertúlias, porque em Portugal, para além da organização partidária clandestina, que tinha as suas regras próprias, juntávamo-nos, indistintamente, para vários tipos de discussão e convívio. E é aí que o meu relacionamento com ele era mais intenso” (Lopes, 2014, p. VI). Ainda, na sua opinião, “o Renato já se distinguia da corrente majoritária ligada ao PAIGC, quer entre os militantes ou o comum dos simpatizantes. Nessa altura, havia um pensamento único que era concentrado na política e na luta. Tudo o resto era secundário ou não existia” (Lopes, 2014, p. VI). Renato Cardoso foi integrado numa estrutura local que tinha o objetivo de captar estudantes, emigrantes cabo-verdianos em Portugal e de dar formação política (Faustino, 2014).

Essa participação foi decisiva no conhecimento que passou a ter da realidade dos trabalhadores cabo-verdianos no país, sobretudo em Lisboa e Amadora, onde se encontravam em maior número e em condições miseráveis. Os contactos ocorriam, preferencialmente, aos domingos no Jardim da Estrela, em Lisboa, considerado um ponto de encontro. No âmbito da mobilização em Portugal, Renato Cardoso admitiu, em 1989, dias antes da sua morte, numa entrevista concedida à Televisão Nacional de Cabo Verde (TNCV) e retransmitida no Programa Dia dos Heróis Nacionais, no dia 20 de janeiro de 1991, que a música teve um papel importante nos primeiros trabalhos de mobilização política, como podemos certificar no seguinte excerto:

A música desempenhou um papel muito importante naqueles primeiros tempos da mobilização. Lembro-me que durante muito tempo, ela serviu como fator de facilitação de comícios com a população, como fator de mobilização no meio emigrante e como razão imediata para encontros entre estudantes. Nesses encontros, através das músicas muito politizadas, fazíamos o debate político em torno da luta para a independência.

Os temas que tiveram eco, e de que tive a oportunidade de lançar dois através de “Os Tubarões” [1977 e 1989] e um através do “Bulimundo” [1983], enquadram-se justamente neste processo (*apud* Semedo, 2008, p. 25).

Tratando-se de um jovem que fazia a diferença em todas as suas atuações, sobretudo nos debates sobre a cultura, nesta sua entrada na política, devemos destacar a sua participação na negociação da independência de Cabo Verde depois da revolução de 25 de Abril de 1974. Nessa altura, apesar de ainda estar a frequentar o curso de Direito, acompanhou a Delegação Cabo-Verdiana nas negociações, como jurista, após Pedro Pires, depois Primeiro-Ministro (1975-1991) ter solicitado alguém junto das estruturas do PAIGC, em Lisboa, que o pudesse acompanhar, visto que ele estava acompanhado, segundo o próprio, de um assessor jurídico que, “com pouca capacidade política, não estava à altura do desafio” (Pires, 2014, p. IX). Renato Cardoso foi-lhe apresentado por Manuel Faustino, em 1974, conforme este admitiu referindo que: “Renato Cardoso, militante do PAIGC, brilhante aluno de Direito, é apresentado, por mim, ao Chefe da delegação cabo-verdiana, Pedro Pires, e passa a apoiar as negociações nos bastidores” (Faustino, 2014, p. X). Assim, os textos propostos por Almeida Santos, em representação de Portugal, foram discutidos politicamente, sob o comando do líder da delegação, mas “nos pormenores técnicos formais, lá estava o Renato que [...] dava a sua opinião e apresentava propostas de modificações formais” (Lopes, 2014, p.VI).

Pedro Pires admite que foi a partir desse momento que estabeleceram uma relação de amizade e de cooperação, razão que o fez convidar para exercer o cargo de Diretor Geral da Administração Interna, uma área que havia ficado ao seu cargo enquanto Primeiro-Ministro (Pires, 2014). Renato Cardoso interrompeu os estudos e voltou³ para Cabo Verde, para dar a sua contribuição na construção de um país novo, assim como muitos outros estudantes da sua geração. O mesmo Pedro Pires, referido anteriormente, admite que ele: “[i]niciou o trabalho de organização da área, posteriormente, foi convidado pelo ministro Abílio Duarte para trabalhar no Ministério dos Negócios Estrangeiros” (Pires, 2014, p. IX), levando Carlos Veiga a aludir que ele passou a ser “um dos principais colaboradores do então ministro [...]” (Veiga, 2014, p. VII). Uma vez que, nessa altura, este era Diretor Nacional da Administração Interna, na dependência do dito Pedro Pires, ambos integravam a primeira secção da “Praia Urbano” do PAICV⁴, havendo a destacar outros quadros superiores na administração, como Adão Rocha, Admilo Fernandes, José Vera Cruz (*Torrincha*), Nelson Anastácio e Omar Lima (Veiga, 2014).

3. Para Manuel Faustino, aquando do seu regresso ocupou “importantes cargos que exerce com muito competência, dedicação e espírito de missão. Posteriormente regressa para Portugal para concluir os seus estudos”. (Faustino, 2014, p. XV)

4. Refira-se que em Cabo Verde o PAIGV passou para PAICV (Partido de Independência de Cabo Verde).

É de destacar que, com Carlos Veiga, António Mascarenhas Monteiro, David Hopffer Almada, Eduardo Rodrigues, Onildo Pires e Manuel Duarte, Renato Cardoso participou na preparação do “anteprojeto da primeira Constituição de Cabo Verde, o qual [...] viria a desembocar na Constituição de 1980” (Veiga, 2014, p. VIII).

Foi essa aceitação do convite que fez com que ele passasse a desempenhar o cargo de Diretor Geral da Administração Interna durante algum tempo (Pires, 2014). Apesar da mudança, mantiveram-se em contacto. Renato Cardoso precisou voltar a sair do arquipélago para concluir o curso, que havia interrompido em Portugal, e, ao regressar para Cabo Verde, voltou a trabalhar no Ministério dos Negócios Estrangeiros, sendo que após algumas mudanças, passou a trabalhar como Conselheiro do então Primeiro-Ministro, o suprarreferido Pedro Pires.

O seu pensamento político e a forma como discutia determinados assuntos foram influenciados pelo protestantismo, base da sua frontalidade “nas suas discussões porque, precisamente, não pensava que as diferenças filosóficas ou políticas tinham a ver com relações pessoais” (Lopes, 2014, p. VI). Essa postura causou-lhe muitos dissabores já que muitos o consideravam *bazofa*, sendo que chegou a ser visto como uma pessoa arrogante, só porque “era um defensor apaixonado das suas ideias, mas também era um espírito de grande abertura e sempre disposto a absorver coisas que ele considerava corretas (Lopes, 2014, p. IV). Uma marca que ficou notória nos seus discursos foi a quase inexistência de expressões de esquerda marxizante e revolucionária nas suas intervenções, razão que leva José Tomás Veiga a referir que: “[p]or isso, não se distinguiu na comunidade estudantil cabo-verdiana afeta ao PAIGC ou nos grupos esquerdistas portugueses, como ideólogo de vulto” (Veiga, 2010, p. 64). O mesmo autor defende que:

As várias e por vezes violentas discussões que teve nos círculos estudantis, acerca de vários aspetos da cultura cabo-verdiana, consideradas “reacionárias” pela liderança dos estudantes cabo-verdianos da esquerda revolucionária/socialista/marxista, criaram entre eles e vários desses estudantes relações de tensão que persistiram no “período pós-independência e em Cabo Verde recorde-se particularmente a sua posição quase que isolada sobre o “caráter reacionário” da morna e de certos autores da literatura cabo-verdiana (*idem*, p.35).

Na senda do que adiantamos antes, ele ocupou vários cargos no Governo de Cabo Verde, nomeadamente de Vice-Presidente da Comissão Eleitoral que organizou as eleições para a independência do arquipélago, conforme referimos anteriormente; Diretor Geral da Administração Interna; Diretor Geral dos Assuntos Políticos, Económicos e Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros; Conselheiro e Coordenador do Serviço de Assessoria do Primeiro-Ministro; e Secretário de Estado da Administração Pública. Integrou o grupo de redação da Constituição Política, do Código da Água e da Lei de Administração Municipal, além de ter participado em muitas missões diplomáticas, tendo, por exemplo, chefiado uma representação cabo-verdiana junto da Assembleia Geral da ONU, em 1975, e participado em diversas conferências de Conselhos de Ministros da CEDEAO; do Movimento dos Não Alinhados; de Chefes de Estados da OUA; e em vários seminários e colóquios internacionais (Semedo, 2008).

Jovem ambicioso, “capacitado de uma clarividência, pouco habitual” (Araújo 2014, p. XVII), segundo Carlos Araújo, seu amigo e companheiro numa célula clandestina do PAIGC em Portugal a par de Maria da Luz, José Maria Martins, mais conhecido por *Bitcha*, e Lurdes, Renato Cardoso modernizou a Administração Pública cabo-verdiana, através da adoção de uma estratégia de desenvolvimento baseada na ideia de “um homem preparado” (*idem*, p. XVII). Criou o Centro de Aperfeiçoamento Administrativo (CENFA), que ministrava cursos para diretores cabo-verdianos e dos países africanos de língua portuguesa, levando Pedro Pires a referir que: “as pessoas que frequentavam o curso tinham perdido o hábito de estudar e não foi fácil retomá-lo. Mas, o momento mais dramático foi quando tiveram de se submeter a uma avaliação, norma a que também não estavam psicologicamente preparadas para se submeterem (Pires, 2014, p. IX).

Essa avaliação curricular não foi bem aceite, já que segundo Pedro Pires, “mexia com os sentimentos, a atitude e a cultura administrativa dos formandos. Uns portaram-se melhor e outros menos bem” (Pires, 2014, p. IX). Por esta razão, Renato Cardoso disse ao então Primeiro-Ministro de Cabo Verde: “preciso que você vá falar com eles para os convencer e ajudar a ultrapassar os bloqueios psicológicos que estão a enfrentar” (Cardoso, 2014, p. IX). Pedro Pires cumpriu o seu pedido e constatou que: “[a]lguns até queriam abandonar o curso e era indispensável estimulá-los a prosseguir e a persistir porque era urgente melhorar as capacidades e o desempenho dos funcionários” (Pires, 2014, p. IX).

Entre outras qualidades profissionais, Renato Cardoso foi considerado um diplomata por excelência, visto que ele “trazia a diplomacia no seu

DNA, e pensava que o futuro de Cabo Verde dependia da diplomacia” (Araújo, 2014, p. XVII). Foi por essa razão que procurou associar o desenvolvimento à paz, através da introdução da ética no processo de desenvolvimento, defendendo que: “[a] experiência dos nossos dias prova que o mais fácil é encontrar parceiros poderosos interessados em se servir dos pequenos para benefício da sua própria estratégia de poder e confrontação” (Cardoso, 1986, pp. 15-16).

Na sua visão, “a política de paz e diálogo constitui o caráter distintivo da existência de Cabo Verde como país independente, uma verdadeira opção, no sentido de Kierkegaard” (Cardoso, 1986, p.16). Essa política está patente na sua obra *Cabo Verde: opção para uma política de paz*, onde fundamentou o caminho da dita paz como forma de progresso com base na ideia de que o arquipélago sabia que a reclamação da paz impunha resistência e sacrifícios; uma estratégia de interlocução e de paz seriam fundamentais na sobrevivência do país, já que lhe sobravam apenas duas opções num mundo em que a superioridade e a dominação eram dois traços importantes, o que fazia com que a estratégia de paz se transformasse num constituinte relevante na proteção nacional e insubmissão. Portanto, essa política era, na sua opinião, “a única capaz de mobilizar, com sucesso e através do consenso social, os recursos escassos e o povo recém independente num vasto programa de desenvolvimento económico e social a nível interno e promover a boa vizinhança e a cooperação a nível externo [...]” (Cardoso, 1986, pp.13-14).

Ora, se é verdade que Renato Cardoso fez muitas amizades, também é verdade que conquistou inimigos dentro e fora do PAIGC⁵. Daí, por exemplo, a acusação de ser trotskista, uma calúnia para muitos e uma verdade para outros em função de uma suposta convivência bifurcada que lhe era imputada, numa lógica de perseguição política. Outros nomes da sua geração como Carlos Veiga, Eugénio Inocêncio, Jorge Carlos Fonseca, José Tomás Veiga (irmão de Carlos Veiga) e Manuel Faustino foram, igualmente, associados ao trotskismo⁶, razão que os fizeram abandonar o partido em março de 1979, contrariando a tese de que foram expulsos⁷.

5. Segundo Manuel Faustino: “[...] o que mais o incomodava nesse quadro era a incapacidade, cada vez mais clara, do regime de conviver com o debate de ideias. Quem procurasse discutir livremente o que quer que fosse era objeto de profunda desconfiança vítima de perseguição e calúnia. A luta e a discussão política eram consideradas casos de polícia e caíam na alçada da polícia política. Renato tinha consciência dessa realidade e porque tinha a mania de pensar e de ser autónomo foi tornado, também trotskista. Ele entendia as limitações do regime, discordava dos métodos utilizados, dos quais era, também, vítima (Faustino, 2014, p. XV).

6. Para José Tomás Veiga: “Renato Cardoso não foi um marxista e muito menos trotskista. No entanto, já nesta altura era um político de visão moderna e nessa perspetiva altamente crítico das tendências de consolidação do que que considerava práticas retrógradas do sistema de partido único: ascendência do partido sobre o Estado, que no seu entender facilitava a ascensão de mediocres [...]. O grupo trotskista defendia, sim, o direito de tendência no seio do partido” (José Tomás Veiga, 2010, p. 66).

7. “A tensão que se instalou e as perseguições que se seguiram foram muito grandes, obrigando algumas pessoas a deixar o país” (Faustino, 2014, p. XV).

Para este assunto, Carlos Veiga admite que: “Eu acabei por me demitir do cargo de Procurador-Geral da República, definitivamente decepcionado com o totalitarismo e a intolerância crescente que o sistema de poder do partido único revelava e com a perseguição pidesca movida àqueles meus parentes e amigos” (Veiga. 2014, p. VII).

Foi nessa ambiência, quiçá de amor e ódio, que Renato Cardoso sofreu uma tentativa de afastamento do partido⁸. Essa ideia foi desencadeada “principalmente pelas estruturas intermediárias e de base, particularmente inflamadas por alguns “quadros políticos do MNE⁹, que identificavam a sua capacidade técnica e inteligência como ameaça séria à sua carreira no MNE e quiçá no PAIGC” (José Tomás Veiga, 2010, pp. 66-67). Desolado, traído, admitiu que “foi atacado por pessoas que não esperava e que ajudou a formar e a fazer carreira dentro do Ministério” (Lopes, 2014, VI). Isso motivou José Luís Fernandes Lopes a dizer que: “quiseram dar-lhe um empurrão grande para sair. Valeu-lhe as relações profissionais sólidas, tanto com o [Abílio Duarte], como com o Silvino [da Luz], como ainda com o [Pedro] Pires. Foi a este nível de cúpula que o Renato foi defendido” (Lopes, 2014, p. VI). Merece, ainda, particular destaque o facto de, como Secretário de Estado da Administração Pública, se ter rodeado de um grupo de jovens promissores, havendo a destacar os nomes de Alfredo Teixeira; José Maria Neves, atual Presidente da República de Cabo Verde; Eurico Monteiro; Edna Mascarenhas; Iolanda Évora; Romeu Modesto; Antero Veiga; e Gertrudes Soares.

No que se refere a amizade e possível influência que pudesse exercer junto de Pedro Pires, Carlos Veiga¹⁰. fala num conhecimento que “criou problemas a Renato Cardoso, que, estrela claramente ascendente no universo do PAICV, passou a ser visto com desconfiança e hostilidade política por pessoas relevantes nesse aparelho, receosos de uma sua muito provável ascensão até à cúpula [...]” (Veiga, 2014, p. VII).

8. “A nível de cúpula do partido, particularmente do então Primeiro-Ministro, o seu valor como quadro já era notado e apreciado. É assim que se compreende as várias contribuições analíticas a que era chamado a dar à comissão de organização e ideologia do PAIGC, à margem das estruturas formais do partido” (José Veiga, 2010, p. 67).

9. Ministério dos Negócios Estrangeiros.

10. Carlos Veiga defendeu nas suas campanhas legislativas que descobriria o assassino de Renato Cardoso e que ele seria devidamente punido, mas, infelizmente, tal não aconteceu.

Nesta linha de pensamento, podemos, por exemplo, sublinhar o facto, segundo Carlos Veiga, de ter sido “barrada a sua participação no congresso do PAICV com argumentos processuais esfarrapados” (Veiga 2014, p. VII). Renato Cardoso abordou este assunto com ele e também o procurou abordar com o Aristides Pereira, o então Secretário-Geral do PAICV e Presidente da República de Cabo Verde, exatamente no dia da sua morte, conforme atesta o supracitado Carlos Veiga: “À saída da audiência telefonou-me a dar conhecimento de que o encontro com Aristides Pereira decorrera muito bem e que estava mais aliviado. Horas mais tarde, um telefonema do Admildo Fernandes [...] alertou-me de que Renato tinha sido baleado e estava no hospital em estado grave (Veiga 2014, VII).

Desta feita, se numa fase, ele foi defendido, apoiado aquando de uma tentativa do seu “assassinato” político, numa outra ele foi brutalmente atingido por um tiro no fatídico dia 29 de setembro de 1989, por volta das 19h30¹¹ na Praia de Quebra Canela, ilha de Santiago, Cabo Verde, onde se encontrava na companhia da Argentina Barros, sua amiga de infância. Chegou vivo ao hospital Agostinho Neto por volta das 21h00, onde morreu pouco tempo depois. Esta triste notícia foi transmitida à sua esposa, Sara Cardoso, pelos ministros Irineu Gomes, Júlio de Carvalho e João Pereira Silva. Pedro Pires que, precisamente, estava de malas feitas para ir representar Cabo Verde nas Nações Unidas, prosseguiu a viagem, após um longo período de ponderação, uma decisão que ainda continua a merecer duras críticas, mas justificada pela sua importância. Enquanto lutava pela sua vida, Renato Cardoso descreveu o assassino como sendo alto, forte e escuro (Rodrigues, 2014), segundo as notícias da época. Resta aos islenhos essa descrição e o pedido que fez ao médico que o assistia: “-*Só ka bo txeme morré/ só ka bo txeme morré*” (Rodrigues, 2014, p. I).¹²

Assim, morreu um jovem multifacetado, pai, filho, irmão, primo, enfim uma figura pública cabo-verdiana que continua a merecer uma clarificação das circunstâncias da sua morte. Daí a surpresa de um comunicado feito na Televisão de Cabo Verde, um dia após a sua morte, descartando a hipótese de motivações públicas ou políticas. Leia-se o seguinte extrato do que foi emitido pelas Forças de Segurança da Ordem Pública (FSOP):

[...].

Tendo em conta a necessidade de esclarecer a opinião pública sobre essa mesma ocorrência, o Comando Geral

11. Também se fala na hipótese de ter sido por volta das 19h40.

12. Só não me deixas morrer/Só não me deixas morrer (tradução nossa).

das Forças de Segurança e Ordem Pública, feitas as preliminares averiguações, comunica que:

- a. A morte da vítima foi provocada por um disparo de uma arma de fogo de pequeno calibre e a curta distância;
- b. Os indícios recolhidos até este momento apontam para a existência de um crime de homicídio praticado por alguém que estaria à espreita de potenciais vítimas nessa zona;
- c. Conquanto os motivos que originaram o cometimento do crime não estejam ainda completamente esclarecidos, os dados já recolhidos pelo Comando Geral da FSOP indicam que se trata de um crime de delito comum sem qualquer relação com as funções públicas que a vítima exercia.[...].

30 set.1989. (*Apud* José Tomás Veiga, 2010, p. 60).

É público que João Francisco Mendes Tavares, na altura com 25 anos, mais conhecido por *Badiu Boxeru* (Badio boxeador/lutador), foi, ao que parece, considerado erradamente o seu assassino. Aquando da sua prisão, Ricardo Alves, então Capitão das FSOP, proferiu o seguinte comunicado:

Foi remetido à Cadeia Judicial, depois de apresentado pela Polícia ao fim da tarde de quarta feira, no Tribunal da Cidade da Praia, o individuo indicado como presumível autor material do homicídio de Renato Cardoso, por o juiz que apreciou o processo ter considerado haver fundamento para que o acusado se mantenha sob prisão. [...]. (*Apud* José Veiga, 2010, p. 61).

O suposto assassínio, natural de Calheta de S. Miguel, residia na cidade da Praia, há muitos anos e detinha um vasto cadastro criminal, nomeadamente como agressor físico, razão que o fez ser conhecido pela alcunha anteriormente referida. Vivía nos barcos da Praia da Gamboa e frequentava a praia de Quebra Canela em diferentes horários do dia. Era visto como “ocioso por vício, e frequentador duma tasca na Fazenda (bairro praiense), de onde saía frequentemente aos tiros” (*idem*, p. 61).

Importa aqui referir que *Badiu Boxeru* foi castigado, julgado e absolvido sem provas, num julgamento público considerado um caso mediático. Os interrogatórios e as repostas foram feitos praticamente na língua cabo-verdiana.

Considerações finais

Procuramos, com esta reflexão, resgatar a memória de Renato Cardoso, uma figura incontornável na história de Cabo Verde que, infelizmente, se encontra no esquecimento. Tratou-se de um homem multifacetado, enfim uma figura pública cabo-verdiana que continua a merecer uma clarificação das circunstâncias da sua morte. Esta reflexão foi baseada da leitura de depoimentos dados por familiares e amigos e na consulta de alguns documentos complementares. Acreditamos ter conseguido atingir o nosso propósito de partida, homenagear e resgatar a memória de uma figura que seria de ter em conta aquando da abertura política em Cabo Verde.

Referências bibliográficas

- Almeida, S. (2014). A nossa conversa era normalmente mais sobre a música do que sobre outra coisa. *Artiletra* (124/125), p. XI.
- Araújo, A. (2014). Inquietações. *Artiletra* (124/125), p. XX.
- Araújo, C. (2014). Falar de Renato é falar de uma nuvem... *Artiletra* (124/125), p. XVII.
- Brito-Semedo, M. (2008). *A morna-balada: o legado de Renato Cardoso*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Cardoso, F. (2014). Depoimento. *Artiletra* (124/125), p. V.
- Cardoso, L. (2014). No bá dá um tchluf? *Artiletra* (124/125), p. III.
- Cardoso, R. (2014). Homenagem ao meu pai, Renato Cardoso. *Artiletra* (124/125), p. III.
- Cardoso, R. (1986). *Cabo Verde: opção para uma política de paz*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro .
- Lima da Cruz, E. (2014). Uma releitura da balada em Renato Cardoso. *Artiletra*, (124/125), pp. XVIII e XVI.
- Faustino, M. (2014). Renato Cardoso. *Artiletra* (124/125), pp. X e XV.
- Ferreira, O. (2014). A propósito e memória de Renato Cardoso. *Artiletra*, (124/125), p. XIV.
- Fidalgo, V. (2014). Lembrar Renato Cardoso. *Artiletra* (124/125), p. V.
- Luís Fernandes Lopes, J. (2014). Renato Cardoso era um homem excecional. *Artiletra* (124/125), pp.VI- XXII.
- Maria Neves, J. (2014). Renato Cardoso: um criador do futuro. *Artiletra* (124/125), p. XV.
- Maria Neves, J. (2014). Renato Cardoso, um criador do futuro. *Artiletra* (124/125), p. XI.

- Pires, P. (2014). Renato Cardoso reunia os atributos pessoais para aspirar a ser aquilo que quisesse ser. *Artiletra* (124/125), pp. IX e XIV.
- Ferro Ribeiro, J. (2014). Será que o Renato partiu? *Artiletra* (124/125), p. II.
- Rodrigues, L. (2014). Persiste a saudade. *Artiletra* (124/125), p. II.
- Veiga, C. (2014). Renato Cardoso era, claramente, um fora de série. *Artiletra*, (124/125), p. VII.
- Manuel Tomás Veiga, J. (2010). *Marcas lamentáveis da luta pela democracia em Cabo Verde*. [s/l]: Edição de Autor.

La estética del Güije en la poesía de la autora cubana Nancy Morejón:

voz y subjetividad
negras

Güije aesthetics in the poetry of the Cuban author Nancy Morejón:

black voice and
subjectivity

Giselle Maria Santos de Araujo*

Instituto Federal do Rio Grande do Sul – IFRS

 <https://orcid.org/0000-0003-4977-937X>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4035>

* Giselle Maria Santos de Araujo es profesora asociada de lengua portuguesa y española y de literatura brasileña y latinoamericana en Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). Hizo su licenciatura en Letras português-español em Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), su maestría en Literatura Comparada en Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), su doctorado en Literaturas Hispánicas en Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), y realiza un posdoctorado en Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Es coordinadora de los proyectos de extensión “Tópicos em Educação Antirracista”, que ofrece formación antirracista a educadores, y el proyecto “Roda de Leitura Autoras Negras Latino-americanas”, que ofrece a la comunidad lecturas compartidas de las escritoras Conceição Evaristo (Brasil), Nancy Morejón (Cuba) y Mary Grueso Romero (Colombia). Su investigación actual analiza la presencia de una estética diaspórica presente en la poesía de autoras negras latinoamericanas. Es ficcionista y ha publicado los libros de cuentos A Estação (Annablume) e Aula (Appris). E-mail: giselle.araujo@alvorada.ifrs.edu.br



Recibido: 10 de noviembre 2022 * Aceptado: 15 abril 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Santos de Araujo, G. M. (jul.-dic., 2023). La estética del Güije en la poesía de la autora cubana Nancy Morejón: voz y subjetividad negras. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 28-37. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4035>

Resumen

Este ensayo trae un pequeño recorte de mi tesis doctoral que tuvo como objetivo investigar cómo la voz y la subjetividad del sujeto negro se expresan, singularizan y radicalizan en la poesía de la poeta cubana Nancy Morejón. En el presente ensayo, analizo la obra *Madrigal para un príncipe negro* (2020), observando cómo la voz negra y la subjetividad se configuraron en esta obra de Nancy Morejón, partiendo del concepto de culturas del Atlántico Negro a partir de los estudios de Gilroy (2001) y Hall (2003) y afirmo que en la literatura de la autora la voz del sujeto negro tomó el lugar del sujeto lírico para expresar una subjetividad y una experiencia negra como componente esencial de la formación cultural cubana, consciente de que este proceso social fue y sigue siendo de profundas tensiones, que se expresan dentro del sistema literario. A través de la *Estética do Güje* que anima la obra de Morejón, defiendo que su poesía constituye una categoría de análisis de la literatura cubana contemporánea.

Palabras Clave: Estética del Güje, poesía cubana, Nancy Morejón, voz y subjetividad negras.

Abstract

This article brings a small clipping of my doctoral thesis that had investigated how the voice and subjectivity of the black subject are expressed, singularized and radicalized in of the Cuban poet Nancy Morejón's poetry. The investigation is based on the disciplinary field of Afro-Latin American Studies to which the starting point is the historical and the theoretical studies to remap the histories, strategies and struggles of the afrodescendants in the region from the South Atlantic slave trade to current identitary movements, with race as a key variable in the process of formation of Latin American nations. In this article, I analyze the work *Madrigal for a black prince* (2020), observing how the black voice and subjectivity were configured in the work of Nancy Morejón starting from the concept of Black Atlantic cultures based on the studies of Gilroy (2001) and Hall (2003) and I affirm that in the literature the voice of the black subject took the place of the lyrical subject to express a subjectivity and an experience black an essential component of Cuban cultural formation, aware that this social process was and still has deep tensions, which are expressed within the literary system. Through the Aesthetics of Güje that strengthens Morejón's work, we defend that her poetry constitutes a category of analysis of contemporary Cuban literature.

Keywords: Güje aesthetics, poetry of the Cuban, Nancy Morejón, Black voice and subjectivity.

Introducción

En este ensayo¹ propongo una breve lectura de la obra *Madrigal para un príncipe negro* (2020), obra inspirada en el asesinato de George Floyd en Estados Unidos en mayo de 2020, analizando cómo la voz poética negra de Nancy Morejón alcanza en la actualidad una especie de radicalización y cómo la Estética de Güije que anima toda su obra alcanza plenitud en este libro.

George Floyd nació en Texas, vivió en St. Louis, Minnesota, tenía 46 años y era padre de una niña. Trabajó como guardia de seguridad en un restaurante en la ciudad de Minneapolis, y en el momento de su asesinato había perdido su trabajo debido a requisitos de distanciamiento social impuesto por la pandemia de Covid-19. El 25 de Mayo de 2020, los oficiales Derek Chauvin, Thomas Lane, Tou Thao y J. Alexander Kueng lo puso bajo custodia bajo la acusación de que Floyd había intentado comerciar un billete falso de 20 dólares. El arresto de Floyd fue filmado por varios transeúntes, imágenes que prueban que no hubo resistencia por parte del guardia de seguridad a la detención. Sin embargo, Chauvin se arrodilló sobre el cuello de Floyd, afirmando que lo inmovilizaría, e incluso ante los insistentes gritos de auxilio de George, que repetía varias veces “¡No puedo respirar!”, y los numerosos intentos de intervención de los transeúntes que grababan el arresto, el oficial de policía permaneció sobre el cuerpo de Floyd durante ocho minutos hasta que murió asfixiado a la vista de todos. Las imágenes del asesinato fueron ampliamente difundidos y transmitidos a través de las redes sociales, llegando a medios de comunicación de diferentes partes del mundo y generando una ola de protestas que comenzó en la ciudad de Minneapolis y se extendió a varios países. Reanudando el uso del hashtag #BlackLivesMatter (Black Lives Matter), creado en las redes sociales en 2003 como protesta tras la absolución de George Zimmerman, responsable de la muerte a tiros del adolescente afroamericano Trayvon Martin, la ola de protestas se extendió por todo el mundo y trajo debates importantes sobre la política racial estadounidense. Un mes después del asesinato de Floyd, Nancy Morejón publica *Madrigal para un príncipe negro*.

De esta forma, el objetivo de este ensayo fue identificar cómo la voz y la subjetividad del sujeto negro se expresan y singularizan en *Madrigal para un príncipe negro* y sobre qué bases se sustenta esta posible expresión. Parto de la hipótesis de que en la literatura cubana de autoría negra, la voz del sujeto negro ocupó el lugar del sujeto lírico para expresar una

1. Este ensayo forma parte de mi tesis doctoral defendida en marzo de 2022 en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

subjetividad y experiencia negra como componente esencial de la formación cultural cubana, consciente de que ese proceso social fue y es de profundas tensiones, que se expresan dentro del sistema literario. Reconozco la estirpe de la obra de Morejón en esta tradición poética cubana de autoría negra, por lo que mi propuesta fue analizar cómo la voz enunciativa de los poemas de Nancy Morejón alcanzan su mayor radicalización en esta última obra publicada.

Metodología

Hay un concepto central en este ensayo, que definí como Estética del Güije, a partir de los estudios de Gilroy (2001) y Hall (2003) que enmarcaron el concepto de culturas del Atlántico Negro y el concepto de estética diaspórica. Para los teóricos, la esclavitud negra en el Atlántico forjó una multiplicidad de formas culturales distintas y relacionados a la vez. Esto se debe a que constituye un tráfico que Gilroy (2001, p.371) clasifica como bilateral, porque incorpora al mismo tiempo las formas culturales de las culturas africanas y las culturas políticas de los negros que llegaron a las Américas. En un sentido más concreto, África fue incorporada no como una especie de origen puro, sino como un espacio aterritorial en el interior de las configuraciones culturales de las Américas.

Este espacio aterritorial y discursivo del Atlántico Negro es un espacio heterogéneo en el que África se reactiva y se retoma como referencia en prácticas culturales de las llamadas culturas negras del Occidente. Pero la África que es referenciada no es una África esencial, congelada en la época anterior a la colonización, desconectada e inaccesible; ni la África actual, geográficamente establecida. Pero sí, una África que se articula en un espacio entrelazado de sincretismo cultural.

Hall sostiene que términos como origen y copia, fuentes primarias y las reflexiones culturales no dan cuenta de las relaciones entre las culturas del Atlántico Negro. Para el teórico jamaicano, a pesar de estar formado por luchas culturales marcadas por revisiones y reapropiaciones, las culturas del Atlántico Negro no pueden ser representadas como volver a un “origen puro”, porque “siempre hay algo en el medio” (HALL, 2003, p.35).

Gilroy va en la misma dirección, ya que para el teórico social la cultura del Atlántico Negro está formada por una hibridación inevitable, se constituye como “una historia de hibridación e mezcla que inevitablemente deprecia o deseo de pureza cultural e, portanto, de pureza racial, qualquer que seja sua origem” (GILROY, 2001, p. 372). Sincretismos y mezclas que

se dan en los recorridos del arte negro desde el cruce del Atlántico. De esta manera, conexiones que pueden parecer “mágicas” entre culturas que tienen el elemento africano como raíz, de hecho derivan, para Gilroy, tanto de la transformación de África por las culturas de la diáspora y de la filiación de las culturas de diáspora a África y los rasgos africanos contenidos en estas culturas (GILROY, 2001, p. 372). Por lo tanto, si las raíces africanas son necesarias para entender el arte y la literatura negras en las Américas, las configuraciones culturales de mezcla y heterogeneidad generadas por la travesía del Atlántico constituyen las rutas culturales esenciales que definen la estética del Atlántico Negro. O, en palabras de Hall, “a cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica” (HALL, 2003, p. 34). Esta estética diaspórica en Cuba es lo que propongo llamar de una Estética del Güije.

La Estética del Güije es una estética marcada por apropiaciones, mezclas, encuentros de diversas rutas culturales que se establecieron desde la travesía atlántica y desde los fluidos intercambios y resignificaciones de un extraordinario poder creativo, y que articula mi interpretación de los procesos de transculturación en Cuba - en sus tensiones y conflictos. La Estética del Güije permea toda la cultura cubana al caracterizar las heterogéneas configuraciones culturales generadas por la travesía del Atlántico en Cuba. Destaco que la poesía cubana es impulsada por esta estética, alcanzando plenitud en la poesía de autoría negra cubana, incluyendo y agudizándose en la obra de Nancy Morejón.

Esta Estética del Güije, al expresarse en la poesía cubana, presenta rasgos poéticos que permiten su identificación. El primer y más importante rasgo es la recuperación de África como referencia, estableciendo la memoria colectiva del barco negrero como ruta cultural. El rescate del proceso afrodescendiente hoy caracteriza esta estética. Otro rasgo llamativo es la presencia de una lógica cultural que articula las luchas por la libertad de los sujetos negros, las reapropiaciones y resignificaciones de aspectos culturales de origen africano presentes en la memoria colectiva de estos sujetos y sus intercambios culturales con elementos de otras culturas presentes en el territorio cubano. De esta forma, además de volver a África, transformándola en un referente territorial, los poemas abordan a Cuba como un espacio transcultural donde confluyen los dolores, alegrías y resistencias que definen la cubanidad, teniendo, en este proceso, la voz del negro sujeto centralidad. La presencia de sincretismos culturales también caracteriza la Estética del Güije, ya que tiene una perspectiva intercultural. En los poemas de Nancy Morejón, este sincretismo se puede percibir en la incorporación de las deidades de las religiones de origen africano, muchas veces

transculturadas en figuras mitológicas con gran aprecio popular en Cuba, esto en términos de vivencias, es decir, reconstruyendo un pasado que les es familiar a los lectores. Finalmente, el carácter híbrido que anima las configuraciones culturales que definen esta estética se puede percibir en el lenguaje, en la recuperación de formas poéticas surgidas de las tradiciones literarias y en la elaboración de voces poéticas que centralizan la subjetividad del sujeto negro, reconstruyendo su voz en medio de las rutas de las culturas heterogéneas que nos forman.

La Estética del Güije también representa una estrategia negra de resistencia y supervivencia, pues encontrará eco en las formas de interacción social de los negros y en las estrategias de resignificación cultural. Partiendo de la figura del Güije en su expresión de fuerza racial heredada del proceso de esclavización y luchas por la libertad (una de las tradiciones mitológicas cubanas define al Güije como un negro esclavizado que huye de su amo y se esconde en los pantanos, transformándose en güije y pasando a perseguir a sus opresores), planteo que esta estética irá más allá de las formas poéticas, pues encontrará eco en las formas de interacción social de los negros y en las estrategias de resignificación cultural.

Análisis

El poemario *Madrigal para un príncipe negro* fue escrito en la ocasión del asesinato del ciudadano negro estadounidense George Floyd por policías blancos y fue publicado por Casa de las Américas, de La Habana. Este trabajo expresa la radicalización de la voz y la subjetividad negra en la obra de Nancy Morejón.

A diferencia de muchos de los poemarios de Morejón, este contiene un mensaje de la autora a los lectores. Al afirmar que “Escribí estos poemas en un rapto de dolor y desesperación al conocer en La Habana la noticia de la muerte de George Floyd” (Morejón, 2020, p. 7), Morejón toma una posición política y pública contra el racismo. “¿Cómo era posible semejante acto de barbarie en pleno siglo XXI?”, pregunta Morejón (2020, p.8) a sus lectores. Es a Cuba, pero también a todo el mundo que la cultura negra constituye, que Morejón se vuelve para denunciar el “predominio, hoy, de una cruel y creciente desigualdad, alarmante en nuestros días” (2020, p. 8). Y lo hace a través de una denuncia que no se limita al racismo estadounidense, sino que se expande a través de su poesía.

El racismo en Cuba ya había sido denunciado por artistas cubanos durante décadas. Sin embargo, desde finales de la década de 1990 y más

precisamente en los últimos diez años, la denuncia se ha vuelto aún más incisiva, pública, abierta y expresada por muchos intelectuales y artistas de la isla. Sin embargo, a pesar del surgimiento y fortalecimiento de las denuncias, aún es notable la restricción para tratar el tema de los negros en la isla².

De los poemas de *Madrigal para un príncipe negro* quiero traer hoy “Como un nido” y “Entre los sauces”:

“El cuerpo de George Floyd es el cauce del río.

La poesía es tu nido,

los pájaros sus dueños.

El cuerpo de George Floyd es el cauce del río.

Tu alma es el agua que fluye, en su fragancia,

hacia las montañas,

hacia el mar azul,

hacia todos los ríos...

El cuerpo de George Floyd es este río...”

El poema, de intenso lirismo, construye imágenes poéticas de George Floyd utilizando como parámetro la metáfora del río. El primer verso del poema dice que el cuerpo del negro es el cauce, el lecho del río. El diccionario de la RAE define cauce como “madre de un río, o terreno por donde corren sus aguas”. Las aguas de la transformación recorren el cuerpo del negro asesinado a través de la palabra poética. Es en la poesía donde reposa el cuerpo de Floyd; es la palabra poética que acoge el cuerpo negro violentamente expuesto. Los pájaros, que simbolizan la libertad, son los dueños del cuerpo. Es para ser libre que fluye el cuerpo-agua de George.

El estribillo “El cuerpo de George Floyd es el cauce del río”, con su variación “es este río” es la fuente musical del conjunto, como nos informa Staiger (1977, p. 15). Esta fuente musical en la poesía es la que sugiere que, en palabras de Staiger (1977, p. 17), “los mismos sonidos evocan la misma disposición afectiva”. Al repetir en dos versos que el cuerpo de Floyd es el lecho del río, el yo poético construye una imagen de gran fuerza poética porque está cargada de afecto. Afecto no solo al hombre negro, sino a la comunidad negra que el hombre representa. Ya vimos que la estética

2. Sobre eso, ver la entrevista al historiador cubano Tomás Fernández Robaina, disponible en <https://www.scielo.br/j/tem/a/MsrjtTRXmHRZPjtLwmLgJnp/>, accedido en febrero de 2024.

diaspórica cuando expresa en la poesía cubana, o sea, cuando transmutada en Estética del Güije, presenta como rasgo marcante una lógica cultural que articula las luchas por la libertad de los sujetos negros. Por lo tanto, en el poema no solo se tematiza el cadáver de Floyd, sino también su alma. Si el cuerpo es el cauce, el alma de Floyd es el agua que corre por el cauce, es el agua que corre, fluye, en libertad.

El río como lugar de renacimiento y transformación se expresa en el poema “Entre los sauces” (p.14), en el que el cuerpo de George es arrojado al río de la muerte:

“Yo era un cadáver seco
cuando Derek Chauvin me lanzó al río.
Sea sueño o realidad, lo único que sé es
que me lanzaron al río.
Las aguas de ese río
hierven entre mis venas
y me hacen fuerte,
como todas las aguas de los ríos.
Y sus sauces me hacen permanecer,
flotando para siempre,
entre las dos orillas,
a la sombra de los laureles y los cedros
y del bambú ideal.
Los cruceros vomitan cien torrentes de humo negro
y pesado.
La vieja rueda de un galeón se va meciendo entre mis venas”

El yo poético asume la voz de George Floyd. Así, desde el primer verso al cuarto, el hombre parece estar en un estado transitorio entre la muerte y la vida, expresando cierta perplejidad con lo sucedido. A partir del quinto verso, el río transmuta. Del río como metáfora de la muerte, de la pérdida de todos los referentes, del final, el río se convierte en símbolo de empoderamiento: “Las aguas de ese río/hierven entre mis venas/y me hacen fuerte/como todas las aguas de los ríos”. Del cuerpo seco del primer verso, pasamos a la instancia del vigor hirviente de la vida. Ya hemos visto que la Estética de Güije representa también una estrategia negra de resistencia y supervivencia, puesto que encontrará eco en las formas de convivencia

social de los negros y en redes de solidaridad. En este sentido, es importante observar que en el poema “Como un nido”, el yo poético afirma que el agua del río es el alma de los hombres negros. Así, cuando en el poema bajo análisis el yo poético tomando la voz de Floyd afirma que todas las aguas de los ríos lo hacen fuerte, Nancy Morejón señala a la comunidad negra como motor de fuerza en la vida de los sujetos negros, como redes de solidaridad compartidas.

Otro elemento simbólico, “El sauce”, especie muy presente en las riberas de los ríos cubanos, árbol que la sabiduría popular defiende con poderes curativos, también está presente en el poema. Le toca al árbol asegurarse de que Floyd se quede “flotando para siempre/entre las dos orillas”. Es evidente que no es el cuerpo físico lo que aquí nos ocupa. Para el yo poético, su muerte debe quedar como emblema de una profunda transformación social en torno a la cuestión racial a nivel mundial. Transformación social que destruye el racismo, ese legado de la esclavización y plantación. El rasgo más importante de la Estética del Güije es la retomada de África como referencia, estableciendo la memoria colectiva del barco negrero como ruta cultural. Tal rasgo está atestiguado por el último verso, de gran fuerza poética: “La vieja rueda de un galeón se va meciendo entre mis venas”.

Conclusión

Es así como concluyo que Nancy Morejón retoma la metáfora del río para construir poéticamente el cruce de George Floyd. Y si el cuerpo de Floyd es el lecho del río y el alma de Floyd es el agua que corre por ese lecho, es el alma de George la que corre y fluye. Este caudal es amplio y variado, pues el yo poético afirma que el alma de Floyd va en dirección a las montañas, en dirección a todos los demás ríos y en dirección al mar. El cruce de Floyd es el cruce de todos aquellos que comparten las narrativas de dolor y muerte que comenzaron en los barcos negreros, pero también las narrativas de resistencia, fuerza y libertad que comenzaron en el mismo lugar. De esta forma, este cruce articula las luchas por la libertad de los sujetos negros, las reapropiaciones y resignificaciones de aspectos culturales de origen africano presentes en la memoria colectiva de estos sujetos, una de las características de la Estética de Güije, y es en el cruce poético de Floyd que la voz del sujeto negro gana centralidad al confluir los dolores, alegrías y resistencias que definen la subjetividad negra en las Américas. En la travesía poética de Floyd, diseñada por esta Estética, está el camino de Nancy Morejón, una poeta negra cubana que en una entrevista a Telesur en agosto de 2020 afirmó: “No podemos aceptar el

mundo como está. Tenemos que radicar las manifestaciones de violencia desde el arte y la literatura”. Es con *Madrigal para un príncipe negro* que Nancy toma una posición política y pública contra el racismo³, haciendo una denuncia que se expande a través de su poesía al señalar directamente a la comunidad negra como fuerza motriz en la vida de los sujetos negros y como símbolo de una profunda transformación social sobre cuestiones raciales en todo el mundo.

Con los poemas de Madrigal, a través de la Estética del Güije, Morejón eleva la voz y la subjetividad negra al nivel de radicalización colectiva que es crítica, libertadora y comprometida con la transformación de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Gilroy, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- Hall, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide la Guradia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- Morejón, N. *Madrigal para un príncipe negro*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020.
- Staiger, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

3. Es claro que desde los años de 1960, con sus primeras obras, *Mutismos* (1962), publicada en la edición de *Novísima Poesía Cubana*, *Amor, ciudad atribuida* (1964) y *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967), Morejón ya revela una poderosa voz poética atenta a un pasado histórico inmediato (pre-revolucionarios, en los que el racismo y el silenciamiento de los negros eran una realidad) y las coordenadas de lo cubano y lo habanero que perpasan por temas de la cultura popular, por la religiosidad afrocubana, y por la mirada de una mujer negra cubana de origen humilde. En la obra de 1967, tenemos poemas que demuestran el fortalecimiento de la voz poética negra, con denuncia social y crítica al racismo. Esta crítica es todavía sutil, pero ya se vislumbra una fuerza que crece a medida que la poeta gana espacio en el panorama literario cubano. Pero esta aún en formación esa voz poética negra que veremos en los libros posteriores. La obra *Octubre imprescindible* (1982) traerá una Morejón que enaltezca la Revolución. Sin embargo, Morejón, a través de su estrategia güijética, crea grietas a partir de las cuales expresa su crítica a la misma sociedad que parece ensalzar. Y esta crítica se hace más evidente al abordar la cuestión racial. Nancy Morejón, transformando el fenómeno cultural y social en estética de transculturación, en la medida en que rescata el universo cultural negro versificándolo, aborda el racismo presente en la sociedad cubana, aunque sea de forma velada, colocando en tensión el carácter singular de la cuestión racial cubana y el carácter universal del racismo anti-negro entre las sociedades humanas. Es en *Piedra pulida* (1986), donde el poeta reafirma el sujeto negro, haciendo que la Estética de Güije amplíe sus límites hasta alcanzar, en obras posteriores, la confrontación de ser negro en la actualidad. De esta forma, *Piedra pulida* marca toda su estética posterior al establecer la voz negra y la subjetividad en la creación poética de la autora. Ya *Baladas para un sueño*, obra de 1990, seguramente forma parte del proceso de radicalización de la voz y la subjetividades negras en la poética de la autora, porque al hacer del líder negro Nelson Mandela el tema de su poesía, Nancy Morejón amplía el simbolismo de Mandela para los negros del mundo, desde un yo poético que construye la imagen de un Nelson Mandela que canta la poesía de la libertad. Poesía de libertad en el que África necesitaba ser sembrada no como un país distante y inaccesible, no como un lugar meramente físico, sino como parte integral de lo que Cuba lo es. Sobre eso, ver ARAUJO (2022), disponible en <https://posneolatinas.lettras.ufjf.br/teses-2021/>, accedido en noviembre de 2023.

Gandoca: una naturaleza producida para el mercado

Gandoca: a nature produced for the market

Claudia Marcela Páez Lotero*

Saint Joseph's University: Philadelphia, PA, US

 <https://orcid.org/0000-0001-6662-5140>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4036>

* Claudia Marcela Páez Lotero es profesora asistente de literatura latinoamericana en Saint Joseph's University, Estados Unidos. Hizo su licenciatura en estudios literarios en la Universidad Javeriana, Colombia, y su doctorado en estudios hispánicos en la Universidad de Massachusetts-Amherst, Estados Unidos. Es autora de artículos sobre literatura fantástica y novela ambientalista. Su investigación se concentra en la representación de la naturaleza y las identidades ecológicas en la literatura latinoamericana del siglo XX. E-mail: cpaezlot@sju.edu



Recibido: 10 diciembre 2022 * Aceptado: 10 marzo 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Páez Lotero, C. M. (jul.-dic., 2023). Gandoca: una naturaleza producida para el mercado. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 38-57. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4036>

Resumen

El tema central de este ensayo es el tratamiento de la naturaleza como capital en la novela *La loca de Gandoca* de Anacristina Rossi. Se analiza aquí cómo los ecosistemas del Refugio Gandoca (protagonista y espacio donde tiene lugar la novela) son transformados para convertirlos en mercancía. Esta es una naturaleza artificial para el consumo, la cual es ofrecida en el mercado bajo los rótulos de “ecológica” o “sustentable” sin que esto sea necesariamente cierto. Lo que se busca con ello es, por un lado, vender la naturaleza legalmente dentro de un Estado que ha creado una legislación para protegerla y, por otro, ofrecerla a un tipo de turista interesado en consumir esa naturaleza. Se concluye que la novela de Rossi, así como hace una defensa del Refugio Gandoca, advierte a sus lectores del peligro de convertirse en consumidores de naturaleza con el fin de protegerla.

Palabras clave: Anacristina Rossi, *La loca de Gandoca*, naturaleza, novela ecologista, capital natural, lavado verde.

Abstract

The main topic of this essay is the treatment of nature as capital in Anacristina Rossi's *La loca de Gandoca*. The analysis focuses on how the ecosystems of the Gandoca Wildlife Refuge (which is the protagonist and the space where this novel takes place) are transformed to turn them into merchandise. The product of this transformation is an artificial nature made for consumption. It is offered on the market under the label of “ecological” or “sustainable,” which is not necessarily true. On the one hand, in doing this, nature is legally sold in a nation-state that has created legislation aiming to protect it. On the other hand, nature is offered to a type of tourist interested in consuming it. This work concludes that Rossi's novel, as well as defending the Gandoca Refuge, warns the readers about the danger of consuming nature in order to protect it.

Keywords: Anacristina Rossi, *La loca de Gandoca*, environmentalist novel, nature, natural capital, greenwashing.

Introducción

El drama de la novela *La loca de Gandoca* (1992) de Anacristina Rossi (1952) gira en torno a un territorio real, el Refugio Nacional de Vida Silvestre Mixto Jairo Morál Sandoval Gandoca-Manzanillo, ubicado al sur de la provincia de Limón en Costa Rica. Su creación se debe a las negociaciones desarrolladas durante la década de 1980 entre el Gobierno costarricense y los pobladores de las comunidades de Puerto Viejo, Manzanillo, Gandoca, Mata de Limón y San Miguel. Por medio de estos diálogos se quería convencer a estas comunidades de unir “parte de sus tierras con otras del Estado, a fin de crear un refugio de vida silvestre” (Historias de Gandoca-Manzanillo, 2012). Gracias a este proceso, en 1985 se llegó a un acuerdo y se firmó el Decreto Ejecutivo No. 16614-MAG, a través del cual se creó el que en ese entonces se llamaría: Refugio Nacional de Vida Silvestre Gandoza-Manzanillo, cuyo objetivo principal sería garantizar la protección de los recursos naturales de la zona.

No obstante, a inicios de la década de 1990, Anacristina Rossi observa irregularidades en un proyecto de turismo que se pretendía desarrollar en el Refugio Gandoca-Manzanillo. Rossi, en entrevista con Sofia Kearns (2000), relata que en esa época el Ministerio de Recursos Naturales, Energía y Minas de Costa Rica había otorgado de manera ilegal una concesión a la empresa italiana Eurocaribeña para que desarrollara un proyecto de turismo en el refugio. Sin embargo, dicho proyecto en realidad consistía en un plan urbanístico de condominios. Ante la magnitud de este proyecto y de los impactos negativos que tendría sobre los ecosistemas del refugio, Rossi interpone un Recurso de Amparo que falla a su favor, logrando así frenar los planes de Eurocaribeña. Pero ante el lento proceso legal, la autora decide escribir *La loca de Gandoca* para hacerle saber a su gente sobre lo que estaba aconteciendo en el refugio.

Mezclando ficción y realidad, *La loca de Gandoca* cuenta cómo una de las habitantes de ese territorio, Daniela Zermat, asume una lucha feroz para salvar al refugio de la destrucción que traerá la ejecución de proyectos impulsados por compañías extranjeras como el de la italiana Ecodólares¹. Dentro de la novela, tales proyectos deben seguir una normativa ambiental para poder ser aprobados y ejecutados en áreas protegidas por el Estado. Sin embargo, en el caso particular del proyecto de Ecodólares, éste es

1. Anacristina Rossi enmascara muchos de los nombres de los personajes involucrados en el proyecto de Eurocaribeña. Y en las primeras ediciones de la novela, de manera sarcástica, se incluía una nota de la autora con la siguiente advertencia: “los personajes de esta historia son imaginarios. Cualquier parecido con la realidad sería fortuito”.

presentado como un proyecto de turismo ecológico de manera fraudulenta para ganar el aval del Ministerio de Riquezas Naturales, ente encargado de velar por el bienestar del refugio.

En esta historia cada uno de sus personajes expresa distintas maneras de conceptualizar la naturaleza. Por un lado, se puede ver cómo la misma Daniela Zermat percibe el mundo natural como un todo interconectado del que ella hace parte y que es, igualmente, paraíso y hogar. Y, por otro lado, se puede observar cómo los inversionistas extranjeros y los funcionarios corruptos del Ministerio de Riquezas Naturales entienden el medio ambiente natural como un conjunto de recursos que tiene el potencial de generar beneficios económicos. Este trabajo se centra en analizar esta última posición buscando comprender cómo, dentro de esta novela de Anacristina Rossi, la naturaleza se puede convertir en un producto o servicio hecho para un mercado, y lo que esto significa para su cuidado y conservación.

El paraíso en caída

Las descripciones de la naturaleza y de la vida que lleva Daniela en el refugio Gandoca acercan a esta novela de Rossi a lo que Candace Slater (1996) ha denominado “narrativas edénicas”, entendidas como “presentations of a natural or seemingly natural landscape in terms that consciously –or, more often, unconsciously– evoke the biblical account of Eden” (115). A su vez, Slater identifica dos tipos de estas narrativas, uno que habla de la pérdida del Edén y otro de su recuperación.

Las narrativas que abordan la pérdida del Edén son refundiciones del relato de Adán y Eva del Génesis. Estas historias, explica Slater, se estructuran en torno a los siguientes acontecimientos: primero, presuponen un estado inicial de armonía y perfección en el que los seres humanos son uno con la naturaleza. Seguidamente se plantea la separación entre estos dos ya que por mandato de Dios el hombre tiene la potestad para dominar sobre la naturaleza. Finalmente, estos relatos incluyen la caída de Adán y Eva por desobedecer a Dios al comer el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal; lo que trae como consecuencia el exilio del Jardín del Edén y la necesidad de los seres humanos de trabajar la tierra y luchar contra la naturaleza para dominarla y así garantizar su subsistencia (Slater, 1996, p. 115-116).

Por otro lado, las narrativas que se centran en la recuperación o construcción de un nuevo Edén, indica Slater, resaltan un sentimiento de nostalgia por un pasado perfecto o un miedo profundo por una pérdida continua.

Igualmente, en estas historias está implícita la esperanza de recuperar un estado original de inocencia y plenitud por medio del retorno a una naturaleza que se imagina es perfecta, bella y benigna. El retorno en este tipo de narrativas se da por medio de la reconstrucción de un nuevo Edén ya sea mediante una alianza entre naturaleza y tecnología, o a través de la sustitución de la primera por la segunda (Slater, 1996, p. 116).

Daniela a lo largo de la novela describe una naturaleza casi prístina, proveedora de bienestar y con la cual los seres humanos conviven armónicamente. No obstante, los habitantes de ese lugar corren el riesgo de ser expulsados de allí por su gran pecado: la degradación ambiental que ellos mismos han producido. Y para la protagonista de la novela se hace imperativo detener ese daño y buscar la recuperación del estado inicial del Edén antes de que éste se extinga. La novela de Rossi se mueve entre la narrativa edénica de la pérdida y la recuperación ya que se enfoca tanto en el problema de la conservación de la naturaleza de Gandoca como en el riesgo de su potencial desaparición. Para prevenir la pérdida de la naturaleza del refugio, *La loca de Gandoca* expone una serie de políticas estatales creadas para proteger al medio ambiente. Estas al ser puestas en marcha debidamente pueden resultar eficaces y, por ello, Daniela recurre a ellas para defender el refugio. Adicionalmente, la protagonista de la novela recalca la necesidad de fomentar un desarrollo sostenible dirigido por las comunidades humanas habitantes de Gandoca. Con esto se garantizaría la permanencia y prosperidad de los pobladores humanos de ese territorio, así como la vida y bienestar de la naturaleza presente allí. Para Daniela es de vital importancia proteger el refugio porque este es el lugar donde ha encontrado una belleza singular, donde ha encontrado el amor, y donde ha formado una familia.

Similar a las narrativas edénicas descritas por Slater, Daniela al describir el Refugio Gandoca, deja ver un estado de armonía entre la naturaleza y los seres humanos que habitan ese lugar. Esta condición que se mantiene hasta antes de la llegada de los inversionistas extranjeros, quienes interpretan el papel la serpiente del Génesis ya que tientan a los afrocaribeños para que comentan el pecado de vender sus tierras y de manifestarse en contra de la conservación. Antes de la llegada de los inversionistas con sus grandes proyectos inmobiliarios y de turismo, Daniela relata que en el refugio habían vivido las comunidades afrocaribeñas e indígenas sin hacerle daño a la naturaleza; y esto se debe, en el caso de los afrocaribeños, a que son: “comunidades pesqueras y autárquicas que convivían en paz con la vida silvestre” (Rossi, 2009, p. 21). Aquí la narradora resalta el equilibrio entre comunidades humanas y naturaleza, un equilibrio posible gracias a un modo de vida que garantiza el sustento de los seres humanos sin ir en detrimento del medio ambiente natural.

Daniela misma intenta seguir este modo de vida. Ella y su esposo, Carlos Manuel, no son oriundos de Gandoca pero deciden irse a vivir allí por ser el “lugar más hermoso que hay en el mundo” (Rossi, 2009, p. 11). Y para preservar esa belleza, estos dos personajes se muestran como seres afines a la Gandoca habitada por los afrocaribeños, por lo que aprenden a vivir allí sin electricidad, adaptándose así a los horarios del sol. Y esa afinidad también se refleja en el afán por construir su hogar sin dañar la naturaleza: “Nos hundíamos hasta la rodilla en el barro y en la trama difícil del humedal para llegar a la playa y a nuestro lote. Levantamos la casita discretamente, llevando los materiales al hombro, casi sin cortar nada, tratando de no destruir” (Rossi, 2009, p. 21). Daniela y Carlos Manuel procuran que los impactos de su construcción sobre el medio ambiente sean mínimos. En otras palabras, la armonía del Edén que describe Daniela se debe a que los distintos grupos humanos que habitan el Refugio Gandoca llevan una forma de vida en la que se busca no afectar al medio ambiente de modo significativo a pesar de hacer uso de los recursos naturales para subsistir. Y, en el caso concreto de Carlos Manuel, minimizar la huella de su presencia o intervención física en el refugio.

Además de esto, la armonía también queda reflejada en las descripciones que Daniela hace de sus hijos habitando el Refugio Gandoca. Estos personajes son niños que conviven alegremente con la naturaleza como se puede apreciar en la escena en la que la familia sale a bucear:

—Mamá [dice uno de los hijos de Daniela], ¿vio qué corales más chiva? Hay de los rojos, de los anaranjados...

—Sí, mi amor [responde Daniela], pero no te alejés tanto. En el arrecife hay unas entradas y por ahí se meten los tiburones.

—¡Papá y yo vimos una mantarraya gabilana, blanca con puntitos negros!

—Yo vi una mejor, más grande, así.

—Yo vi un timburil.

—Yo de los ojos azules, de los morados y de los amarillos con un falso ojo.

—Los del falso ojo se llaman pez ángel. (Rossi, 2009, p. 28)

Los hijos de Daniela, al igual que ella misma, por medio de la observación y la convivencia con la naturaleza adquieren un profundo conocimiento de ésta última. Estos personajes son capaces de identificar y diferenciar

distintas especies de flora y fauna. Y guiados por su madre, también aprenden a identificar y respetar a las especies animales con las que comparten un hábitat, ya que si irrumpen en él pueden ponerse en peligro. Sin embargo, sabiéndose comportar en la naturaleza, esta puede presentárseles como un mundo de sorpresa al que pueden apreciar con emoción.

La convivencia armónica en el Refugio Gandoca queda igualmente manifiesta en las relaciones que los hijos de Daniela establecen con los afrocaribeños:

Uno de los hermanos mayores de Wallis Black está frente al mar a horcajadas sobre un tronco, tallándolo. Me siento con los chiquitos a verlo horadar la madera. Mi hijo mayor descubre que está haciendo un bote. Se queda viéndolo trabajar horas y horas. [...] Al poco tiempo el bote ha salido del tronco del árbol. Los niños piden al hermano de Wallis que vayamos en ese bote al coral. (Rossi, 2009, p. 24)

Los niños detallan las actividades de los afrocaribeños, aunque no participan de ellas por lo que la relación es limitada y se centra más en la observación. No obstante, escenas como ésta muestran cómo en Gandoca distintos grupos humanos que ocupan un mismo lugar pueden establecer una convivencia pacífica entre ellos y, además, preservar el mundo natural en el que están inmersos. Los hijos de Daniela por medio de la observación de las comunidades humanas (afrocaribeños e indígenas²) y no humanas que habitan el Refugio aprenden de ellas su relación con la naturaleza. Una relación en la que no se deja de hacer uso de los elementos de la naturaleza, pero que aun así les ha permitido coexistir con el mundo natural armónicamente.

La naturaleza como capital

En contra posición a ese paraíso se encuentra la concepción de naturaleza de los funcionarios corruptos del Ministerio de Riquezas Naturales y los inversionistas extranjeros presentes en *La loca de Gandoca*. Estos personajes manifiestan una posición utilitaria sobre el medio ambiente natural. Para ellos, el medio ambiente es apenas un recurso con el potencial de generar riquezas económicas. Esta posición se aproxima a lo que Eduardo Gudynas (1995, 1999) ha descrito como el tratamiento de la naturaleza como capital. Este ambientalista uruguayo sostiene que, a partir de la década de 1980, ante la crisis ambiental se desprende del neoliberalismo una corriente ambientalista que busca introducir la naturaleza en

2. Daniela señala algunas veces la presencia de grupos indígenas en el refugio, pero no se detiene en describirlos, apenas los menciona.

el mercado como estrategia para garantizar su preservación. Este ingreso en el mercado requería que se le asignara valores económicos al medio ambiente natural, es decir, valores de uso y cambio para que así pudiera ser objeto de transacción. Dentro de esta perspectiva los recursos naturales pasan a ser concebidos como “capital natural” (Gudynas, 1995, p.18).

Según Joshua Farley (2012), el concepto de capital natural pretende explicar la contribución que hacen los recursos naturales a las economías humanas. Durante los siglos XVIII y XIX los economistas identificaron tres factores de producción o tres tipos de recursos que participaban en la producción de bienes y servicios. Tales factores eran el capital, el trabajo y la tierra. El capital fue definido como aquellos recursos hechos por el ser humano que contribuían a la producción de bienes y servicio. Mientras que como factor tierra se consideraban todos los recursos naturales, los cuales no se veían como capital por no ser recursos elaborados por el ser humano. En el siglo XX el concepto de capital es redefinido como cualquier bien que produjera algún tipo de renta a lo largo del tiempo; con esto, los factores de producción se redujeron al capital y al trabajo ya que la tierra quedó agrupada como otro tipo de capital. Desde la década de 1960, con el aumento de los problemas ambientales y la evidencia de que los recursos naturales son cada vez más limitados, los economistas buscarían que a estos se les reconociera como capital natural, concepto entendido como: “a stock that yields a flow of natural services and tangible natural resources—as a distinct and essential factor of production” (Farley, 2012, p. 264).

Siguiendo este modo de entender el capital natural, se pueden reconocer dos tipos: uno que corresponde a las materias primas como los combustibles fósiles, y otro que atañe a los servicios que proveen los ecosistemas. Estos servicios se generan a partir de la disposición u ordenamiento de los componentes de los mismos ecosistemas; lo anterior Farley (2012) lo explica de la siguiente manera: “Just as a car factory is a particular configuration of metal, glass, and concrete, a forest is a particular configuration of plants, animals, water, and soil” (p. 265). Y, gracias a las interacciones entre sus componentes, la fábrica de carros o el bosque pueden llegar a producir algún tipo de bien o servicio, el cual puede ser avaluado y generar una renta a lo largo del tiempo. En el caso concreto de los bienes y servicios producidos por los ecosistemas, un ejemplo de ello es su capacidad de amortiguación. Esta se concibe como un servicio ya que por medio de los mismos ecosistemas se pueden minimizar las alteraciones o consecuencias negativas de ciertos desastres naturales. Muestra de esto es la protección que ofrecen los arrecifes de coral ante grandes tormentas o la protección que ofrecen los bosques y las marismas ante inundaciones

de gran gravedad (Gómez-Baggethun y de Groot, 2007, p.7-9). Estos servicios pueden ser evaluados; no obstante, ese valor económico variará dependiendo de la condición en la que se encuentre ese ecosistema. Si este se degrada su valor económico disminuirá, pues no tendrá la misma capacidad para ofrecer un servicio (como el de la amortiguación) como lo haría si estuviera en condiciones óptimas.

La intención inicial al hablar de capital natural era la de reconocer la importancia de la naturaleza dentro del sistema económico. Con ello se buscaba que la naturaleza como capital natural fuera tenida en cuenta en la toma de decisiones por parte de los gobiernos y agentes económicos, así se aseguraría su sostenibilidad, es decir, su disponibilidad tanto en el presente como a futuro. Sin embargo, la valoración económica de los servicios y bienes de los ecosistemas no garantiza que se vaya a alcanzar una situación de sostenibilidad (Gómez-Baggethun y de Groot, 2007, p.12).

Gudynas (1995) es crítico del concepto de capital natural ya que, según su postura, por medio de este no se busca la conservación de la naturaleza por su valor intrínseco, sino porque es necesaria para el funcionamiento del sistema económico. De esta manera, la conservación de la naturaleza pasa a ser un asunto de costo-beneficio, por ejemplo, afirma el ambientalista: “El mantenimiento de áreas protegidas es importante solamente si se generan los recursos económicos por medio de regalías sobre el acceso a recursos naturales, ecoturismo, etc.” (Gudynas, 1995, p.18). Por lo tanto, proteger la naturaleza es una forma de inversión y tratarla como capital no la hace especial ni la diferencia de otras formas de capital (Gudynas, 1999, p.107). Precisamente, es hacia esto último hacia donde se dirige el modo de entender la naturaleza que manifiestan los funcionarios corruptos del Estado y los inversionistas extranjeros de *La loca de Gandoca*. Estos personajes abordan el medio ambiente como un bien de capital que no tiene nada especial que lo diferencie de otros tipos de capital. Pero además de esto, ven la necesidad de transformarlo para producir otros bienes y servicios que les reportarían unas mejores ganancias, dándose así a la tarea de promover proyectos que en últimas van en contra del bienestar de los ecosistemas del refugio Gandoca.

La creación de una naturaleza para el consumo

Según Gudynas (1999), asumir a la naturaleza como capital para luego ingresarla en el mercado requiere que se deje de pensar en ella como una totalidad. Se necesita, entonces, aislar e individualizar cada uno de los elementos que la constituyen y, con esto, se niega cualquier tipo de

interconexión existente entre ellos. Tales elementos son los factores biológicos o bióticos como la flora y la fauna, y los factores físicos o abióticos que corresponden a los componentes estructurales del paisaje como el clima, el relieve, el suelo. Todos ellos interactúan de forma dinámica entre sí, es decir, ejercen algún tipo de influencia el uno sobre el otro. Al aislar cada uno de los componentes de la naturaleza y negar sus interacciones, se desconoce que entre la flora y la fauna existen vínculos e influencias, lo mismo que entre el clima y el relieve, o la flora y el suelo, o la flora, la fauna y el relieve. Con ello, afirma el ambientalista uruguayo, el término naturaleza “pierde cohesión, unidad y atributo comunes” (Gudynas, 1999, p.108). Al aislar cada componente, se fragmenta la naturaleza y, como resultado, se abre la posibilidad de manipular esos elementos para luego asignarles un valor monetario, el cual variará dependiendo de lo que el consumidor esté dispuesto a pagar (Gudynas, 1995, p.41-45).

Efectivamente, los funcionarios corruptos del Estado y los inversionistas extranjeros de *La loca de Gandoca* toman como primer paso para ingresar la naturaleza en el mercado el de fragmentarla. Sin embargo, antes de realizar esto deben declarar la inutilidad del refugio, es decir, que este ya no cumple con la misión por el que fue establecido: “proteger la vida silvestre” (Rossi, 2009, p.16) y, por lo tanto, no es necesario trabajar por su cuidado. Con este fin, los funcionarios del gobierno afirman que los ecosistemas de Gandoca se encuentran en mal estado. Uno de los primeros personajes en aseverar lo anterior es el Viceministro del Ministerio de Riquezas Naturales, quien paradójicamente en la novela es presentado como un exconservacionista y fundador del sistema de parques del país. La protagonista de la novela, Daniela Zermat, se dirige a él para denunciar la construcción descontrolada de viviendas y hoteles en el refugio, así como la contaminación de las playas y ríos causada por el manejo inadecuado de las basuras y aguas cloacales. Luego de exponerle los problemas del refugio, el Viceministro le ofrece a Daniela una respuesta breve y cortante: “Me han dicho que ese refugio está demasiado alterado. Que ya no vale la pena protegerlo. Mucho gusto, señora, adiós” (Rossi, 2009, p.18). Este personaje no se detiene a aclarar qué es lo que entiende por “alteración”, pero se puede interpretar que se refiere a un cambio en las características físicas y biológicas que se querían conservar cuando inicialmente ese territorio fue designado como refugio. Al no poseer esos rasgos originales, desde la perspectiva de este funcionario, la naturaleza del refugio pierde toda razón para ser protegida. Además de esto, ni si quiera muestra interés por intentar recuperarla o detener su deterioro.

La posición del Viceministro se reiterará de manera mucho más vehemente en las afirmaciones que hace el Subdirector de la Oficina Forestal, hombre de confianza del Ministro de Riquezas Naturales. Este personaje, además de señalar las malas condiciones en las que se encuentra el refugio, hace una diferenciación entre aquellos espacios que, en su opinión, todavía poseen algunos elementos que se pueden conservar y aquellos que no. El Subdirector, en esta diferenciación, no considera que esos espacios puedan estar vinculados de alguna forma, es decir, no reconoce las relaciones de interdependencia entre los elementos de la naturaleza. Con esto puede proceder a fragmentar la naturaleza y a dejar de apreciarla como una totalidad.

Además de lo anterior, el Subdirector de la Oficina Forestal afirma que “Gandoca es un refugio vacío, vacío como un conjunto vacío, vacío de animales. Vacío de plantas” (Rossi, 2009, p.43). Sin embargo, Daniela lo refuta presentándole un estudio científico realizado por el biólogo marino Álvaro Cienfuegos, quien hace una exposición argumentada sobre las “maravillas” (como las llama Daniela) del mar de Gandoca. El Subdirector acepta la validez de esta evidencia científica, pero solo para alegar que el estudio se centra exclusivamente en el mar y, por lo tanto, “sólo es rico el mar” (Rossi, 2009, p.44), mientras que la parte continental del refugio no lo es. Asimismo, el Subdirector parece entender la noción de riqueza en términos de cantidad y de acumulación ya que en sus palabras: “allí [en la parte terrestre del refugio] no hay ni plantas ni animales, sólo unos cuantos charcos, unos parches de selva, dos o tres pericos ligeros y ya está” (Rossi, 2009, p.44). Por lo tanto, como no existe un número considerablemente significativo de plantas y animales, invertir en protegerlos es malgastar el dinero.

Sumado a esto, en las palabras del Subdirector se puede observar un cierto desprecio por la vida de los seres no humanos que todavía sobreviven allí. Este funcionario del Estado no muestra ninguna consideración por estos seres, sus vidas en sí mismas no representan nada para él a pesar de que, más adelante en la novela, Daniela le presenta otro informe científico elaborado por el Instituto de Estudios de Flora. Este trabajo demuestra la relevancia del refugio para el sostenimiento de la vida tanto de seres humanos como no humanos; así se lo explica la protagonista a sus hijos:

Oigan esto, chicos, esos bosques donde está nuestra casita, ‘mantienen una riqueza de germoplasma de las más promisorias, para el mejoramiento genético de los cultivos tradicionales, para investigaciones fitoquímicas, en el campo de la salud, plaguicidas naturales, etc. Es una reserva de la fuente

de materia prima con la cual nuestros antepasados llenaban sus necesidades...’

—¿Qué es germoplasma? —me preguntó el mayor.

—La fuente de la vida. La posibilidad que tienen las matitas de hacer otras matitas.

—¿Cómo el espermatozoide y el óvulo?

—Sí, como el espermatozoide y el óvulo pero sin eso. Es la renovación. (Rossi, 2009, p.45)

Sin embargo, esto no es suficiente para hacerle ver al Subdirector la necesidad vital de proteger el refugio.

Aunque sin fundamento científico, la distinción cuantitativa que realiza el Subdirector entre la riqueza del mar y la riqueza de la tierra del refugio hace parte del proceso para fragmentar la naturaleza. En esa distinción no se reconocen las influencias mutuas que se dan entre el mar y la parte continental del refugio, como tampoco el hecho de que la riqueza del mar depende de la riqueza de la tierra y viceversa. Luego de negar las relaciones de interdependencia y de contabilizar los componentes de la naturaleza que aún quedan, lo siguiente será incentivar a los habitantes del refugio para que vendan sus terrenos a los inversionistas extranjeros, concretamente a la compañía Ecodólares. Estos últimos se presentan ante la comunidad afrocaribeña con buenas intenciones y le prometen que sus proyectos hoteleros traerán “el desarrollo” a la región. No obstante, la realidad es que estos personajes buscan ejecutar proyectos, supuestamente, hoteleros para más adelante ofrecerles a los turistas lotes por un precio muchísimo mayor al precio por el que fueron adquiridos inicialmente. Como bien lo deja claro la narradora de la novela, se trata de hacer con la tierra del refugio un negocio de especulación inmobiliaria con el cual solo algunos privilegiados se beneficiarán (Rossi, 2009, p.42).

Ecodólares toma la tierra del refugio sin considerar la relación de esta con la vegetación o con las especies animales. La tierra se toma y se modifica para producir a partir de ella espacios habitacionales (casas, apartamentos, condominios) o espacios en los que se desarrollarán actividades de turismo etiquetadas como “ecológicas”. Estas construcciones y actividades son ofrecidas a un mercado en donde se espera encontrar consumidores interesados en (valga la redundancia) consumir naturaleza, pero una que posea unas características específicas:

Los inversionistas eran personas que odiaban los barriales, los insectos, la selva y la humedad. Les molestaba hasta la alfombra azul de las iponemas, sólo querían la extensión de arena dorada. Con inmensa codicia miraban la extensión de arena dorada. Esas personas comenzaron a comprar. Después de comprar drenaban porque odiaban los pantanos. Esparcían agroquímicos porque odiaban a todo bicho, todo cangrejo. Cortaban la selva porque lo que deseaban era hacer jardines. Talaban los árboles a la vera de los ríos para construir tarimas y no ensuciarse los pies. (Rossi, 2009, p.36)

En esta descripción que hace la narradora vemos una creación hecha por el ser humano. Y esta creación se trata de una naturaleza para el consumo, es decir, un medio ambiente construido que simula la imagen ideal de un espacio natural. Este espacio es, además, cómodo, agradable, bello, y pasivo porque está pensado como escenario de fondo de una actividad de disfrute, no se trata de un medio ambiente natural dinámico e interrelacionado que impone unas condiciones ambientales concretas para quienes circulan en él.

En este punto, vale la pena recalcar que quienes observan la naturaleza como un todo interconectado son las voces científicas a las que Daniela recurre para defender el refugio. Como se mencionó arriba, Álvaro Cienfuegos asevera en su informe que “la protección de un arrecife empieza por los árboles” (Rossi, 2009, p.22); lo que quiere decir que el bienestar del mar está vinculado al bienestar de la tierra. Mientras que el Director del Instituto de Estudios de Flora en su estudio señala que Gandoca “ha sido el corredor biológico para la transmigración de especies entre Norteamérica y Suramérica. Es el sitio que presenta la más alta biodiversidad en las tierras bajas del Atlántico, por eso se declaró refugio” (Rossi, 2009, p.44). De un lado, Cienfuegos reconoce relaciones de interdependencia entre los ecosistemas presentes al interior del refugio; mientras que, por su parte, el Director del Instituto de Estudios de Flora pone en evidencia el vínculo entre la fauna proveniente de territorios que están más allá de los límites del refugio y este mismo. Con esto se deja claro en la novela que la desaparición de la naturaleza de Gandoca tiene impactos ecológicos a nivel local y global.

Aunque lo siguiente no se expone de manera explícita en *La loca de Gandoca*, Daniela y las voces científicas igualmente ponen de manifiesto que todo aquello que compone la naturaleza tiene un límite. Esto último

no se tiene en cuenta en el tipo de explotación que pretenden hacer los funcionarios corruptos del Ministerio de Riquezas Naturales y los inversionistas extranjeros. Estos personajes no parecen tener conciencia de (o no les interesa reconocer) la finitud de los recursos naturales con los que buscan lucrarse. Aspecto con el que entran en conflicto no solo con Daniela y las voces científicas sino también con la legislación de Costa Rica y otros entes encargados de velar por el debido cumplimiento de la ley. Instituciones que, a pesar de reconocer la condición finita de la naturaleza, serán manipuladas por los funcionarios corruptos del Ministerio de Riquezas Naturales y los inversionistas extranjeros.

El lavado verde

Entre tanto, para vender la naturaleza creada para el consumo se necesita recurrir al lavado verde. El cual es una estrategia de mercadeo en la que las compañías deliberadamente ofrecen información parcial o falsa sobre sus prácticas ambientales para construir una fachada que las haga ver comprometidas con temas medio ambientales. Según Frances Bowen (2014), el lavado verde es un caso especial de ambientalismo corporativo simbólico en el que las compañías manipulan intencionalmente una serie de símbolos ecológicos generando un conjunto de incongruencias entre lo que dicen y lo que realmente hacen. El objetivo con la manipulación de símbolos es lograr que las empresas que hacen uso de esta estrategia sean reconocidas por sus buenas prácticas ambientales, con ello consiguen crear una imagen positiva ante los consumidores para luego influenciar en sus hábitos de compra (Androeli et al, 2017). No obstante, indica Bowen (2014), el lavado verde no es necesariamente realizado por entes comerciales sino también por otro tipo de instituciones cuya intención es desinformar o desviar la atención sobre los problemas de tipo ecológico.

En *La loca de Gandoca* se puede apreciar la puesta en marcha de esta estrategia por parte de la compañía Ecodolares y los funcionarios corruptos de Ministerio de Riquezas Naturales. Al proyecto de Ecodólares se le dan etiquetas como “verde”, “ecológico” y de “desarrollo sostenible”. Todas ellas están vaciadas de todo sentido ya que en ningún momento de la narración se explica lo que efectivamente designan. Presentar el proyecto de Ecodólares como una propuesta “verde”, “ecológica” o de “desarrollo sustentable” tiene la finalidad de que este sea percibido como un plan amigable con el medioambiente y beneficioso para el desarrollo de la región. Con esto se quiere conseguir el aval legal del Estado para poder ejecutar el proyecto e, igualmente, captar la atención de potenciales compradores. El primer objetivo es muy significativo ya que se trata de un

Estado cuya identidad está marcada por su defensa del medio ambiente. En *La loca de Gandoca* constantemente se hace mención específica a las leyes de protección ambiental establecidas por el gobierno de Costa Rica. Estas leyes no son cuestionadas dentro del texto, más bien aparecen como herramientas de las que hacen uso Daniela y Mariana, la abogada que apoya la defensa del refugio. No obstante, la legislación y el Tribunal Constitucional³ costarricense, como personajes de la novela, son usados u omitidos por los algunos funcionarios públicos en beneficio de intereses personales.

Las etiquetas de ecológico, verde y desarrollo sostenible le son dadas al proyecto por el propio Ministro de Riquezas Naturales y los funcionarios que trabajan para él, es decir, por aquellos funcionarios públicos encargados del cuidado del medio ambiente. El primer momento en la novela en el que el plan de Ecodólares es presentado como ecológico tiene lugar paradójicamente durante la celebración del Día del Medio Ambiente. En este evento, el Ministro de Riquezas Naturales da un discurso sobre su compromiso con el cuidado de la naturaleza. Luego de esto, Daniela se acerca para solicitarle ayuda y este le responde que efectivamente ya lo está haciendo pues ha aprobado iniciativas beneficiosas para el progreso de la región como el de Ecodólares, el cual describe como “un hotelito pequeño” y “totalmente ecológico” (Rossi, 2009, p.37). Con estos calificativos se minimiza el tamaño y el impacto tanto ambiental como económico del proyecto dentro de Gandoca. Según la conversación entre Daniela y el Director Regional de la Reserva de la Biosfera, el proyecto de Ecodólares es en realidad una urbanización que incluye una pista de patinaje sobre hielo, canchas de tenis, discotecas, locales comerciales, cabañas, entre otro tipo de construcciones. Para Daniela, darles luz verde a estos proyectos es facilitar la implementación de otros del mismo tipo (Rossi, 2009, p.37).

Otro momento significativo en el uso de estas etiquetas se presenta en el diálogo entre el Ministro y uno de los inversionistas de Ecodólares llamado el “hombre de los diez bypasses”. Mientras que este último le asegura al primero que destruyendo la buena relación que Daniela tiene con la comunidad del refugio detendrá la guerra que ella les está dando, el Ministro le propone al negociante denominar al proyecto como una propuesta de desarrollo sostenible:

3. Recordemos que Rossi camufla los nombres reales de aquellos involucrados en el proyecto de Eurocaribeña, incluidos los nombres de las instituciones gubernamentales. En este orden de ideas, el Tribunal Constitucional correspondería a la Sala Constitucional, ente encargado de garantizar la validez de normas constitucionales y del Derecho Internacional vigente en Costa Rica.

—[...el hombre de los diez bypasses]—Poner a la comunidad contra ella en particular y contra la conservación en general es lo que dará mejor resultado. El slogan puede ser: “Con la conservación nos moriremos de hambre”.

—Perfecto. No olvidés la palabra mágica: el desarrollo sostenible —agregó el Ministro—. Y no mencionar para nada, repito, la urbanización.

[...]

—Te señalo que hay dos desarrollos más sin permiso —aclaró el Ministro—. El mundo es de los audaces. (Rossi, 2009, p.67)

Esta manera de abordar el concepto de desarrollo sostenible como “palabra mágica” puede explicarse, como sugiere Alfredo Ramírez et al. (2003), por su “falsa sencillez”, la cual, “ha hecho que se generen confusiones que en algunas ocasiones son deliberadas, pues existen grupos, individuos y Estados que declaran ser ‘sustentables’, porque equivale a ser ‘actual’, defensor de la naturaleza y con cualidades morales muy por encima de los mundanos intereses de la política” (2003, p.57). El Ministro es consciente de este imaginario y sabe que calificar el plan de Ecodólares de esta forma puede hacer que sea percibido como un proyecto favorable para el mismo refugio y en concordancia con las leyes de cuidado ambiental del país, aunque nada de esto sea cierto.

Más adelante, en otra reunión entre el Ministro, sus funcionarios y los inversionistas de Ecodólares, se propone lo siguiente:

—Señores inversionistas —dice el Ministro—, hay que prever una alternativa inteligente en caso de que el estudio de impacto ambiental y la Ley Forestal o de Vida Silvestre nos obliguen a reducir un poquito la urbanización.

—Pero usted nos había dicho que se iba a permitir tal cual por ser propiedad privada —alegó un abogado de la compañía “Ecodólares” —

—Estee, sí, todavía sostengo esa tesis, pero no está de más reforzar positivamente el concepto de la urbanización. Como decimos aquí, “amarrarla” a niveles más altos. Para que el proyecto de ustedes resulte más atractivo que cualquier alternativa ambientalista como eso de levantar *bungalows* sin cortar muchos árboles y otras estupideces por el estilo. (Rossi, 2009, p.89)

El “reforzar positivamente el concepto de urbanización” consiste en maquillar aún más el proyecto de Ecodólares denominándolo como “Miami de la selva”, “Miami verde” o “Miami ecológico” (Rossi, 2009, p.90). Con ello, como se observa en la cita, se evita la cancelación o reducción del proyecto y se puede competir contra otras propuestas verdaderamente ecológicas. En relación a esto último, al etiquetar el proyecto como “Miami de la selva”, “Miami verde” o “Miami ecológico” se le comunica al turista o comprador que en Gandoca además de naturaleza también podrá acceder cómodamente a grandes tiendas comerciales como las que encontraría en esa ciudad de los Estados Unidos. En este sentido, se le vende al consumidor la idea de que la naturaleza de Gandoca posee todo tipo de bellezas y comodidades modernas, las cuales son fácilmente accesibles y, por lo tanto, no es necesario adentrarse en territorios inhóspitos. Y, lo mejor, se le indica a ese consumidor que, al hacer uso o consumir esa naturaleza, está contribuyendo a su protección pues accede a un producto que favorece al mundo natural por ser denominado “ecológico” o “verde”.

Sterling Evans (1999), siguiendo a Tamara Budowski, al comentar sobre el ecoturismo en Costa Rica, explica que dentro de esta industria se han generado varios tipos, entre ellos, un turismo ecológico que se realiza con propósitos educativos y de investigación, y un turismo de naturaleza en el que los visitantes son personas apasionadas por el medio ambiente. No obstante, dentro de esta última categoría, explica Evans, existe un tipo de turista de carácter ligero (soft nature tourist). Este viaja a sitios naturales más por una cuestión de moda que por un interés genuino en el lugar, es un turista que tiene poco conocimiento y preparación acerca de las zonas y parques naturales que visita (Evans, 1999, p.217). Este último sería el tipo de turismo que promoverían compañías como Ecodólares y contra el que lucha Daniela, un turismo que vuelve mercancía la naturaleza (a la vez que la modifica para responder a los deseos de los consumidores) y que no está precisamente interesado en conservar.

En *La loca de Gandoca* se puede ver la presencia de esta clase de turista, inclusive antes de que se comience a ejecutar el proyecto de Ecodólares. La primera vez que Daniela describe a uno de estos visitantes es cuando ella y uno de sus hijos se encuentran avistando manatíes en uno de los ríos del refugio. En un momento dado, dentro del paisaje aparece un hombre defecando en las aguas del río. Daniela y su hijo presencian la escena con dolor e indignación, pues en esas aguas habitan seres vivos como los mismos manatíes que observan y, sumado a esto, de esas mismas aguas se abastece la comunidad humana de Gandoca al igual que los turistas que visitan el refugio (Rossi, 2009, p.18). Y no muy lejos de esta escena, Daniela describe la llegada al refugio de una familia que se dispone a acampar allí:

Una familia ha entrado hasta la arena con un *camper*. El padre de familia saca un machete y concienzudamente corta cuatro, cinco, seis árboles de uva de mar y empieza a volarle machetazos a un hicaco. “Ey, señor”, grito, “esto es un refugio de vida silvestre, ¿qué hace?”. “No se meta, vieja loca” responde amenazándome con el machete. Su esposa lo mira con aprobación y va desdoblado una tienda de campaña. (Rossi, 2009, p.19)

En estas dos instancias, Daniela describe a un turista que llega a disfrutar de la naturaleza pero ignorante o, tal vez, haciendo caso omiso de los impactos que su presencia y accionar generan en los ecosistemas de Gandoca. Es un turista que, además, despliega una actitud dominadora. El padre de familia descrito por Daniela no duda en modificar el medio ambiente a su gusto para usarlo y desecharlo al marcharse. Tampoco duda en amenazar a quien le recuerda que se encuentra en un “refugio”, como si esta palabra no implicara un objetivo (el del cuidado) ni tampoco fuera ningún impedimento para, de cierta forma, apropiarse momentáneamente del entorno del que se dispone disfrutar a su antojo.

Retomando la cuestión de las etiquetas, en *La loca de Gandoca* los rótulos usados para presentar el proyecto de Ecodólares están totalmente desconectados de los impactos ambientales que pretendían prevenir. De hecho, etiquetas como verde, ecológico y desarrollo sostenible, como ya se mencionó, están vaciadas de todo sentido ya que ninguno de los personajes que las usa dentro de la narración explica lo que de hecho designan. La función de estas etiquetas es apenas la de maquillar los objetivos reales del proyecto de Ecodólares, hacerlo pasar por algo muy distinto de lo que realmente es. Y, esto, gracias al simple hecho de llevar un nombre que pareciera estar asociado con el cuidado, preservación y apreciación de la naturaleza.

Lo particular del lavado verde ejemplificado en la novela de Rossi, como se indicó antes, es que no son precisamente los inversionistas quienes intentan presentar el proyecto como ecológico sino los mismos funcionarios del Estado encargados de velar por el cuidado del medio ambiente. El Ministro de Riquezas Naturales y algunos de sus funcionarios encuentran beneficios personales en la ejecución del proyecto, de ahí que, por un lado, intercedan en la aprobación de este y, por otro lado, ignoren o pongan trabas a las denuncias legalmente bien argumentadas de Daniela. El lavado verde en *La loca de Gandoca* sirve no solamente como una estrategia de mercadeo para influir en las decisiones de compra de un grupo de consumidores, sino también como una estrategia de camuflaje

que desvía la atención de los impactos reales de ciertos proyectos sobre el medio ambiente. En otras palabras, es una estrategia que esconde un caso de corrupción dentro de las instituciones públicas ya que se intenta lograr la aprobación de un proyecto que no sigue las leyes de cuidado ambiental establecidas por el propio Estado.

Conclusiones

En resumen, *La loca de Gandoca* presenta el medio ambiente natural como un Edén o paraíso de dos tipos: uno hecho por el ser humano y otro que no es producto de las acciones de los seres humanos, aunque este intervenga en él. Este último corresponde al entorno que Daniela Zermat defiende, se trata de un territorio casi prístino donde distintas comunidades humanas han hecho uso y convivido con los elementos naturales que allí se encuentran sin causarles graves daños. Además, esa convivencia ha permitido que personas como Daniela encuentren allí una vida llena de bienestar y desarrollen formas de vida sustentables. Mientras que el primero es un paraíso artificial, un entorno que intenta simular una naturaleza prístina. Ese entorno ha sido elaborado por el ser humano para satisfacer ciertas necesidades: el descanso y el placer, por lo que debe cumplir con ciertas características de belleza y comodidad. No obstante, satisfacer esas necesidades también requiere de una transacción: el pago por el acceso a esa naturaleza fabricada para que pueda ser disfrutada momentáneamente y, luego, abandonada.

Quienes crean ese paraíso artificial en la novela, como se vio, conceptualizan la naturaleza como un mero medio de enriquecimiento al que se le reconoce un valor monetario y se le niega todo valor intrínseco y ecológico. Esto quiere decir que se objetan los beneficios para el sostenimiento de la vida de los seres humanos y no humanos que proveen los ecosistemas presentes en el Refugio Gandoca. Y las consecuencias de este tratamiento de la naturaleza son devastadoras pues se lleva a la extinción a distintas formas de vida material e inmaterial, humana y no humana.

Sumado a lo anterior, la comercialización del paraíso artificial perpetúa una imagen del medio ambiente natural alejado de su realidad biológica. Esto se debe a la puesta en el mercado de ese paraíso ya que para ser promocionado, contradictoriamente, es presentado como un lugar con valor ecológico que necesita ser preservado. Así, se apela a la buena voluntad de consumidores ingenuos indicándoles que su consumo es una manera de preservar sin dejar de ofrecerles una naturaleza hecha por y para el mismo ser humano. De modo que, con esto no se preservan los ecosistemas originarios sino un

medio ambiente artificial que intenta simular uno natural. Se perpetúa así una imagen de la naturaleza hecha para el consumo cuyo peligro, como señala Gudynas, es que con ella se instale la idea de que para preservar la naturaleza es necesario consumirla (1995, p.33). De esta forma, *La loca de Gandoca* de Annacristina Rossi expone a sus lectores a distintas formas de concebir el medio ambiente natural y, al mismo tiempo, los invita a sospechar de aquello etiquetado como “ecológico” o “verde”, y a reflexionar acerca de que lo realmente debe ser conservado.

Referencias

- Andreoli, T. P., Crespo, A., & Minciotti, S. (2017). What Has Been (Short) Written About Greenwashing. *Revista de Gestão Social e Ambiental*, 11(2). 54-. doi: 10.24857/rgsa.v11i2.1294
- Bowen, F. (2014). *After Greenwashing: Symbolic Corporate Environmentalism and Society*. Cambridge University Press.
- Evans, S. (1999) *The Green Republic: A Conservation History of Costa Rica*. University of Texas Press.
- Farley, J. (2012). Natural Capital. En *Berkshire Encyclopedia of Sustainability* (Vol. 5, p.264-267).
- Gómez-Baggethun, E., & de Groot, R. (2007). Capital natural y funciones de los ecosistemas: explorando las bases ecológicas de la economía. *Ecosistemas*, 16(3). 4-4. Recuperado de <https://www.revistaecosistemas.net/index.php/ecosistemas/article/view/88>
- Gudynas, E. (1999). Concepciones de la naturaleza y desarrollo en América Latina. *Persona y sociedad*, 13(1), 1999, 101-125.
- Gudynas, E. (1995). *Ecología, desarrollo y neoliberalismo*. La Paz: Centro Boliviano de Estudios Multidisciplinarios (CEBEM).
- Historias de Gandoca-Manzanillo. (1 de octubre de 2012). *La Nación*. Recuperado de <https://www.nacion.com/archivo/historias-de-gandoca-manzanillo/DKETGWOONZB67H5JXIYJRRWRQ/story/>
- Ramírez, A., Sánchez, J. M., & García, A. (2003). El desarrollo sustentable: interpretación y análisis. *Revista del Centro de Investigación*. Universidad La Salle, 6(21). 55-59.
- Rossi, A. (2009). *La loca de Gandoca* (Segunda edición). San José: Editorial Legado.
- Slater, C. (1996). Amazonia as Edenic Narrative. En W. Cronon (Edit.). *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature* (114-131). New York: W.W. Norton & Co.

O outro lado dos fatos:

considerações sobre
literatura e jornalismo em
Lima Barreto, Roberto
Alrt e João Antônio

The other side of the facts:

considerations on literature
and journalism in Lima
Barreto, Roberto Alrt
and João Antônio

Clara Ávila Ornellas*

Universidade de São Paulo

 <https://orcid.org/0000-0002-6880-4246>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4037>

* Clara Ávila Ornellas es doutora em Literatura Brasileira (USP, 2004), Pós-doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP, 2022), Pós-doutora em Literatura Brasileira (UNESP-Assis, 2008 e 2011). Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. É autora dos livros *João Antônio, leitor de Lima Barreto* (2011) e *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão* (2008). Participou da organização das coletâneas *Sempre a jogo: 60 anos de Malagueta, Perus e Bacanaço* (2023), *Cidade, literatura e exclusão social* (2022) e *80 anos de João Antônio* (2018). Possui experiência como docente de pós-graduação na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2012-2014) e na Universidade de São Paulo (2021 e 2022). Tem experiência em docência para o ensino superior em instituições como: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (2021-2022), Faculdade de Tecnologia de Osasco (2018), Faculdade de Tecnologia de São Paulo (2021) e, no momento, leciona na Faculdade de Tecnologia de Indaiatuba. E-mail: claraornellas@usp.br



Recibido: 26 agosto 2022 * Aceptado: 6 enero 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Ávila Ornellas, C. (jul.-dic., 2023). O outro lado dos fatos: considerações sobre literatura e jornalismo em Lima Barreto, Roberto Alrt e João Antônio. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 58-77. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4037>

Resumo

En este texto se presentan posiciones de Lima Barreto, Roberto Arlt y João Antônio sobre cierta tendencia literaria y periodística que ignora cuestiones de relevancia social en favor de informaciones o producciones estéticas carentes de sentido crítico dirigidas a los problemas de la sociedad. Así, se centran en extractos de las crónicas de los tres autores, en los que se evidencia la preocupación por el lado humano de los acontecimientos. Se pudo constatar la revelación de una prensa sesgada y también de una literatura centrada en el arte por el arte, sin compromiso social. Además, el pensamiento de estos escritores es actual para el pensamiento del siglo XXI.

Palabras clave: Periodismo, literatura, Lima Barreto, Roberto Arlt, João Antônio.

Abstract

Positions of Lima Barreto, Roberto Arlt and João Antônio are addressed about a certain literary and journalistic tendency to ignore themes of social importance in favor of information or aesthetic productions emptied of a critical sense directed to the problems of society. Thus, excerpts from the three authors' chronicles are focused, in which the concern with the human side of the facts is evident. It was possible to verify the unveiling of a biased press and also of a literature directed to the art by the art without social commitment. Furthermore, the thoughts of these writers are current for thinking about the 21st century.

Keywords: Journalism, literature, Lima Barreto, Roberto Arlt, João Antônio.

Introdução

A relação entre literatura, jornalismo e realidade foi preocupação comum para os escritores brasileiros Lima Barreto (1881-1922) e João Antônio (1937-1996) e para o escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942), no sentido de que a escrita deveria primar por um compromisso social e, portanto, ser vinculada à realidade. Neste sentido, eles posicionaram-se contrários a uma arte literária e a um jornalismo que subvertem a realidade, seja omitindo informações, seja divulgando-as de modo equivocado para atender a fins de determinados interesses de grupos hegemônicos.

Neste texto, são focalizadas algumas crônicas desses autores nas quais viceja essa problemática, para que se observe como o pensamento deles contribui para se pensar a sociedade brasileira do século XXI. As coletâneas aqui focalizadas compreendem *Toda crônica: Lima Barreto* (2004), de Lima Barreto, *Aguafuertes cariocas: crônicas inéditas desde Rio de Janeiro* (2013 [1930]), de Roberto Arlt, e *Malhação do Judas carioca* (1975), de João Antônio. Como se pode observar, todas essas obras possuem em comum o fato de se passarem no Rio de Janeiro, porém, em tempos diferentes: Lima Barreto no início do século XX, quando a cidade passou por reformas urbanas com o objetivo de igualar-se à modernidade vigente nas principais cidades do mundo, Roberto Arlt em 1930, na época em que se estava preste a ser instituído um regime político opressor com a ascensão do presidente Getúlio Vargas, e João Antônio em meados da década de 1970, período em que se vivenciava a opressão civil, em todas as esferas sociais, por parte da ditadura militar brasileira (1964 a 1985).

É importante destacar que se tem conhecimento de produções direcionadas ao estudo comparado, por exemplo, entre Lima Barreto e Roberto Arlt, como *Lima Barreto e Roberto Arlt: transições e permanências da memória selvagem* (Bezerra, 2015) e *Cidades crônicas: Rio de Janeiro e Buenos Aires nas crônicas de Lima Barreto e nas Aguafuertes de Roberto Arlt* (Ferraro, 2015), bem como entre Lima Barreto e João Antônio, a exemplo de *A loucura e a criação: João Antônio encontra Lima Barreto* (Souza, 2019) e *João Antônio, leitor de Lima Barreto* (Ornellas, 2011). Do mesmo modo, sabe-se de estudos voltados especificamente à produção de crônicas de Roberto Arlt quando esteve no Rio de Janeiro, como ilustram as produções “Crônicas de R. Arlt en Rio de Janeiro: ¿hospitalidad u hostilidad?” (Frenkel, 2019) e *Imagens e representações do Brasil nas notas de viagem de Roberto Arlt* (Vale, 2017). Entretanto, como é possível verificar, e até onde se tem conhecimento, não foram ainda realizadas abordagens

nas quais os três escritores sejam focalizados conjuntamente, tampouco sobre o pensamento deles a respeito de jornalismo e literatura, à semelhança do que aqui se propõe, em busca de revelar correlações e também especificidades de cada autor sobre os temas em questão.

Literatura e compromisso social

Lima Barreto, autor que se caracteriza, entre outros aspectos, por um posicionamento crítico diante da realidade de seu tempo no que condiz aos desvãos cometidos pelas classes dominantes em relação a explorar os recursos públicos para benefício de uma minoria economicamente hegemônica, afirma que o escritor deve priorizar a elaboração de obras cujo objetivo deve priorizar melhorar o homem e, por consequência, a sociedade. Disto advêm suas reiteradas reservas a qualquer produção literária que priorizasse a arte pela arte, como ocorria no Parnasianismo, um dos movimentos literários de seu tempo, ou seja, do final do século XIX ao início do século XX.

Há muitas crônicas em que se destaca seu pensamento contrário, por exemplo, à eleição da Grécia como fonte maior de arte clássica, bela e perfeita, como também contra obras em prosa direcionadas à cópia de padrões estéticos e temáticos europeus que fariam uma forçada ambientação para o contexto brasileiro, não se atendo às particularidades ou incongruências desse tipo de produção que em nada contribuiria para modificar ou melhorar questões imprescindíveis à realidade local. Exemplifica essa afirmação a crônica “Uma fita acadêmica”, publicada na revista *A.B.C.* em 1-8-1919, em que o narrador contesta o discurso do acadêmico Pedro Lessa em homenagem ao novo integrante da Academia Brasileira de Letras, Alfredo Pujol. O narrador coloca-se contrário ao ponto de vista de Lessa a respeito de que Machado de Assis teria sido grande justamente por ter ignorado, por meio da abstração, a realidade de seu tempo. Se o orador defende esse distanciamento social como algo positivo, o narrador da crônica contrapõe-se a essa concepção, pois, para ele, uma obra baseada tão somente na abstração dos fatos não poderia ser considerada arte, no sentido legítimo do termo, porque não criaria seres representativos da alma e da vida humanas e sim fantoches:

A Arte seria uma simples álgebra de sentimentos e pensamentos se não fosse assim, e não teria ela, pelo poder de comover, que é um meio de persuasão, o destino de revelar umas almas às outras, de ligá-las, mostrando-lhes

mutuamente as razões de suas dores e alegrias, que os simples fatos desarticulados da vida, vistos pelo comum, não têm o poder de fazer, mas que ela faz, diz e convence, contribuindo para a regra da nossa conduta e esclarecimento do nosso destino. (Barreto, 2004, 579)

Essa concepção de literatura como elo para ligar os homens e envolvê-los em igualdade e solidariedade é uma questão presente em outros momentos da produção de Barreto, como o texto “Amplius!” (1916), prefácio do autor à sua coletânea de contos *Histórias e sonhos*, no qual ele expõe, de forma mais detalhada, sobre a sua visão de arte e de literatura.¹ Assim como na citação acima, verifica-se que para Barreto qualquer arte ausente de preocupações humanas e sociais com a sua terra e a sua gente, em prol do bem comum, atenderia somente às prerrogativas do círculo restrito do escritor com seus amigos. Dessa forma, nessa distância, senão alienação, revela-se um compromisso individualizado e concentrado apenas em efeitos estéticos e sem qualquer sentido socialmente engajado.

Outro ângulo da visão de Barreto acerca da literatura refere-se ao descaso de homens célebres que publicavam livros visando atingir determinado público pertencente às esferas hegemônicas de poder, como ocorre na crônica “Livros de viagens”, publicada no jornal *Gazeta de Notícias* em 16-4-1920, na qual o narrador tece considerações, entre outras obras, acerca do livro *Na Argentina – impressões 1918-19* (1920),² do diplomata brasileiro Oliveira Lima. À parte de alguns elogios à obra, o narrador detecta como um de seus maiores defeitos as referências a escritores e poetas argentinos reconhecidos pela crítica, portanto, não transpondo o cânone já consolidado, ou seja, negando-se a fazer referência aos novos e desconhecidos no cenário literário,

Mesmo, em literatura, a obra só nos fala de autores consideráveis, não há dúvida, mas de autores cujo mérito e importância de sua posição social torna de alguma forma suspeito.

Nas nossas democracias sul-americanas, sequiosas todas de medalhas e considerações, os poderosos não deixam aos humildes nem o direito de dizerem tolices em prosa ou verso. Eles o tomaram também para si. (Barreto, 2004, 168)

1. “Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si” (Barreto, L. (1956a). *Histórias e sonhos*. São Paulo, Brasiliense, 33).

2. A edição aqui utilizada, *Toda crônica: Lima Barreto* (2004), não apresenta a data completa da referida crônica.

Pode-se verificar nesta citação a alusão do narrador ao ostracismo e esquecimento a que são submetidos os escritores não vinculados a relações de poder, sendo-lhes negada a oportunidade de ter suas obras vistas pela crítica ou ao menos divulgadas de forma mais ampla para o público em geral. Negar-se-ia, deste modo, o direito a um sentido igualitário no tratamento dispensado aos diferentes estratos sociais no que tange à literatura, reservando-se esse lugar apenas àqueles detentores de relações já estabelecidas socialmente. Essa crítica também aparece em outras crônicas de Barreto, bem como se encontra melhor detalhada em seu romance de estreia *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), em que se realiza, entre outros aspectos, críticas ao tratamento discriminatório dispensado por jornalistas a escritores desconhecidos e sem representatividade social ou econômica, qual seja a completa indiferença e a ignorância de sequer tomar conhecimento do trabalho desses autores.

Ainda na perspectiva de ressaltar alguns elementos do pensamento do escritor carioca sobre a sua concepção de literatura, destaca-se outro aspecto importante relacionado à tendência do brasileiro em valer-se de modelos estrangeiros para dar validade ao seu pensamento, em diferentes áreas de conhecimento. Exemplifica este caso a crônica “A nossa situação”, publicada na revista *A.B.C* em 1920,³ cujo narrador posiciona-se frente a várias questões de ordem política, econômica e científica do Brasil e, nesse contexto, acrescenta observação atinente ao ato criativo no contexto literário:

O brasileiro é um tipo que não pode se afastar do modelo. Em todas as suas manifestações tem de copiar. Vê-se nas suas conversas sobre qualquer assunto de inteligência como é feita a sua crítica, tendo sempre presente a autoridade: fulano, dizem uns, errou porque Haldane ensina assim; o livro de beltrano é defeituoso, pois Anatole France nunca arquitetou um romance dessa maneira.

Nós temos o horror à iniciativa e nunca seguimos aquele conselho de Flaubert a Maupassant a quem ele recomendava que se pusesse uma, duas, três, cinco, cem vezes diante de uma fogueira, até que esta lhe aparecesse de um modo particular a ele próprio, para então descrevê-la.[...]
(Barreto, 2004, 258)

3. A edição aqui utilizada, *Toda crônica: Lima Barreto* (2004), não apresenta a data completa da referida crônica.

Atesta-se o modo como o narrador de Barreto enfatiza a tendência do brasileiro de reproduzir ideias e concepções, particularmente de nomes estrangeiros representativos, para dar sustentação aos seus pontos de vista, logo, sem inclinação para ideias próprias. Ao invés disso, salienta o narrador, nota-se na fragilidade dessa atitude o esquecimento de uma regra que costuma ser basilar no conselho de escritores experientes aos aspirantes à literatura, neste caso ele destaca Flaubert e Maupassant, a respeito da necessidade de concentração repetida sobre determinado assunto para, somente depois de muita observação e reflexão, poder tratar sobre ele.

Essa constatação a respeito de pessoas que se precipitam a tratar de um assunto sem desdobrar-se anteriormente sobre o mesmo, de certa forma, se apresenta de modo satírico na obra *Os Bruzundangas* (1920). Nesta narrativa, em que se expõem de maneira explícita e irônica o costume, entre as personalidades daquele país – em evidente representação do Brasil –, recortar os livros de suas bibliotecas, num notável movimento de falta de criatividade e pensamentos próprios.⁴

Esse breve percurso por determinadas concepções de Barreto sobre literatura e arte expostas em algumas de suas crônicas permite depreender, basicamente, um ponto de vista sedimentado na visão da arte da escrita primordialmente vinculada à sociedade em torno do escritor. Segundo o seu pensamento, não se poderia aceitar um propósito artístico com a finalidade única de entretenimento, ou seja, de arte pela arte, sem qualquer preocupação direcionada à construção de uma sociedade igualitária e fraterna.

Avançando na abordagem dos três escritores aqui focalizados, Barreto, Roberto Arlt e João Antônio, na sequência, serão abordadas algumas das considerações do escritor argentino sobre literatura e, posteriormente, o pensamento de João Antônio sobre o mesmo tema.

Literatura de vivência

Roberto Arlt, quando em viagem para conhecer a capital do Brasil,⁵ Rio de Janeiro, entre os meses de março e maio de 1930, ficou responsável por enviar crônicas ao jornal portenho *El Mundo*, no qual já havia publicado uma série de crônicas na sua coluna diária, denominada “Aguafuerte

4. “Houve um [sábio] que, quando morreu, não se pôde venderlhe a biblioteca, pois todos os livros estavam mutilados. Ele cortavalhes as páginas para pregar no papel em que escrevia os trechos que citava e evitar a tarefa maçante de os copiar” (Barreto, L. (1956b). *Os Bruzundangas*. São Paulo, Brasiliense, 142).

5. O Rio de Janeiro foi a capital do Brasil no período de 1763 até 20 de abril de 1960. Após esta data, a capital brasileira passou a ser Brasília.

portenhas”, em que focalizava diferentes ângulos da capital argentina, principalmente no sentido de trazer aos seus leitores assuntos do cotidiano, com especial destaque à vida nas periferias da cidade, ao uso da linguagem informal (lunfardo), bem como a personagens não pertencentes à sociedade estabelecida, seja em razão de carência econômica, seja por vincular-se à criminalidade, por exemplo. Nesse sentido, observa-se que a coletânea *Aguafuertes cariocas: crônicas inéditas desde Río de Janeiro* (2013), antologia resultante de crônicas publicadas durante sua estadia no Rio de Janeiro, permite observar semelhante universo de interesse à margem do espaço urbano. Ressalta-se que esse conjunto de narrativas oferece várias possibilidades de abordagem, tais como a questão da discriminação racial e de gênero, a xenofobia, a falta de contextualização histórica sobre o Brasil, o frequente movimento de comparação entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires. Entretanto, neste texto o interesse concentra-se em apresentar algumas considerações a respeito de momentos nos quais o narrador alude ou trata mais especificamente sobre literatura e jornalismo. Primeiramente, tratar-se-á da literatura e, ulteriormente, será destacada a questão do jornalismo.

Na crônica “¿Para qué?”, de 9-4-1930 – lembrando-se que as crônicas sobre o Rio de Janeiro foram publicados no periódico argentino *El Mundo* –, o narrador, entre outros fatores, explicita crítica a uma poeta portenha que havia publicado um poema em um jornal da Argentina acerca da capital brasileira. Em tom discriminatório de gênero, ele assim questiona: “¿Dígame, señora, por qué em vez de escribir no se dedica a la conspicua labor de la calceta?” (Arlt, 2013, 45). Porém, na continuidade do texto, o narrador trata de outros assuntos e, ao final da crônica, retoma a crítica à poeta visando esclarecer sua apreciação negativa sobre o referido poema da seguinte maneira:

Cuando al comienzo de esta nota me refería al poema de la dama argentina, es porque esa señora había visto de Río lo que ve cualquier malísimo literato. Una montañita y nada más. Un buen mono parado en una esquina. ¿No es el colmo de los colmos esto? Y así son todos. Las consecuencias de dicha actitud es que el público lector no termina de enterarse del país, ni de qué forma vive la gente mencionada en los artículos. (Arlt, 2013, 48)

Evidencia-se a visão contrária do narrador em relação a uma espécie de abordagem literária “panorâmica”, sem imersão na realidade contemplada e tornada matéria artística alheia ao elemento humano. Logo, depreende-se que, para ele, não haveria sentido elaborar uma arte literária sedimentada

na superfície das coisas, sem o elemento humano que transita nos espaços representados. Semelhante percepção apresenta-se ainda de forma mais consolidada na crônica “No me hablen de antigüedades”, de 6-5-1930, na qual, a propósito da temática sobre conservação ou não de construções antigas no espaço da cidade moderna – perspectiva à qual o narrador se mostra contrário à preservação⁶ –, manifestam-se reflexões acerca, por exemplo, da falta de comprometimento coletivo do povo brasileiro em prol de melhores condições de vida e de trabalho, e mesmo sobre a tendência das mulheres brasileiras de desejarem imitar a vestimentas de atrizes francesas. Diante disto, o narrador assim se expressa:

Yo no puedo escribir sobre todo esto. Dirán que soy un tipo agresivo, venenoso, malhumorado, hipocondríaco. Y, sin embargo, elimino todos los días toxinas con una buena clase de gimnasia. Por eso es que no me interesa lo antiguo. Lo antiguo, entre gente antigua, está en su lugar; entre gente moderna, es una ridiculez. El paisaje me revienta. No miro las montañas ni por broma. ¿Qué hacemos con la montaña? ¿Describirla? Montañas hay en todas partes. Los países no valen por sus montañas. (Arlt, 2013, 143-144)

Compreende-se que o narrador sedimenta a sua percepção contrária à visão baseada em uma abordagem panorâmica e, assim sendo, parece assemelhar-se às críticas de Lima Barreto sobre um fazer literário direcionado apenas ao efeito de imagens e palavras concebidas para a sensação de enlevo estético, todavia, sem representatividade social. Essa interpretação, e com correlações aos pressupostos barretianos, pode ser melhor esclarecida na sequência da crônica, quando o narrador expressa não ter notado no Brasil o sentido de coletivo no imaginário do povo – diferente do que ele havia presenciado no Uruguai, onde as pessoas se unem em prol de alcançar uma melhor condição social e pensam, por meio de discussões, em possíveis caminhos para resolverem seus problemas junto com seus pares. Entretanto, para ele, na capital brasileira: “Aquí no discute nadie. No se enoja nadie. Se vive como en salón. Eso está muy bien cuando el salón va acompañado de la cocina; pero aquí la cocina la hacen las negras...”. (Arlt, 2013, 144).

6. A perspectiva contrária à preservação da memória histórica da cidade, conforme essa crônica de Roberto Arlt, difere-se dos pontos de vista de Lima Barreto e João Antônio, para os quais era fundamental a valorização da memória histórica das cidades. Contudo, não cabe aqui um aprofundamento nessa discussão, haja vista o enfoque particular deste texto. Há que se ressaltar, entretanto, a equidade de pensamento dos três escritores quanto à valorização central das vicissitudes humanas em suas obras, portanto, destoante de uma visão artística limitada à superfície da paisagem.

Dessa maneira, explicitam-se duas dimensões importantes do pensamento de Arlt, por meio da voz de seu narrador, sendo a primeira a sensação de que se vive em um salão – talvez aqui se localize de modo mais concreto o simbolismo de um “cenário” favorável apenas às classes dominantes e em evidente estado de alienação aos problemas sociais. A segunda dimensão refere-se às distinções de classes que mantêm espaços físicos muito bem demarcados, ainda que no mesmo “salão”, separando declaradamente quem frequenta a ambiência social, provavelmente mulheres brancas, e quem deve ficar restrito ao trabalho na cozinha, as mulheres negras. Dessa forma, localiza-se a configuração substancial de um escritor a refletir para além do “cenário”, voltando-se para o lado humano daquilo que observa. Não se pode aqui, nestas considerações, afirmar que o escritor argentino tivesse a mesma acepção de arte e de literatura como meio de melhorar o homem e a sociedade, conforme os pressupostos barretianos, mas é possível ao menos asseverar a respeito da proximidade dos dois autores quanto à preocupação em focalizar as fissuras de um processo social de segregação em suas narrativas.⁷

Essa questão de aparência manifesta-se sob outra ótica na crônica “Espéreme, que llegaré en aeroplano”, de 21-5-1930, na qual o narrador conta de sua abrupta partida do Brasil para Buenos Aires em razão de ter sido premiado, com o terceiro lugar, no Concurso Literario Municipal da capital portenha. Entre outros aspectos, ele destaca que viajará pela primeira vez de avião, além de traçar vários detalhes do que pensa sobre os premiados em primeiro e segundo lugares no concurso em que fora contemplado com o terceiro lugar. Neste sentido, vale destacar como ele imagina a cerimônia de premiação, posto que este aspecto revela um sentido perverso das relações entre os envolvidos no contexto literário.

[...] seguramente habrá banquetes de autores a los que no pienso concurrir, porque los banquetes me aburren, y más aún las necesidades que dicen los que al final de ellos se han embriagado, y nuevamente todos los que no han sido premiados se apresurarán a recopilar un libro de cualquier cosa para tentar la aventura en el ‘concurso que viene’.

¡Ah! Habrá también retratos en las revistas, literatas o pseudoliteratas que le escribirán efusivas felicitaciones a los autores: algún que otro señor que le pedirá el libro premiado

7. Uma das crônicas de Roberto Arlt na qual se pode verificar mais detidamente aproximação temática e estética entre os escritores aqui focalizados é “O cortiço da nossa literatura”, pertencente à coletânea *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas* (2013), na qual o narrador polemiza explicitamente contra uma literatura subsidiada na arte pela arte, salientando a necessidade de escritores tematizarem a realidade de miséria vivenciada pelos habitantes de cortiços em Buenos Aires.

con una dedicatoria; y uno, frío, indiferente a todo, sonreirá amablemente a la gente, que después de estrecharle la mano se irá pensando:

– Es una iniquidad que le hayan dado un premio, habiendo tantos otros que lo merecen más que él. (Arlt, 2013, 184)

Averigua-se a perspectiva consciente de Arlt, por meio de seu narrador, de como as relações entre seus pares escritores e mesmo com seus leitores pode ser mediada por manifestações no mínimo escusas. Por um lado, pode haver interesse de valer-se da obra de autores premiados, como inspiração, para tentar tirar alguma vantagem em concursos literários; por outro, existem leitores que à frente do escritor manifestam elogios, mas por detrás o consideram menos digno de receber um prêmio em relação a outros autores.

Diante do exposto, localizam-se, em *Aguafuertes cariocas*, duas manifestações centrais que permitem depreender elementos pertencentes à concepção literária de Arlt, ou melhor, daquilo considerado por ele antiliterário: a elaboração de produções literárias vinculadas somente à superfície dos temas, sem ater-se ao lado humano dos acontecimentos, e um contexto literário mediado por relações de interesses pessoais ou de exposição na mídia em situações de elogios nem sempre sinceros. Ambos os aspectos, conforme pode ser depreendido, possuem inter-relações com os pressupostos literários de Lima Barreto, visto que o escritor carioca de igual modo contrapôs-se a qualquer elaboração artística que não tivesse por finalidade um compromisso social. A vaidade e as relações mediadas por interesses no contexto literário puderam ser localizadas na visão barrettiana quando criticou o livro de viagens sobre a Argentina por dar espaço apenas a escritores e a poetas já reconhecidos social e literariamente, sem conceder lugar para novos autores e poetas. Como será focalizado a seguir, esses pensamentos dos escritores brasileiro e argentino parece se refletir de modo evidente na concepção de “corpo a corpo com a vida” de João Antônio, enunciada por ele há cerca de 45 anos após Roberto Arlt.

“Corpo a corpo com a vida”

No texto-manifesto “Corpo-a-corpo⁸ com a vida” (1975), pertencente à coletânea *Malhação do Judas carioca* (1975), João Antônio defende a necessidade de uma literatura e de um jornalismo que priorizem o embate do escritor com a realidade brasileira. Segundo o seu ponto de vista, não

8. Quando a expressão “corpo-a-corpo” disser respeito às palavras de João Antônio, emprega-se hifens; quando não disser respeito a enunciados do autor, será utilizada a ortografia atual, ou seja, sem hifens.

haveria sentido a produção e publicação de obras direcionadas à arte pela arte ou a qualquer moderna vertente de crítica literária – denominada por ele de “ismos” – que busca, à força, delimitar e limitar as potencialidades de uma obra dentro de sua circunferência conceitual.

A maioria dos depoimentos que tenho lido me parecem testemunhos de uma época em que quase todos estão preocupados com o acessório, o complementar, o supérfluo, ficando esquecidos o fundamental, o essencial. Assim, grande parte dos escritores que depõem hoje sustenta preocupação vinculada à forma, sob a denominação de um ‘ismo’ qualquer. Lamentável ou incrível. As posições beletristas não mudaram entre nós, sequer um milímetro [...]

Mas é de uma simplicidade alarmante. O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida. Nossa severa obediência às modas e aos ‘ismos’, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. (Antônio, 1975, 143)

Desse modo, compreende-se que para João Antônio, em meados da década de 1970, a literatura brasileira ainda estaria muito atravessada por valores e critérios sedimentados na prioridade à forma e não ao conteúdo de valor social. Isso adviria em decorrência de vinculação à determinada segmentação teórica, os “ismos”, originados de certa tendência de crítica literária a englobar autores e obras em conceituações relativamente rígidas, a exemplo de estruturalismo, suprarrealismo, hiper-realismo, concretismo etc. Segundo o autor, o escritor se preocupa mais em se alinhar à determinada “escola” do que denunciar sobre a realidade à sua volta.

Diante desse quadro, o alerta de João Antônio verticaliza-se para a ênfase à realidade brasileira, posto que a adequação a formas literárias estrangeiras impediria de se alcançar uma literatura a refletir verdadeiramente o homem local, suas angústias, sua realidade, bem como a cultura e o cotidiano nacionais. Para que esta abordagem de fato ocorresse, seria necessário ao escritor aproximar-se daquilo sobre o qual pretende escrever, num real corpo a corpo com a vida brasileira: “O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. [...] que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito”. (Antônio, 1975, 143-4).

Nesse contexto, seria preciso lembrar, segundo o autor, que os escritores brasileiros que ficaram, ou seja, tornaram-se clássicos, como Lima Barreto e Graciliano Ramos, firmaram um compromisso social com o ato de escrever e com a realidade espacial e humana do Brasil. Portanto, conforme João Antônio,

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (Antônio, 1975, 146)

À parte das características estéticas e composicionais particulares de Barreto, Arlt e João Antônio, se aclaram correlações entre as concepções dos três escritores, pois é possível atestar elementos em comum no combate à literatura distanciada da realidade humana. Em alguma medida, é possível compreender que, assim como para João Antônio, Barreto e Arlt centraram-se numa captação literária que priorizou “ralar” nos fatos – com destaque à valorização do lado humano dos acontecimentos – e não apenas “relar” neles, no sentido de se limitarem à superficialidade no trato dos temas de suas escritas.

Jornalismo parcial

Lima Barreto, no início do século XX, vivenciou a transformação do jornalismo de opinião para a moderna imprensa que irá se caracterizar, entre outros fatores, pela apuração dos fatos, criando a figura do repórter, dinamicidade, no sentido de tornar o jornal uma “fábrica de notícias”, e a consequente publicidade que se tornaria uma das principais fontes de lucro das mídias. Como permite verificar parte de suas crônicas, ao autor carioca jamais escapou a visão da imprensa como manipuladora da opinião pública em prol de interesses de grupos hegemônicos, social e economicamente. Aliás, semelhante consciência quanto aos desvãos que comandam essa espécie de “4º poder” no Brasil encontra-se desde a primeira obra publicada pelo autor, *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1909), romance em que a redação de um jornal carioca é um dos temas principais.

Entre as críticas explícitas de Barreto à imprensa, salienta-se a crônica “Carta aberta”, publicada na revista *A.B. C.* em 14-12-1918, em que, dirigindo sua carta ao Conselheiro Rodrigues Alves, o narrador aborda a manifestação dos trabalhadores das fábricas e das indústrias que foram

duramente castigados pela polícia, entre outras coisas, sob a alegação de comunismo, quando na verdade exigiam apenas melhores condições de trabalho. Assim, posicionando-se contrário à opressão desproporcional aplicada aos trabalhadores, o narrador destaca o que ele define ser a “ambiência mental da imprensa periódica”,

[...] Ela é feita com o desconhecimento total do que se passa fora da sua roda, um pouco da política e da dos literatos, determinando esse desconhecimento um desprezo mal disfarçado pelas outras profissões, sobretudo as manuais, e pelo que pode haver de inteligência naqueles que as exercem. Junte-se a isto uma admiração estulta pelos sujeitos premiados, agaloados, condecorados, titulados e as opiniões deles; considere-se ainda as insinuações cavilosas dos espertalhões interessados nisto ou naquilo, que cercam os homens de jornais de falsos carinhos e instilam no seu espírito o que convém às suas transações; leve-se em conta ainda mais que todo o plumitivo tem amor à pilhéria e não perde vaza para fazê-la, mesmo que seja injusta; e, por fim, em certos casos, obrigados pela natureza da profissão, são eles chamados a avançar julgamentos precipitados, improvisados sobre questões de que não conhecem os mais simples elementos. Tudo isso e mais alguns outros aspectos peculiares à vida jornalística formam o que se pode chamar, e eu chamarei, a ambiência intelectual da imprensa quotidiana. (Barreto, 2004, 416)

Embora seja curto este espaço para se tratar detalhadamente a respeito do pensamento de Barreto sobre a imprensa em suas crônicas, essa citação permite localizar alguns de seus posicionamentos sobre o modo como observava negativamente as relações que mediavam a divulgação de notícias no contexto brasileiro. Percebe-se que o narrador admoesta a maneira como a imprensa delimita como antagonistas os grevistas que devem ser combatidos de qualquer forma, sem conhecer com propriedade a realidade dos trabalhadores. Observa-se como inter-relações entre a imprensa e as classes dominantes balizam a divulgação de notícias, segundo o ponto de vista de determinado veículo a respeito de um assunto. Basicamente, se distingue que são as relações entre os segmentos da imprensa e do poder dominante que comandam aquilo que chega à população sob a forma de informação. Assim sendo, fatos eram noticiados, muitas vezes, de forma desvirtuada, não condizendo com a verdade e, ao mesmo tempo, prejudicando qualquer pessoa contrária aos pressupostos das classes dominantes,

como é o caso a respeito dos grevistas. “Naturalmente”, tratava-se de notícia que deveria ser divulgada como nociva à sociedade, posto que a greve atingia diretamente os empresários donos das fábricas.

Semelhante perspectiva de direcionamento da opinião pública é tema frequente na produção barretiana, o que o leva, entre outros exemplos, a proferir, por meio do narrador da crônica “O nosso secretário”, publicada no jornal *Correio da Noite* em 18-1-1915, que a disputa por poder político, econômico ou social sedimenta as relações entre donos de jornais e seu repórteres, de modo que eles se digladiam, não importando a quem atinjam, mas sim aquilo que conquistarão para si próprios. Dessa maneira, salienta o narrador: “Quem vive dentro do jornalismo, tem a impressão de que está entre lobos; os homens de jornais se devoram”. (Barreto, 2004, 157).

Jornalismo de invenção

De modo similar a Barreto, pode-se observar, sempre se limitando à coletânea *Aguafuertes cariocas*, que Roberto Arlt posicionou-se contrário a uma imprensa que tivesse por prioridade agradar aos leitores, sem compromisso efetivo com a realidade dos fatos. Esta crítica encontra-se explícita na crônica “¿Para qué?”, de 9-4-1930 – já aqui mencionada a propósito do tópico sobre literatura para Arlt – na qual o narrador afirma que, ao chegar ao Rio de Janeiro, proferira entrevistas à imprensa carioca. Porém, ficara negativamente surpreso quando verificou que no jornal *A Noite*, foi acrescentada à sua fala a admiração ao poeta brasileiro Castro Alves, sobre quem ele não tinha qualquer conhecimento:

Cuando yo leí que mi director me había invitado a realizar una visita a la patria del venerado Castro Alves, me quedé frío. Yo no sé quién es Castro Alves. Ignoro si merece ser venerado o no, pues lo que conozco de él (no conozco absolutamente nada) no me permite establecerlo. Sin embargo, los habitantes de Río, al leer el reportaje, habrán dicho:

- He aquí que los argentinos conocen la fama y la gloria de Castro Alves. He aquí un periodista porteño que, conturbado por la grandeza de Castro Alves, lo llama emocionado ‘venerado Castro Alves’. Y Castro Alves me es menos conocido que los cien mil García de la guía telefónica. Yo ignoro en absoluto qué es lo que ha hecho y lo que dejó de hacer Su Excelencia Castro Alves. Ni me interesa. Pero la frase quedaba bien y el redactor la colocó. Y yo he quedado de perlas con los cariocas. (Arlt, 2013, 46-7)

Nota-se que o jornal usa de estratégia enganosa para garantir a simpatia de seus leitores ao recém-chegado representante do jornal argentino *El Mundo*, sem que isso tivesse sido explicitamente pronunciado pelo narrador em sua entrevista. Se se pode parecer algo sem maior importância dada à carga de ironia do excerto, entretanto, torna-se verossímil entrever que, se numa situação de apresentação no âmbito social utilizou-se desse procedimento, imagina-se como deveria ser quando se focalizavam notícias em relação a temas mais graves à sociedade, inerentes, por exemplo, às editoriais de política, economia e polícia. Nesse sentido, parecem convergir as críticas de Barreto, embora neste a veemência crítica seja mais bem delimitada e especificada por se tratar de alguém natural do Brasil, com o posicionamento de Arlt no que condiz ao uso de recursos duvidosos por parte da imprensa local em busca de conseguir os objetivos almejados.

Essa aproximação entre os pensamentos dos dois escritores torna-se melhor compreendida na sequência da crônica do autor argentino, quando ele assim afirma sobre o modo mais adequado de se conhecer, ao menos um pouco, um país – bem ao contrário de jornalistas que, ao se dirigirem a outros países, priorizam entrevistar intelectuais influentes, ignorando a realidade à sua volta:

Cada vez me convenzo más que la única forma de conocer un país, aunque sea un cachito, es conviviendo con sus habitantes; pero no como escritor, sino como si uno fuera tendero, empleado o cualquier cosa. Vivir... vivir por completo al margen de la literatura y de los literatos. (Arlt, 2013, 48)

Entrevê-se que este propósito, concebido como fundamental para o narrador da crônica de Arlt, de se conviver proximamente com a população não pertencente às classes dominantes de um país, como forma de recolher dados diretamente da realidade por meio dessa interação, vincula-se ao “corpo a corpo com a vida” de João Antônio. Expressão essa que, como já mencionado, apresenta elementos presentes também na visão de Barreto, pois suas críticas à falta de contato com a realidade circundante seria um dos elementos reveladores da “ambiência intelectual da imprensa” brasileira, conforme destacado anteriormente.

Jornalismo sensacionalista

Em “Carlinhos, o inconveniente”, texto pertencente à coletânea *Malhação do Judas carioca* (1975), de João Antônio, atesta-se o ponto de vista crítico do narrador direcionado à cobertura do sequestro do menino Carlos Ramirez, ocorrido em 2 de agosto de 1973 no Rio de Janeiro, crime não

solucionado pela polícia. Porém, cabe ao narrador discutir, entre outros aspectos, como a imprensa atrapalhou a cobertura do fato, interferindo até mesmo na vida da família do garoto, num movimento claro de invasão de privacidade no qual a mais valia circunscreve-se apenas à divulgação de notícias, na maior parte inverossímeis, mas que garantissem sustentar o interesse do público pelo caso. Isso pode ser verificado, por exemplo, quando se noticiou sobre o pagamento de resgate e a reação da imprensa teria sido a seguinte, conforme o narrador:

O nome de Carlinhos gritou nas primeiras páginas. E, então, imediatamente cheios de habilidades e esperteza, com suas máquinas, sacolas, pressas, ciências, carros, buzinas e aparatos, a polícia e os atentos rapazes da imprensa conseguiram transformar em coisa pública e das mais comentadas da cidade, o local marcado para o resgate, esquina de Rua Alice com Giliostro. (Antônio, 1975, 33-4)

Com toda essa exposição, consequentemente não houve o resgate nem o pagamento por parte da família. É interessante notar como o narrador elabora suas observações de modo a configurar os jornalistas como uma força em ordem unida, e munida de aparatos tecnológicos, em busca de explorar qualquer acontecimento relacionado ao crime, tornando-o uma espécie de espetáculo público. Contudo, nada é esclarecido, ficando a família exposta e explorada de forma inclemente pelos veículos de notícias que, depois de passados alguns dias, acabam percebendo que o caso se tornou um fato inconveniente, justificando assim o título da narrativa, “Carlinhos, o inconveniente”. Seriam necessários novos acontecimentos, dados, informações, que fossem decisivos para a resolução do crime e que tornassem possível a manutenção do interesse público pelo caso. Como isto não ocorre, expõem-se ao mesmo tempo as limitações tanto da polícia quanto da imprensa.

[...] Já na altura do terceiro dia, Carlos Ramirez é um incômodo para todos. Família polícia e imprensa estão mal colocadas. A família falara mais do que a conta, chegando à ingenuidade de pedir à imprensa que divulgasse o número de seu telefone no Leblon. E, por falar muito, teve sua vida vasculhadas nas intimidades. Escreveram-se coisas lamentáveis e pesadas, envolvendo adultério; foram lançadas pressuposições baixas, falando em amantes, contrabando e aventuras. (Antônio, 1975, 35)

É necessário considerar que essa invasão de privacidade, ou seja, de direcionar a atenção à vida íntima da família, constitui-se algo que se tornaria muito comum na imprensa posterior à época da publicação do texto de João Antônio – e de maneira ainda mais alarmante com o surgimento da internet. De qualquer modo, interessa-se aqui destacar como o autor polemiza com as estratégias dos jornalistas para esgotarem todas as possibilidades de “fabricar” notícia, não importando se isso dificulta o trabalho de investigação policial ou se agride o direito à privacidade da família. Dessa forma, salienta-se uma visão sobre a imprensa, assim como Barreto e Arlt se manifestaram, em que subjazem os interesses dos veículos de informação como prerrogativa principal na condução da opinião pública.

Ralar e não relar nos fatos

A exposição aqui realizada permite compreender aproximações entre os pensamentos de Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio, particularmente em relação às coletâneas *Toda crônica: Lima Barreto* (2004), *Aguafuertes cariocas: crônicas inéditas desde Rio de Janeiro* (2013) e *Malhação do Judas carioca* (1975), respectivamente, no que se refere aos temas literatura e jornalismo. É importante destacar que há outras obras e textos, bem como entrevistas de Arlt e João Antônio, nos quais se evidenciam outras particularidades de suas visões sobre os dois temas em destaque. Todavia, nota-se que esse percurso centrado apenas nas coletâneas em questão permitiu verificar correlações entre os seus pontos de vista quanto à necessidade, comum para os três autores, de uma literatura direcionada ao lado humano dos acontecimentos, sem qualquer ênfase ao exercício da arte literária voltada apenas para a beleza de efeitos estéticos.

Em suma, trata-se de três escritores que, em tempos diferentes, tiveram como cerne de suas preocupações um compromisso social atrelado às suas produções literárias. A nenhum deles escapou a importância de priorizar a humanidade subjacente à criação literária e também a necessidade de denunciar a realidade circundante. De pouco valeria focalizar paisagens urbanas ou naturais se não fosse acrescido a elas o elemento humano em reflexo ou refração nelas.

Não se quer dizer aqui que Barreto, Arlt e João Antônio foram uníssonos em seus ideários literários, mas destacar aproximações entre eles na formalização de um pensamento estético no qual se concretiza como prioritário o compromisso social e humano, preferencialmente verticalizado para as populações às margens do socialmente estabelecido.

Esse propósito se revela próximo igualmente quando se consideram os posicionamentos dos três autores a respeito do jornalismo, posto que eles atentam, reforçando que em tempos diferentes, um fazer jornalístico que privilegia interesses de determinados grupos na condução da opinião pública conforme os objetivos das classes dominantes, seja entre os próprios jornalistas, seja entre grupos hegemônicos política e economicamente.

Dessa maneira, a expressão “ralar nos fatos e não relar neles” de João Antônio, assoma-se como síntese a aproximar as visões de Barreto e Arlt que igualmente viram dentre as ações comuns da imprensa a sustentação de imagens enganosas, a deturpação dos fatos e o descompromisso com o lado humano das notícias e da realidade. Semelhantes elementos podem ser observados ainda hoje na condução da imprensa do século XXI que, ainda mais com o acesso à internet, comanda o noticiário segundo os interesses dos veículos de informação, às vezes tornando e tomando a privacidade das pessoas envolvidas em motivo de exploração para garantir vendas ou recorde de acesso a determinados *links* de suas páginas na *web*.

Nesse contexto, delimita-se como pertinente abordar parte dos pensamentos de Barreto, Arlt e João Antônio como forma para se pensar a atualidade de algumas de suas colocações a respeito de literatura e jornalismo. Foi possível demonstrar como as suas defesas em relação a um compromisso social do escritor com a sua terra e a sua gente transpõem a margem temporal de suas escritas de modo a se solidificarem como elementos que ecoam como imprescindíveis para se pensar os rumos da literatura e do jornalismo no Brasil e na América Latina da atualidade. Isto porque, viceja entre os meios de comunicação um condicionamento explícito a direcionar os interesses na divulgação das notícias à população, implicando até mesmo a desmoralização de determinadas pessoas ou personalidades, ou ainda interferindo em resultados de eleições de cunho político. No que se relaciona à literatura, embora sejam observados avanços em termos de criações literárias que tematizam problemas de substância de ordem crítico-social, ainda se encontram produções direcionadas apenas ao deleite estético, sendo elas, algumas vezes, de linguagem inapreensível à maior parte da população.

Referências bibliográficas

- Antônio, J. (1975). *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Arlt, R. (2013). *Aguafuertes cariocas: crônicas inéditas desde Rio de Janeiro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Arlt, R. (2013). *Águas-fortes portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras.
- Barreto, L. (1956b). *Os Bruzundangas*. São Paulo, Brasilense.
- Barreto, L. (1956a). *Histórias e sonhos*. São Paulo, Brasilense.
- Barreto, L. (2004). *Toda crônica*: Lima Barreto. Apresentação e notas: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, vols. I (1890-1919) e II (1919-1922).
- Bezerra, F. (2015). *Lima Barreto e Roberto Arlt: transições e permanências da memória selvagem*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Ferraro, P. (2015). *Cidades crônicas: Rio de Janeiro e Buenos Aires nas crônicas de Lima Barreto e nas Aguafuertes de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Frenkel, E. (2014). Crônicas de R. Arlt em Rio de Janeiro: ¿hospitalidad u hostilidad?. *Revista Sures*, 3, 1-23.
- Ornellas, C. (2011). *João Antônio, leitor de Lima Barreto*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- Souza, M. (2019). *A loucura e a criação: João Antônio encontra Lima Barreto*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Vale, T. (2017). *Imagens e representações do Brasil nas notas de viagem de Roberto Arlt*. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

Between Enchantment and the Image-spirit (*utupë*):

| the essence
| of the image

Entre el Encantamiento y la Imagen-espíritu (*utupë*):

| la esencia de
| la imagen

Izabelle Louise Monteiro Penha*

University of Lisbon

 <https://orcid.org/0000-0003-1052-0651>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4038>

* Izabelle Louise es estudiante de doctorado en Bellas Artes en la Universidad de Lisboa, becada por la FCT - Fundación para la Ciencia y la Tecnología, asociada al Cieba (Centro de Investigación y Estudios de Bellas Artes). Con un periodo de movilidad académica en la Hochschule für bildende Künste de Hamburgo (Alemania). Máster en Creación Artística Contemporánea por la Universidad de Aveiro con beca de curso académico. Licenciada en Publicidad por la Universidad Federal de Ceará con una beca CAPES (Coordinación para el Perfeccionamiento del Personal de Enseñanza Superior). Fue investigadora en LICCA (Laboratorio de Investigación Cuerpo, Comunicación y Arte de la UFC), Imago (Laboratorio de Estética y Estudios de la Imagen de la UFC) y LAC (Laboratorio de Arte Contemporáneo de la UFC). E-mail: iza.bellephotos@outlook.com



Recibido: 10 noviembre 2022 * Aceptado: 14 abril 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Monteiro Penha, I. L. (jul.-dic., 2023). Entre el Encantamiento y la Imagen-espíritu (*utupë*): la esencia de la imagen. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 78-92. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4038>

Abstract

This work develops the first chapter of my doctoral thesis. It presents an unprecedented approach to the relationship between the Enchantment of the Tremembé indigenous people – beings of the forest that are present in the Tremembé cosmogony –, and the Spirit-Image (*utupě*) of the Yanomani indigenous people – the true interior of forest beings in the Yanomani cosmogony.

The central question arises: Is the Spirit-Image (*utupě*) necessary to see Enchantment? The chapter problematizes indigenous knowledge from these peoples separated by their identity, but who share the belief in forest beings and their representations within each cosmovision.

Finally, the connection between these two concepts is questioned, which share the (in)visibility, the representation of mythical ancestors and the ability to keep images as the essence of life.

Keywords: Enchantment; Spirit-image (*utupě*); Decolonial; Image

Resumen

Este trabajo desarrolla el primer capítulo de mi tesis doctoral. Presenta un acercamiento inédito a la relación entre el Encantamiento de los indígenas Tremembé –seres de la selva que están presentes en la cosmogonía Tremembé–, y la Imagen-espíritu (*utupě*) de los indígenas Yanomani – verdadero interior de la selva seres en la cosmogonía yanomani.

Surge una pregunta central: ¿Es necesaria la Imagen del Espíritu (*utupě*) para ver el Encantamiento? El capítulo problematiza los saberes indígenas de estos pueblos separados por su identidad, pero que comparten la creencia en los seres del bosque y sus representaciones dentro de cada cosmovisión.

Finalmente, se cuestiona la conexión entre estos dos conceptos, que comparten la (in)visibilidad, la representación de ancestros míticos y la capacidad de conservar las imágenes como esencia de la vida.

Palabras clave: Encantamiento; Espíritu-imagen (*utupě*); Decolonial; Imagen.

Introduction

This doctoral research aims to rescue indigenous ancestry and keep the collective memory of the Tremembé people alive, collaborating for the production of indigenous knowledge.

For the first time, the shared realization of an audiovisual work with the Tremembé people is presented, in which they develop artistic practice in a docufiction on Enchantment, based on Art-based Research and Indigenous Decolonial Methodologies. Can audiovisual media help the decolonization process? How can an audiovisual work on the Tremembé people's Enchantment contribute to the production of indigenous decolonial knowledge?

This doctoral project has as its central axis an investigation in the relationship between Enchantment and Spirit-Image, and as its general objective the production of decolonial knowledge. Starting from the question whether the Spirit-Image (*utupë*) is necessary to see the enchanted ones, it reflects on the crossing between the Tremembé cosmogony and the Yanomani cosmogony. The research is based on the questioning of indigenous decolonial knowledge, based on Indigenous Decolonial Methodologies and Art-based Research.

1 – Between Enchantment and the Image-spirit (*utupë*): the essence of the image

A spirit, in the indigenous Amazon, is less a thing than an image, less a species than an experience, less a term than a relationship, less an object than an event, less a transcendent representative figure than a sign of the immanent universal background – the background that comes to the surface in shamanism, in dreams and hallucinations, when the human and the non-human, the visible and the invisible change places. (Viveiros de Castro, 2006, p. 326)

In this chapter, I approach the cosmogony of Tremembé¹ and the Enchanted, according to their form (living and dead), their abode (river, sea, dunes, among others) and their representation (transmutation of the body).

1. I am a descendant of the Tremembé people. It is the second largest indigenous people in Ceará (Fonteneles Filho, 2014). Before the colonial invasion, it lived in a nomadic way from the mouth of the Gurupi River (Maranhão), from the Serra de Ibiapaba (Ceará) to the mouth of the Aracatimirim River (Ceará). They used hunting and fishing and planting their own food. Currently, the Tremembé live in Ceará in 18 settlements in the municipalities of Itarema, Itapipoca and Acaraú. Due to the non-protection of the government of Brazil, the people are constantly threatened by land invasion and coconut planting..

Subsequently, the Yanomani² cosmogony and the Spirit-Image (*utupě*) are investigated, based on the Xapiri and their forms (multiplicity and visibility). Finally, I question the connection between these two concepts, which share (in)visibility, the representation of mythical ancestors and the ability to keep images as the essence of life.

Enchantment is present in several indigenous peoples in northeastern Brazil, but this research focuses on the Tremembé concept of Encantaria. Even with the presence in all groups originating in this region, research in which these spiritual entities deepen are still rare. Since my dissertation *Open Letter to Anaúia Tremembé*, I have been investigating the Tremembé cosmogony, dialoguing about elements of nature, orality and Tremembé indigenous culture, allied to artistic practice.

As part of the Ceará Indigenous Movement, I was able to observe that the enchanted people are commonly present in the discussions of the native peoples. In this context, it is through orality and memory that peoples perpetuate indigenous knowledge, evidenced by the oral transcripts that this document contains, that, after all, it is necessary to speak to be heard.

Discussing decolonization is perhaps taking a first step in denying its totality, or that discussing it would not be exactly what one has to do when deconstructing it ends up seeming more reasonable. This second option can give us a more energetic or more active meaning than discussing what ends up leaving us only in the passive fields of validating a theorization. (Esbell Makuxi, 2020, p. 1)

The interest in relating Enchantment with the Spirit-Image arises after reading the book *The fall of the sky: Words from a Yanomami shaman*, by Davi Kopenawa Yanomami and Bruce Albert. I notice that the xapiri are the guardians of memory and forests, acting in dreams and healing. All beings in the forest are a spirit-image (*utupě*), who, when they become xapiri, present themselves to the shamans forming countless and unspeakable images. The Spirit-Image (*utupě*) has already appeared to me a few times. For us, Tremembé, it is called Encantaria. To be enchanted is to be traversed by the beings of the forest and their varied dimensions, beyond the appearance of who we are and accessing the world of the forests.

2. The Yanomami (Pró-Yanomami, 1988) are one of the largest peoples in the Amazon, living in the Parima range, between the upper Orinoco (in southern Venezuela) and the Negro river (in northern Brazil). They survive by hunting and gathering and agriculture, and have several languages and dialects. In 1940, the first visit of non-indigenous people to the territory took place, for reasons of spreading the Christian faith, which led to the beginning of the exploitation of the land and several outbreaks of epidemics. Currently, the Yanomami people are suffering several attacks due to mining.

To see with Enchantment and Spirit-Image (*utupë*) it is necessary to decolonize Western and Eurocentric molds, and expand that the concept of image, for these two indigenous peoples, is the essence of life.

1.1 - Tremembé Enchantment

The perception of Enchantment was present in my childhood, but as life went by, I moved away from beliefs, at the same pace as my indigenous origin. As I mention in my dissertation *Open Letter to Anaúia Tremembé*³, I had a lot of difficulty resuming my identity:

I felt “less indigenous” or “false indigenous” for not having been born in the village and living in an urban environment. As a child, I felt different within my family, my father affectionately nicknamed me “tapeba” - one of the indigenous peoples in Ceará -, “indiazinha” and “kunhã” - In Tupi-Guarani, it means young girl. My mother used to call me “neguinha” and “moreninha”. I confess that I always found it funny, even without knowing the meanings at the time, I loved it when they called me that... Regarding my maternal family, I got stories from my mother and my grandmother. However, I was unable to access extensive information about my grandmother’s parents, Maria Izabel Braga Monteiro, only that their names were Antônio Braga Monteiro and Maria Braga de Barros, and that both were from Água das Velhas. With regard to my great-grandfather and my great-grandmother on my maternal grandfather’s side, Francisco Monteiro Neto, my mother was able to tell me that my great-grandmother, Francisca Lopes de Araújo, was of “morena” color and was born in Bela Cruz, belonging to the Acaraú, neighboring city of Itarema. In turn, my great-grandfather was called Benedito Monteiro dos Santos, was white and was born in São Vicente, also belonging to Acaraú, like my grandfather. (Penha, 2021, pp. 35–40)

I spoke with Cacique João Venâncio, told my story and we had a brief conversation about my ancestors. The Cacique soon said: you are Tremembé, welcome! By rescuing my identity, Encantaria became present. With the

3. Dissertation presented to the University of Aveiro on July 16, 2021, to fulfill the necessary requirements to obtain the Master’s degree in Contemporary Artistic Creation, carried out under the scientific supervision of the Doctor. João António de Almeida Mota, Assistant Professor at the Department of Communication and Art at the University of Aveiro.

strength of the recognition of who I am, I conclude my dissertation, in the same way, I begin my thesis. With that in mind, to academically formulate the thought of Encantaria Tremembé, I use indigenous and non-indigenous thinkers who systematize indigenous daily life. Mainly, authors who experienced Enchantment within the villages, an experience I only had as a visitor, as I was an indigenous person in the diaspora. Stuart Hall understands that the diaspora creates the new postcolonial subjects, which are not defined “by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity, by a conception of “identity” that lives with and through difference, and not in spite of it, by hybridity.” (Hall, 2006, p. 33)

According to Maria Andreina dos Santos (2014), in “The enchanted and their charms: narratives of the Tremembé people of Almofala about the enchanted”, when talking to the “*tronco veí*”⁴, the author realized that the enchanted are called in two ways: enchanted alive and enchanted dead. The living enchanted are living people who have been enchanted by entities and who transmit warm energy. The dead Enchanted are leaders who die, but remain in spirit to help us in times of spiritual teaching. These beings still act in the cure, helping in the confection of traditional medicines and in the removal of the disease. I emphasize in the words of the author:

With the pajé Luiz, I learned that all of us would be Enchanted, that is, in each of us there would be the gift of enchantment, and the question is how each one would develop this gift, or even never develop this gift during their lifetime because it has afraid or unaware of facts that refer to this subject. (Santos, 2014, p. 32)

Although everyone has this gift, these are not visible to everyone. Often we do not know how to identify them, as the enchanted ones appear in different ways and in unexpected places, since, “listening to the chants of the enchanted one is only possible for a Tremembé person who is predisposed to be a medium, someone whose body and mind can be produced to communicate with the cosmic dimension of the enchanted” (de Queiroz Lima, 2020, p. 247).

The abode of the enchanted are multiple spaces in which they appear to protect. Each being of the forest lives in a certain place and with a certain function. However, depending on the enchantment’s purpose, have a fixed place, called the enchantment’s place. The perception of the difference between the enchanted influences this space, and in turn, the interpretation of their image.

4. Name popularly known to indigenous elders, who retain and disseminate sacred stories.

In the case of the enchanted dead, they appear in the woods, on the dunes, or in water passages, such as rivers, lakes, mangroves and the sea. In turn, the living enchanted ones appear in our dreams, thoughts or visions. For the enchanted ones to become visible, it is necessary to call them, usually in spaces that favor their appearance, as is the case of the Torém⁵ or in Umbanda⁶ ritual works.

The natural spaces of Almofala are, in the group conception, inhabited by ancestral beings who are there to continue to protect them, consequently, the narratives about such spaces will move to another narrative level that goes beyond the mere physical description, but will be full of emotion that it will encourage poetic imagination, the construction of symbols that denote the cultural, social, material and subjective importance of that land for them. (Gondim, 2010, p. 102)

The enchanted act in the functioning of the region's ecosystems, since fishing and agriculture in Tremembé have ancestral practices of wisdom. The river and the sea are living beings protected by the enchanted ones. And, they present themselves in "three situations, in healing practices, in the group's political events and in the daily dealings with their homes." (Gondim, 2016, p. 27)

They have different functions, and are the ancestors of all Tremembé, which configures the transmutation aspect of the body. They are also everywhere, where their action and/or protection of nature is necessary. The protectors of the forest are the Mãe d'água, the Guajara, the Caipora and Rei Sebastião, whose function is to heal and protect. The haunting ones are The Werewolf, the Witch and the Whistler, with the intention of scaring and keeping the person away from that space. Some enchanted ones appear in the form of animals, such as birds, fish and snakes. In the Tremembé cosmovision, we also have Father Tupã and Mother Tamain. According to the report of our Cacique João Venâncio collected by Maria Andreína dos Santos:

Father Tupã, here for us indigenous peoples, is a messenger from our heavenly father... he listens, right, and he passes the message on to the creator. Because there is only one God, but we indigenous peoples have a messenger, who gives our

5. For the Tremembé, the Torém is a dance/ritual that the enchanted ones come up with with the forces of their ancestors. As far as organization is concerned, in the middle of the circle there is a Tremembé with a maraca that opens the ritual and at his side is the sacred drink called mocooró. This drink is obtained from the fermentation of cashew nuts, and is essential for the preparation of the Torém, as it provides the necessary spiritual strength to see the enchanted ones.

6. Brazilian religion that culminates in indigenous and African beliefs.

message to the swimsuit. That's why he is called Pai Tupã. Mother Tamain is our Lady and she is the protector, as a mother protects her child, to whom you should cling, pray or ask for prayer for certain distressing moments in your life, right? So, we have a superior... because she is our strength, our mother Tamain. (Santos, 2014, p. 58)

The Tremembé cosmogony would then be represented by Pai Tupã, Mãe Tamain and the enchanted ones. The Enchantment would then act in the memory and orality of the Tremembé people, as a link that connects all the people to the same mythical ancestors.

1.2 - Image-spirit (utupě) Yanomani

The work *"The fall of the sky: Words of a Yanomami shaman"*, by Davi Kopenawa Yanomami and Bruce Albert, deals with the Yanomami cosmogony from the figure of the shaman, through the individual and collective memory of the Yanomami people. From this cosmopolitical manifesto, I discuss the concept of spirit-image (*utupě*), specifically in chapter 4 of the book, "Animal ancestors". It is highlighted earlier that the Yanomani call the Western practice of recording words on paper "image skins". It is understood that orality is sacred in the Yanomani tradition, along with drawing and the body. For this reason, the book "The fall of the sky: Words of a Yanomami shaman" permeates orality, but is translated into image skins. ... They are tiny, like dust of light, and are invisible to ordinary people, who only have the eyes of a ghost. Only shamans can see them." (Kopenawa, Davi & Albert, 2015, p. 110). The xapiri are the guardians of memory, the protectors of the forests, and they bring with them the power of dreams and healing.

Human and animal ancestors are metamorphic, and their uncontrolled formation gave rise to humanity, which is here called the fall of heaven. According to Davi Kopenawa, all beings of the forest are a spirit-image (*utupě*), which, when they become xapiri, present themselves to the shamans. These beings are the true image of the game animals we eat. In addition to the representations, there are several similar images, which seem to be unique. About this, Kopenawa explains:

The images of animals that shamans make dance are not of the animals we hunt. They are from your parents, who came into existence in the first time. They are, as I said, the images of the animal ancestors we call yarori. A long, long time ago, when the forest was still young, our ancestors, who were

humans with animal names, metamorphosed into hunting. Human peccary became peccary; deer humans became deer; agouti humans became agoutis. It was their skins that became those of the peccary, deer and agouti that live in the forest. So it is these ancestors-turned-others that we hunt and eat today. The images that we make descend and dance like xapiri, on the other hand, are their ghost forms. (Kopenawa, Davi & Albert, 2015, p. 117)

The spirits would then be invisible to the eyes of a ghost, only shamans would contemplate the spirit-image (*utupë*). With regard to the ability to differentiate the image, this is not possible for our ghost gaze, just because of the practice of drinking the *yãkoana hi* powder for a long time. Kopenawa tells us that the xapiri always carry shiny mirrors with the spirits of the entire forest, in which they deposit the images that the shamans access when they drink the *yãkoana hi*. The xapiri are characterized as luminous and translucent beings, who have light as a condition for their visibility. About this Viveiros de Castros points out:

The “mirrors” in which Kopenawa’s narrative abounds are precisely the instrument of passage between the experiences of luminous intensity and the innumerableness of spirits, that is, to their quantitative infinity. As images of the image are formed, the mirrors multiply in the narrative, at the same time a sign of the presence and means of displacement of the xapiripë. (Viveiros de Castro, 2006, p. 333)

The spirit-image (*utupë*) are the true interior of the beings of the forest, they become xapiri to present themselves to the shamans. The inner part is the xapiri, and the outer part, called the skin, is the game animals (*yaropë*). Therefore, when the spirits make their image in the shaman, countless and unspeakable images are formed. Hunting animals imitate the xapiri, that is, they are the essence of their representations and are not really them. Although their morphology is human, the xapiri are not human. According to Kopenawa, the xapiri are:

The xapiri can also represent images of mythical ancestors or simulacra, so there are images within images within each xapiri, in which “it is not just a spirit that names itself, it is a multitude of similar images. Each name is unique but the xapiri it designates are countless... their images juxtapose in the endless distance.” (Kopenawa, Davi & Albert, 2015, pp. 116–117).

The spirit-image configures itself in its multiplicity and its fractal self-similarity. That is, there are several images that represent similarity at any scale. Thus, *utupě* are all existing images, be they plastic, immaterial or spiritual.

Therefore, would it be possible for these beings to keep images? The xapiri inhabit memories and images in the time of dreams, which then dance and sing for the shamans. The imagery condition of the xapiri is the eternal cycle of images, which are multiple and diverse. Can the spirit-image represent other beings? About this Marco Antonio Valentim (2019), in “Utupě: Davi Kopenawa’s conceptual imagination” elucidates:

The Yarori mythical ancestors as occupants of the vertex of an “ontological triangulation” that also brings together game animals and shamanic spirits, “constituting[ing] one of the fundamental dimensions of the Yanomami cosmology”. Such beings correspond to the originals whose images the xapiri are; it is in relation to them that the complex mirroring between spirits and animals conforms: the latter imitate the spirits, which are images of the ancestors. The cosmological game of images brings together these three poles or vertices, and its logic is transformational. Subject to an “irresistible propensity to become-animal” (*yaroprai*), the ancestors “metamorphosed into hunting”. But the metamorphosis does not happen(u) in a single sense: by becoming animals, “skins”, the animals also transformed themselves into spirits, “ghosts”, so that animal skins and spiritual ghosts form a double aspect – respectively, the visibly and the invisible in the eyes of the “common people” – assumed by the mythical ancestors. If, “in the first time”, these “were humans with animal names”, human-animals, in the cosmological present the two aspects are necessarily dissociated; nevertheless, the supposedly definitive transformation of ancestors into animals is not irreversible, making up a background cosmological potential that never runs out. (Valentim, 2019, p. 198)

Thus, the xapiri are animals, called *yaro*, but they are also the mythical ancestors of the *yarori*. And finally, they are also subjects. For the Yanomani, the spirit-image (*utupě*) materializes in the xapiri, forest beings who guard the images, and reveal them to those who do not have the eyes of ghosts. The projection of these images takes place in the identification that everyone is equal, everyone has the same origin, they only differ in the

way they present themselves. Forest beings only imitate images, as they transform them into images of spirits. In this way, the image would be a multitude of similar images, within one another, as the essence of their representations. That is, the true interior.

1.3 - Is the Spirit-Image (*utupë*) necessary to see Enchantment?

Enchantment and Spirit-Image (*utupë*) are empirical concepts that refer to an invisibility, in which the corporeal image is displaced. Both have as characteristics the omnipresence and the mutability of the form, sometimes they can be human, animals or entities. Through the human and non-human relationship, “all entities can transit between the worlds of the living and the dead,[and] have the ability to become invisible or visible depending on the circumstances.” (Gondim, 2016, p. 117). Although there are differences between the charmed and the xapiri, due to the way and origin in which they are described, both are spirits and images, who share:

- 1) beings invisible to most people or sometimes visible to a certain number of them;
- 2) who inhabit the enchantries or “incantes”, located “above the Earth and below the sky”, generally in places far from human populations;
- 3) who had earthly life and disappeared mysteriously, “without dying”, or who never had matter;
- 4) who come into contact with some people in dreams, outside public places (in the solitude of the sea, the forest, for example) or during mediumistic rituals in halls of healers and shamans. (Ferretti, 2008, p. 1)

They share the essence of the image as a vital component, which has meaning and “synthesizes the minimum elements that characterize the way the model operates and it is for this reason that an image is an index and not a symbol or icon of its model” (Lagrou, 2011, p. 18). The relationship between image and what we see is discussed as the essence of what we see. Images that stare at us before we can see them, that transmute and become visible depending on the condition. For these two indigenous peoples, this perception denominates meanings between the human, the non-human, visibility, reality and dream.

The shaman or pajé assumes the representation of beings, making them visible and audible, by performing rituals, manipulating hallucinogens or dreams. Krenak explains to us that in order to understand the dream, we

first need to “recognize the institution of the dream not as a daily experience of sleeping and dreaming, but as a disciplined exercise of seeking in the dream the guidelines for our day-to-day choices”(Krenak, 2019, pp. 51–52) How can we learn to dream? And to see with Enchantment and Spirit-Image (*utupě*)?

The psychic character of the deterritorialization of the gaze (Viveiros de Castro, 2006) operates precisely in evoking the concepts of images for the Tremembé and Yanomani peoples. These mythical beings break the idea of an image that is faithful to what we see, as transformation and essence are presented as the core of the image. The understanding of indigenous knowledge focuses on the different perceptions of the image, as Viveiros de Castro elucidates:

Now, what defines an “image” is its eminent visibility: an image is something-to-be-seen, it is the necessary objective correlative of a look, an exteriority that poses as the target of the intentional glance; but the xapiripě are interior images, “internal moulds”... They are the object, one might say, of a superior or transcendental exercise of this faculty: images that would then be like the condition of what they are an image of; active images, indexes that interpret us before we interpret them; enigmatic images that must see us so that we can see them – “whoever is not looked at by the xapiripě does not dream, he only sleeps like an ax on the ground” -; images through which we see other images. (Viveiros de Castro, 2006, p. 325)

The body is the element where images are produced, reproduced and recognized. For Hans Belting, in *Antropología de la imagen*, images do not exist by themselves, but that they “happen” in a relationship with the body and the media. Belting thinks in terms of what he will call endogenous images – those produced by the body itself and projected inside it, such as dreams and daydreams – and exogenous images, those that are projected in media external to the body: “we know that we all have or that we all have images, that they live in our bodies in our dreams and wait to be summoned by our bodies to appear. This distinction means that we both own and produce images at the same time. (Belting, 2006, p.38). According to Belting, the image would be what happens in the meeting between the media and the body – the vital place of your life. About the essence of the image Didi-Huberman comments:

A well looked at image would therefore be an image that knew how to disconcert, then renew our language, and therefore our thinking. Because the image is something other than a simple cut practiced in the world of visible aspects. It is an impression, a trace, a visual trace of the time that it wanted to touch, but also of other supplementary times – fatally anachronistic, heterogeneous among them – that it cannot, as an art of memory, cannot unite. It is mixed ash from several braziers, more or less burning. (Didi-Huberman, 2021, p. 216)

It is only by collectively changing ways of seeing that we change how we are seen. Enchantment and Spirit-Image are concepts that translate indigenous thought, as they evoke the images of ancestors as countless and unspeakable. The proposed relationship recognizes that the understanding of image differs from Western rationality, as the act of making people see is understood as essential for the production of indigenous decolonial knowledge. Therefore, indigenous knowledge is motivated by the mutability and fluidity of the creation of images, which for now exist in the invisible and visible.

1.4 - Final considerations

The conclusion is that nothing is finished. Neither colonization managed to exterminate us, nor did we gather consistent elements to venture with ease in the midst of such opposing worlds, but being alive and trying is our great achievement. (Esbell Makuxi, 2020, p. 1)

Common points were observed, such as the visibility and mutability of beings, the representation of mythical ancestors, and the essence of the image as vital. About the first point in common, we can all see Enchantment and the Image-spirit, but we need to have the gift and the conditions conducive to its appearance, with the use of sacred plants, carrying out rituals or dreams.

In turn, the representation of mythical ancestors in each cosmogony is the link that links all beings to the same origin. The beings of the forest in their multiple existence allude to the fact that all beings are equal, they only differ in the way they express themselves.

These forest beings present similar and unique images, through the transmutation of the body. The essence of the image as vital is evidenced in the orality and memory of the Tremembé and the Yanomani, as the enchanted ones and the xapiri are images, and keep within themselves the essence of their representations. This article served to lay the foundations that allow a better understanding of these two concepts that will be fundamental for the understanding of indigenous decolonial knowledge, and for the understanding of image for the Tremembé people. The essence of the image resides precisely in the multiple compression of what we see.

Finally, I hope at the end of this text that with our ghostly eyes we have learned to dream.

Referencias bibliográficas

- de Queiroz Lima, R. (2020). Xamanismo Tremembé, abertura de lugares e formação de pessoas indígenas. *Wamon-Revista Dos Alunos Do Programa de Pós-Graduação Em Antropologia Social Da UFAM* 5.2, 235–258.
- Didi- Huberman, G. (2021). Quando as imagens tocam o real. *PÓS- Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFGM.*, 206–219.
- Esbell Makuxi, J. (2020). *Autodecolonização - uma pesquisa pessoal no além coletivo.*
- Ferretti, M. (2008). Encantados e encantarias no folclore brasileiro. *VI Seminário de Ações Integradas Em Folclore.*
- Fonteneles Filho, J. M. (2014). História dos Tremembé: memórias dos próprios índios. In *Journal of Chemical Information and Modeling* (1ª, Vol. 01, Issue 01). Imprensa Universitária UFC.
- Gondim, J. M. (2010). *Não tem caminho que eu não ande e nem tem mal que eu não cure: narrativas e práticas rituais das pajés Tremembés.* Universidade Federal do Ceará.
- Gondim, J. M. (2016). *Seguindo trilhas encantadas: humanos, encantados e as formas de habitar a Almofala dos Tremembé.* Universidade de São Paulo.
- Kopenawa, Davi; Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* (1ª). Companhia das Letras.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Pró-Yanomami, C. (1988). *Povo Yanomami mais uma vez ameaçado.*
- Quijano, A. (2001). Colonialidad do poder, globalização e democracia. *Utopías, Nuestra Bandera: Revista de Debate Político.*, 97–123.

- Santos, M. A. dos. (2014). *Os encantados e seus encantos: narrativas do povo Tremembé de Almofala sobre os encantados* (José Mendes Fonteles Filho (ed.); 1ª). Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC).
- Valentim, M. A. (2019). Utupë: A imaginação conceitual de Davi Kopenawa. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada.*, 196–216.
- Viveiros de Castro, E. (2006). A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, 319–338.

Imaginar um Corpo Livre: Irrupções artísticas feministas na América Latina.

O exemplo de *Cosas de Mujeres* e *Un violador en tu camino*

Imagining a Free Body: Feminist Artistic Eruptions in Latin America.

The example of *Cosas de Mujeres* and *Un violador en tu camino*

Teresa Melo*

Universidade Nova de Lisboa

 <https://orcid.org/0000-0001-9401-9068>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4039>

* Teresa Melo é candidata a doutoramento em Politics, History and International Relations e investigadora no Centro de Investigação: Feminism, Sexual Politics and Visual Culture na Loughborough University (Reino Unido); poeta e escritora. É licenciada em Ciência Política e Relações Internacionais pela FCSH-UNL (Portugal), bem como Mestre em Ciências da Comunicação — Especialização em Comunicação e Artes e em Estudos sobre as Mulheres. Mulheres na Sociedade e na Cultura, ambos pela FCSH-UNL (Portugal). A sua investigação contínua explora a criação de práticas artísticas dedicadas à justiça reprodutiva e às éticas do cuidado na América Latina e Caribe, a partir de uma perspectiva feminista. É autora do livro de poesia “As abelhas não dançam bachatas” (Cas’ a Edições, 2021) e de vários contos de ficção publicados no Brasil. Em 2022, escreveu o capítulo “Amor Livre: Notas para a emancipação sexual e transformação social”. A nova moralidade sexual de Alexandra Kollontai” (in “Por uma História com Mulheres”, 2022). É poeta da Versopolis desde 2023. Atualmente, reside em Londres. E-mail: teresacacadmelo@gmail.com



Recibido: 20 octubre 2022 * Aceptado: 12 marzo 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Melo, T. (jul.-dic., 2023). Imaginar um Corpo Livre: Irrupções artísticas feministas na América Latina. O exemplo de *Cosas de Mujeres* e *Un violador en tu camino*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 93-107. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..38.2023.4039>

Resumo

Este artigo propõe a análise qualitativa da arte feminista na rejeição da naturalização ideológica do corpo do feminino. A partir de duas obras artísticas, o filme “Cosas de Mujeres” (1978) e a performance “Un violador en tu camino” (2019), tem como objetivo compreender o lugar quer das artes feministas entendidas como práticas políticas, quer dos feminismos no trabalho artístico produzido em particular na América Latina.

Palavras-chave: Cine Mujer, LASTESIS, América Latina, arte feminista contemporânea, direitos reprodutivos e sexuais.

Resumen

Este artículo propone un análisis cualitativo del arte feminista en el rechazo de la naturalización ideológica del cuerpo femenino. A través del examen de dos obras artísticas, la película ‘Cosas de Mujeres’ (1978) y la performance ‘Un violador en tu camino’ (2019), tiene como objetivo comprender el lugar tanto de las artes feministas entendidas como prácticas políticas, como de los feminismos en el trabajo artístico producido en particular en América Latina.

Palabras clave: Cine Mujer, LASTESIS, América Latina, arte feminista contemporáneo, derechos reproductivos y sexuales.

Abstract

This article proposes a qualitative analysis of feminist art in the rejection of the ideological naturalization of the female body. Through the examination of two artistic works, the film ‘Cosas de Mujeres’ (1978) and the performance ‘Un violador en tu camino’ (2019), the aim is to comprehend the role of feminist arts as political practices and the position of feminism within artistic endeavours produced specifically in Latin America.

Keywords: Cine Mujer, LASTESIS, Latin America, contemporary feminist art, reproductive and sexual rights.

“Defendo a visão de um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, da simplicidade (...). O feminismo é sobre uma visão crítica resultante de um posicionamento crítico num espaço social de género não homogêneo.”

(Haraway, 1988, p. 589).

Introdução

Os corpos das mulheres¹ como assunto de investigação deve-se em grande parte às precursoras lutas dos movimentos feministas e dos movimentos de mulheres que, ao teorizarem o corpo no âmbito da justiça reprodutiva, saúde sexual, discriminação, violência, entre tantos outros tópicos, têm conseguido demonstrar de que modo é um lugar culturalmente inscrito de opressão e simultaneamente de potencial libertação (Fonow & Cook, 2005, p. 2216).

Nesta perspectiva, podemos entender que o corpo é o cenário de uma inscrição cultural sitiado e esculpido pela História, tal como uma superfície gravada por acontecimentos; e os seus limites, descritos na região da desordem, são criados mediante códigos e marcas para manter a harmonia, a coerência e a disciplina sociocultural (Butler, 2017). Se o governo de si, começa na consciência de si, consciência física, exterior, e consciência “do sítio para onde está a olhar cada pensamento” (Foucault, 2004, citado em Tavares, 2019, p. 193), em que medida são então percebidas as fronteiras do corpo como espaço de acontecimentos?

Por sua vez, a questão de situar a agência é fundamental na viabilidade do sujeito se se considerar que foi construído culturalmente. Por outras palavras, a produção que o poder da estratégia ao serviço do sistema disciplinador realiza e cuja existência é prévia e externa ao sujeito, é o funcionamento pelo qual o sujeito passa a existir (Butler, 2002). Com efeito, o lugar onde o poder se exerce é o resultado não do direito ou privilégio da classe dominante e sim de um conjunto de posições, por vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (Foucault, 1999). Significa isto que se o poder produz o sujeito, então ao sujeitar-se às estruturas de poder, ele forma-se e define-se segundo as exigências de tais mecanismos. É então no interior de tal dinâmica de forças que passa pela intimidade, que se arquiteta a representação do *eu* para si próprio e de si próprio para os outros.

1. Daqui em diante, utilizarei a palavra “mulheres” para fazer referência a mulheres e raparigas.

A hegemonia do capital e do Estado, a estruturação das bases do patriarcado e o domínio e a criminalização das mulheres no que respeita à reprodução são fenómenos que não podem ser desvalorizados (Gago, 2020). Ademais, tal como identifica a professora, investigadora, militante feminista e membro do coletivo argentino *Ni Una Menos*, Veronica Gago, o controlo exercido por parte da Igreja Católica Romana, de denominações cristãs evangélicas e de políticos conservadores sobre os corpos das mulheres em particular, permanece ativo e significativo nos tempos atuais, e reflete amplamente em constantes e diversos tipos de violação.

Contudo, perante a sujeição e redução do seu corpo ao poder político instituído, as mulheres têm criado estratégias de sobrevivência e resiliência, simultaneamente declarando o primado da feminilidade como categoria de identificação política e questionando a natureza dessa mesma categoria (Ergas, 1991). Este aspeto remete-me à instalação *Viaje a Surinam (Flos Pavonis)* (2020-2021) de Susana Talayero (Bibao, 1961). Inspirada pela obra de Maria Sibylla Merian, ilustradora e naturalista que viveu entre os séculos XVII e XVIII, a artista basca evoca na sua peça a planta nativa da América Central popularmente conhecida como “bigotillo” ou flor-do-pavão, cujas sementes eram utilizadas com fins abortivos por mulheres escravizadas pertencentes à colónia holandesa no Suriname durante o século XVIII.

Também as categorias de sexo, género e sexualidade se tornaram constituintes referenciais de identidade a partir dos quais os sujeitos se foram desenvolvendo historicamente (Butler, 2017). Por conseguinte, nas dinâmicas de poder que se (re)estruturaram ao longo dos tempos, homens e mulheres foram ocupando diferentes lugares nas esferas do íntimo e do público. Se a História é a criação de valores e exige a sujeição permanente do corpo através de gestos essenciais que incluem táticas de apropriação, exploração, opressão, repressão e supressão, não será então o destruir deste corpo, enfraquecido gradualmente pela tríade da dominação, inscrição e criação, indispensável para produzir novos significados? Que agentes e como atuam se a capacidade de testemunho e de expressão tiver sido historicamente produzida por um legado de exclusões, como os que são de cariz de classe, género e racial?

Na América Latina, as mulheres têm desempenhado uma importante força democratizadora que coloca em tensão as estruturas do neoliberalismo, do neocolonialismo e do patriarcado e desafia os papéis tradicionais de género (Ferrer, 2023). Quando as mulheres de várias camadas da sociedade começaram a protestar por igualdade, por dignidade e pelo fim de todas as

formas de violência, estavam a propor a construção de um legado ativista que avançou de forma expressiva em práticas originais (Federici, 2022). Como tal, à medida que debates foram germinando a par da ampliação das crises sociais, organizaram-se e convocaram formas diferentes de atuação. Da performance à arte conceptual, do desenho ao design gráfico, diversas práticas artísticas lançaram os enunciados de estratégias de consciencialização e de organização (Rosa, 2021).

Este ensaio propõe a reflexão do papel da *práxis* artística feminista na América Latina como plataforma e ferramenta para identificar, informar, consciencializar e responder às narrativas estigmatizantes no quotidiano e/ou em momentos destinados a reduzir o acesso ou a manter a proibição dos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres. Primeiro será feita uma observação acerca da construção simbólica do corpo, que antecederá a análise do surgimento das transferências e deslocamentos quando a arte e a política entram em relação e cujo significado responde a um processo que busca romper com os modos tradicionais de fazer política e abrir correntes de inovação. Através da análise crítica visual, pensa-se na representação física e discursiva do corpo em relação à ocupação de espaços.

Serão então apresentadas duas obras artísticas produzidas por coletivos feministas distintos e que proporcionaram, no seu tempo e origem respetivos, diferentes contornos da ação relacional entre artes e políticas, representações das experiências pessoais politizadas e promoveram processos de consciencialização. O filme *Cosas de Mujeres* (Rosa Martha Fernández, México, 1978) produzido pelo coletivo de cinema mexicano *Cine Mujer* e a performance *Un violador en tu camino* (LASTESIS, Chile, 2019), concebida pelo coletivo chileno LASTESIS. Não obstante, o contexto político é fundamental para o poder das peças artísticas em questão, mas a releitura de tais obras à luz de debates atuais sobre a defesa dos direitos sexuais e reprodutivos que se difundem pela cultura contemporânea relembra a importância vital e única da arte. Neste sentido, pretende-se compreender o envolvimento do pensamento feminista para a sua preparação e execução; a intervenção e interação com os espaços públicos; e a vivência do público participante.

O corpo: de quem e para quê?

A localização dos diferentes tipos de relações de poder (colonialidade, racismo, capitalismo, classe e misoginarquias, incluindo sexismo, queerfobia, transfobia), que são co-constitutivos entre si e que estruturam e regulam toda a vida (Bakshi et al., 2020), exige uma consideração atenta a partir da perspetiva crítica do feminismo. Historicamente construído, o

corpo tem sido dominado e controlado por uma estrutura política e hierárquica de poder e de conhecimento. Regulado pela disciplina, obedece a princípios, rotinas, distâncias e técnicas essenciais, seguindo regras espaciais que definem uma ordem social, certos movimentos de circulação e modos de representação. Submisso e exercitado, entra numa espécie de maquinaria de poder que o desarticula, recompõe e o ensina a ter domínio sobre o corpo de outros sujeitos para que estes também operem como se pretende e com a eficácia que se precisa (Foucault, 1999).

A par das contribuições das epistemologias feministas, entende-se que o reconhecimento da história da estrutura sexual binária da sociedade, a desconstrução dos corpos tradicionalmente marcados pelo seu sexo, a redefinição dos papéis feminino e masculino e o trabalho da linguagem são pilares constituintes da composição das identidades. Em *Foucault's Futures: A Critique of Reproductive Reason*, a filósofa Penelope Deutscher procurou demonstrar a relevância do corpo da mulher para a biopolítica e a especificidade de género na atuação do biopoder através do dispositivo da reprodutividade. Na sua visão, a reprodução passou a ser entendida como um ponto de articulação entre a disciplina da sexualidade e a biopolítica da população que opera na ligação entre a administração biopolítica da vida e a biopolítica do sexo (Deutscher, 2017). Ao negar às mulheres o controlo sobre os seus corpos, o Estado privou-as da condição mais fundamental para a sua integridade física e psicológica, confinando as mulheres a um trabalho reprodutor por elas anteriormente desconhecido. Através de punições severas contra a contraceção, o aborto e o infanticídio, o Estado perseguiu e condenou muitas mulheres, com o objetivo claro de retirar e eliminar o controlo que haviam exercido sobre si.

No limite da infração, a mulher, habitante de uma sociedade falocêntrica, e cujo corpo fora esvaziado de autonomia e identidade próprias, situa a sua expressão, viabilidade e possibilidades na mediação sobre o seu sujeito. Em *Choosing The Margin As A Space Of Radical Openness*, a escritora bell hooks entende que a reclamação e a ocupação do corpo como território do próprio sujeito são vitais e que esse é o primeiro espaço necessário de revisão a ser identificado pelos sujeitos que pretendem participar na criação de uma prática contra-hegemónica (Hooks, 1989).

Esta dimensão de *chez-soi*, também sugerida pela poeta Adrienne Rich em *Notes toward a Politics of Location* (1984), é ilustrativa de uma posição radical e confere um estatuto novo dentro do universo cultural, politicamente ativo, simbólico e invocatório da consciência individual. “Começa, porém, não com um continente ou um país ou uma casa, mas com a geografia mais próxima - o corpo. Aqui, pelo menos, sei que eu existo”

(Rich, 1984, p. 212). Por sua vez, Silvia Federici, professora e intelectual militante de tradição feminista marxista autônoma, afirma em *Beyond the Periphery of the Skin* (2020) que a reivindicação pela capacidade de decidir sobre o corpo e sobre a realidade corpórea começa na afirmação do poder e da sabedoria do corpo tal como se conhece, por um lado, e na interação com o tempo em que ele se forma constantemente, por outro. No limite da infração, a mulher encontra a sua expressão quando toma consciência de si e conhece as possibilidades que *já* existem em si.

Neste sentido, re-descrever os processos nos termos das políticas do corpo, implica re-descrever o elemento corporal do género mediante o sistema de negações e exclusões significantes que têm disciplinado e categorizado as figuras de fantasia sobre a superfície do corpo.

A prática artística feminista como agente

A cultura visual contemporânea testemunha os processos de regulação dos sexos e dos corpos e as tensões que criam nas relações de poder, quer figurem em territórios instituídos, quer se arrisquem a atravessar fronteiras e identidades. Como é que a agência feminista se manifesta através da expressão artística para derrubar o paradigma cultural sobre a capacidade de decisão sobre os corpos? De que modo podem as práticas criativas promover interações entre espaços, ativismos e públicos para trazer mudanças sociais?

Ora, nem o pensamento feminista pretende limitar as mulheres ao estudo dos problemas das mulheres, nem o trabalho artístico feminista se restringe à restituição do lugar das mulheres artistas na história da arte. É preciso considerar, como reforça a historiadora de arte Griselda Pollock em *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art* que “o pensamento feminista deve ampliar todo o campo do esforço intelectual para reconhecer o significado das diferenças sexuais e outras no jogo de muitos fatores sociais, económicos, ideológicos, semióticos e psicológicos que se possa considerar” (Pollock, 2008, p.xxi). Esta abordagem representa, na minha visão, a abertura essencial para entender que as intervenções artísticas feministas e os seus processos criativos não são um complemento opcional. São sim uma oportunidade para redefinir objetos, teorias e metodologias em estudo e utilização para que as práticas artísticas e culturais possam ocupar um lugar na esfera alargada na história das artes, das culturas e das políticas.

O impacto das leis repressivas de cada país sobre os corpos das mulheres têm sido elementos centrais nos debates feministas como também sujeitos na cultura visual, pelo que não existem dúvidas sobre a importância

astuciosa da construção das narrativas com as quais a mulher-espectadora se identifica como parte de um processo político de consciencialização. O corpo e o seu ambiente produzem-se mutuamente, como modos de simulação que transgridem e transformam a realidade de cada um deles na imagem do outro (Grosz, 2011). Contudo, o desejo de tornar visível não é suficiente para produzir conhecimento. A mudança política deve acontecer através de uma luta social precisa e que se realiza no mundo real. Para isso, “as determinações estruturais precisam de ser escavadas e rastreadas através da sua articulação na representação” (Pollock, 2008, p. 227).

***Cosas de Mujeres* (México, 1978)**

A década de 1970 no México testemunhou a ascensão de um novo cinema independente aliado da onda feminista em emergência na América Latina. No âmago da formação de coletivos cinematográficos feministas um pouco por toda a região, inúmeros projetos dedicavam-se à apresentação de representações contra-hegemónicas das mulheres (Ferrer, 2023).

Em 1975, por iniciativa de Rosa Marta Fernandez, Beatriz Mira e Odile Herrenschmidt, estudantes no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, nasceu o coletivo *Cine Mujer*. Numa declaração de Rosa Martha Fernández, encontra-se a síntese de um cinema que se propunha não apenas como objeto de sensibilização e intervenção através de modos alternativos de produção e exibição, mas um objetivo para desvendar uma realidade ameaçada:

“Queremos que seja uma ferramenta, um instrumento político de agitação e, na medida que se trata de um veículo ideológico, usá-lo para uma contra-ideologização. Tentamos que a nossa contribuição desarme esses mecanismos, especialmente aqueles códigos que solidificam a opressão da mulher e para isso é preciso desvendar o aparentemente ‘natural’ na sua marginalização: mostrar quais são os interesses políticos, económicos e culturais que fazem com que as mulheres estejam no estado que se encontram” (citada por Oroz, 2020, p. 235).

Por ocasião do Ano Internacional da Mulher na Cidade do México, o *Cine Mujer* planeou uma experiência visual que trataria do aborto. O projeto original acabou por não se concretizar, mas serviu de mote para a realização do filme *Cosas de Mujeres* (1978) por Rosa Martha Fernández (Oroz, 2020, p. 234).

Cosas de Mujeres é uma narrativa ficcional a preto e branco e com a duração de 42 minutos que denuncia as condições de risco de vida a que as mulheres, particularmente as das classes empobrecidas, são submetidas devido à ilegalidade e criminalização do aborto. Paz, interpretada pela atriz Patricia Luke, pede ajuda a uma amiga para encontrar um médico que estivesse disposto a interromper a sua gravidez. A história central é interrompida pelo testemunho de uma mulher mais velha e de outra classe social que conta a sua experiência com o aborto e abuso sexual. O filme continua num centro hospitalar, onde se encontram inúmeras mulheres prestes a parir, e outras a serem tratadas por consequências de abortos induzidos. Através de imagens que representam a vulnerabilidade do corpo feminino, vêem-se pacientes pelos corredores do hospital a serem examinadas enquanto médicos questionam as suas condições socioeconómicas. A certa altura, o foco é redirecionado e ao sujeito-espectador são apresentadas estatísticas sobre o número de abortos clandestinos, recortes de jornais e entrevistas com profissionais de saúde.

O filme localiza o corpo feminino como central na articulação da violência cultural e política, mostrando de que modo as práticas discursivas estão diretamente envolvidas na produção de tais articulações. São exibidas imagens gráficas e descrições vívidas de abortos clandestinos ou induzidos em clínicas privadas e hospitais públicos da Cidade do México, representações que produzem um repertório alternativo às representações normativas do corpo feminino (a prostituta, o símbolo sexual, a matriarca, a mãe, a vítima, etc.) e relegadas ao domínio privado (Aceves, 2013). Neste contexto, a imagem adquire um significado político e histórico crucial para a informação de uma realidade, conferindo-lhe credibilidade enquanto fonte de conhecimento.

A investigadora, Presidente e CEO do Ipas, Anu Kumar, alerta que as mulheres que procuram abortar através da via clandestina ou por meio de sistemas de saúde, podem ser percecionadas como provocadoras das construções de género implementadas e dinâmicas de poder normativas, nomeadamente, os ideais de feminilidade (Kumar, 2009). Embora variem contextualmente, a mulher que aborta desafia de forma deliberada concepções largamente aceites sobre a “natureza essencial” do feminino: a sexualidade apenas para a procriação, a inevitabilidade da maternidade e o cuidado instintivo dos mais vulneráveis. Ao contrário de outros comportamentos que possam confundir as expectativas sobre as mulheres — a gravidez, a maternidade e o aborto — é a atividade sexual que está no centro do estigma do aborto, o grande marcador da diferença, pois pode amplificar as transgressões das normas estabelecidas sobre quem, quando, como e porque é que a mulher teve sexo (Kumar, 2009).

A guerra contra o corpo feminino continua a ser uma parte inalienável da sociedade contemporânea dominada pelo capitalismo e patriarcado (Federici, 2020). De modo a garantir que o aborto “expulse” uma mulher da categoria normativa de “sujeito-mulher” são articulados vários espaços no discurso, além da humanização do feto. Ao serem aplicados rótulos e generalizações sobre a mulher (a “promiscua”, a “assassina” ou a “sem coração”) cria-se a ligação com um conjunto de características que formam o estereótipo e deslegitimam a importância da saúde reprodutiva, equiparando-o a com um crime abominável.

O filme termina com uma montagem de fotografias de vários movimentos de mulheres em Itália, Estados Unidos e Japão em defesa do direito ao aborto. A última imagem é da autoria da fotógrafa e editora mexicana Ana Victoria Jiménez, que retrata um grupo ativistas do lado de fora da Câmara dos Deputados na Cidade do México em protesto pela defesa dos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres em novembro de 1977.

Numa decisão histórica, o Supremo Tribunal de Justiça do México (SCJN) descriminalizou em 2023 o aborto a nível federal e estabeleceu que a criminalização no Código Penal Federal é uma violação dos direitos humanos das mulheres, das pessoas transexuais e não binárias (Center for Reproductive Rights, 2023).

Un Violador en tu Camino (Chile, 2019)

O *estallido social* ou revolta social chilena em 2019 encontrou a presença assídua de vários movimentos feministas organizados, militantes e bem posicionados na agenda política e que rapidamente se tornaram aliados entre si. Na realidade, este *tsunami* feminista foi-se avolumando ao longo dos meses, consciencializando as massas mais jovens sobretudo nas universidades e escolas. Importa salientar, que além das temáticas anticapitalistas e plurinacionais emergidas contextualmente, prevaleciam outras historicamente relevantes, como o fim da violência política de género, datadas pelo menos desde os anos 80 e que se estenderam ao *estallido*.

Das procissões em homenagem às vítimas de femicídio, às sinfonias, poemas e hinos militares transformados em canções de intervenção ou *performances* realizadas em honra das vítimas de violência policial e militar durante os protestos, o vínculo entre a arte e a política é evidente. Segundo Rojas (2020), “pese a sua multiplicidade, estabelecem um acordo mais ou menos geral a respeito do sentido da situação, contando com objetivos comuns para a sua intervenção” (p. 56). Portanto, quando se fala de performatividade, não é necessariamente a utilização da *performance* artística como meio de tornar

uma crítica social pública e manifesta através do corpo. É sim compreender a *performance* como ação revolucionária de estar para *ser* e *transformar*, pois “na *performance* o que se pode resgatar é que há ações físicas que com o corpo são capazes de transformar a realidade” (Sotto, 2020, p. 102). A título de exemplo, a mobilização *La Huelga General Feminista* ¡va!, nos dias 8 e 9 de março de 2020, serviu de palco para múltiplas propostas artísticas e culturais urbanas, entre elas *Históricas*, confirmando a massiva adesão de milhões de mulheres por todo o país à causa feminista.

LAS TESIS (2021) é um coletivo chileno interdisciplinar, interseccional e transinclusivo composto por Daffne Valdés Vargas e Sibila Sotomayor, artistas cênicas e professoras universitárias; e Paula Cometa Stange Van Rysseghem, professora de história e artista visual. A realizar performances desde 2018 a partir da cidade de Valparaíso, o coletivo ficou mundialmente conhecido pela performance participativa de protesto *Un violador en tu camino* (2019). A motivação que antecedia o ato manifestava-se através de distintas simbologias: a chegada das participantes, o lenço ao pescoço, os olhos tapados com uma venda de renda negra, os lábios pintados de vermelho, a diversidade, a proximidade, a familiaridade. Quando o instrumental eletrônico dava o sinal, as vozes subiam e os dedos apontavam em riste. “El violador eres tú” e “El estado opresor es un macho violador” (o Estado opressor é um macho violador) ouviam-se com magnitude, denúncias claras da violência sexual de que as mulheres são vítimas, bem como da cumplicidade de diferentes instituições governamentais.

Da arte dos corpos à arte coletivizada, o ato foi suportado por linguagens e ferramentas artísticas e logo acomodado no decurso das experiências comuns, tendo por base uma forte confiança entre as participantes. Podiam ser as ideias, a sequência, as memórias e a criatividade em consenso a estabelecerem de avanço as condições para que o repertório *en escena* conseguisse transmitir a sua mensagem, mas o papel que as participantes exercitavam foi revelador. Na realidade, esta participação veio demonstrar que para que a transformação social se concretize, é preciso começar por uma dinâmica relacional vigente. Através da sinalética de emancipação insurgente, o trabalho articulado dos diversos feminismos, o fortalecimento da potência feminista internacionalista, o dizer *NO+* e ainda a reivindicação do potencial coletivo frente à ideia legitimadora do criador individual reafirmaram o compromisso como mulheres com a ação no presente.

A interação entre diversos enquadramentos, atividades inscritas e ativação de estímulos psicológicos, emocionais, ideológicos e físicos é fundamental para promover o despertar da consciência. O que Judith Butler afirma ser

um direito plural e performativo ao aparecimento, um direito que afirma e instala o corpo no meio do campo político (como citado em Rojas, 2020), tornou-se uma reivindicação incontestável. Este ensaio grupal de militância, sororidade, solidariedade e convívio, recorda um ritual coletivo cujo encontro de presenças individuais no espaço e no tempo se conjugaram para operar. Ensaiar a coreografia prévia e repetidamente, fomentava o sentimento de que algo profundo e memorável se robustecia e a organização, a disciplina e o esforço de coordenação mostraram-se imprescindíveis para que a narrativa se realizasse. Importa salientar que a regeneração afetiva necessitava que as participantes envolvidas não fossem apenas executantes de uma ação e sim cocriadoras ativas e integrantes de um processo que estimulasse a renovação das relações — mesmo que estas se configurem como utopia num primeiro momento, e que se estendam para além do tempo instituído pela *performance*.

Considerada o palco político por excelência, foi na rua que a *performance* fortaleceu as relações com entre o *eu* e o *nós*: ao colocar a participação coletiva ao centro, incentivou a organização comunitária, estreitou a experimentação com o visual (sobretudo a nível da autorrepresentação) e testou a legitimidade das suas mensagens como mecanismo de negociação e de construção da realidade sociopolítica, obrigando a que outros significados fossem refletidos. Quando se revela publicamente, a *performance callejera* confirma que o processo de protesto não está apenas no “sair para a rua”, e sim na tarefa transgressora que marca a mudança para uma nova situação e que não pode mais ser pensada em termos dos simbolismos tradicionais. Há espaços, há pessoas e há pessoas que habitam nesses espaços. Portanto, o contexto espacial e o corpo precisam de ser considerados mutuamente.

Portanto, refletir sobre a dimensão artística em diversos atos políticos feministas, implica ultrapassar a supervalorização estética da arte e ampliar as instâncias de reconhecimento e legitimidade. Se o artístico é também a expressão do eu íntimo e uma das vias privilegiadas dessa realização, é crucial derrubar os cânones e os arquétipos tradicionais, quebrar os comportamentos patriarcais que caracterizam laços institucionais, transgredir fronteiras e gêneros, romper dependências, descolonizar o discurso, construir e ampliar espaços e percursos alternativos de discussão e atuação. É um posicionamento que coloca o pensamento feminista no centro da atuação e que implica continuidade, resistência, comunidade, diálogo e circulação dentro e fora dos circuitos convencionais.

Conclusão

A visão tradicional e reducionista que localiza os dois elementos, arte e política, em espaços separados e diferenciados é superada quando se entendem como interligados e ao mesmo nível. Ao desestabilizarem e transgredirem os limites da arte, política e modos de o fazer respetivamente, práticas artísticas como *Cosas de Mujeres* e *Un violador en tu camino*, demonstraram que é possível uni-los sem hierarquias. Enriquecedoras para o movimento feminista transnacional, comprovaram que a arte não cumpre apenas uma função utilitária ou instrumental: é uma forma de fazer política feminista.

As *práxis* feministas colocam a arte e as suas instituições em continuidade com outras práticas económicas, sociais e ideológicas (Pollock, 2008). Além disso, quando se revelam publicamente através da arte, confirmam-se não no momento exato da sua exibição pública e sim nas tarefas durante o processo de criação que não podem mais ser pensadas em termos dos simbolismos tradicionais. Partindo da premissa que as participantes ativistas planeiam em plena consciência o seu poder para modificar os espaços físico e mental, o exercício de comunicação e materialização das ideias, dos sonhos e dos sentimentos passa a ser significativo.

Uma importante motivação para a escolha dos exemplos foi a diversidade de práticas, suportes e métodos utilizados pelas artistas e variaram entre cinema (*Cosas de Mujeres*) e performance de rua coletiva (*Un violador en tu camino*). Ambas as peças centralizam o corpo, a sexualidade e a reprodução diretamente à atenção pública e incentivam o individual e o coletivo, seja por identificação, reconhecimento ou valorização social do testemunho das experiências, a refletir sobre os tabus, as construções normativas, os arquétipos, os estereótipos e os papéis de género que negam a autonomia e a liberdade da mulher.

Uma pesquisa atenta deve notar, portanto, a construção social, cultural e científica das desigualdades sexuais (re)produzidas bem como às discriminações e opressões que daí surgem. Quer dizer, a reflexão dos fundamentos ideológicos que elaboraram a construção do ser feminino e do ser masculino é absolutamente necessário a fim de distinguir as modalidades na malha social. Por fim, o tom latente que caracteriza as práticas artísticas feministas apresentadas neste ensaio sugere que a experiência como matéria continua a ser o pano de fundo para que a verdade se torne visível.

Referências bibliográficas

- Aceves, G. (2013). “¿Cosas de Mujeres?”: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico. *Artelogie*, 5. Acedido em: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5618>
- Bakshi, S.; Bacchetta, P. & Jivraj, S. (2020). Decolonial Sexualities: Paola Bacchetta in conversation with Suhraiya Jivraj and Sandeep Bakshi. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 22(4), 574-585. Acedido em: <https://doi.org/10.1080/1369801X.2020.1749710>
- Butler, J. (2002). Bodies and power, revisited. *Radical Philosophy*. Acedido em: <https://www.radicalphilosophy.com/article/bodies-and-power-revisited>
- Butler, J. (2017). *Gender trouble*. Lisboa: Orfeu Negro
- Center for Reproductive Rights (2020). They are girls: Reproductive rights violations in Latin America and The Caribbean. *Center for Reproductive Rights*. Acedido em: <https://reproductiverights.org/wp-content/uploads/2020/12/20190523-GLP-LAC-ElGolpe-FS-A4.pdf>
- Deutscher, P. (2017). *Foucault's Futures: A Critique of Reproductive Reason*. Nova Iorque: Columbia University Press
- Ergas, Y. (1991). O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In F. Thébaud (org.) *História das Mulheres no Ocidente, Vol. 5: O século XX* (579-607). Porto: Edições Afrontamento
- Federici, S. (2020). *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. Toronto: BTL Books
- Federici, S. (2022). *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. São Paulo: Editora Elefante
- Ferrer, L., C. (2023) Reproductive rights, othered women, and the making of feminist documentary in Latin America, *Feminist Media Studies*, 23(4), 1512-1525. Acedido em: <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2027803>
- Fonow, M. & Cook, J. (2005). Feminist Methodology: New Applications in the Academy and Public Policy. *Signs*, 30(4), 2211-2236. Acedido em <https://doi.org/10.1086/428417>
- Foucault, M. (1999). Terceira Parte: Disciplina. In *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petropolis: Editora Vozes
- Gago, V. (2020). *Feminist International: How to Change Everything*. Londres: Verso Books
- Grosz, E. (2011). Corpos-cidades. cidade e o corpo. In A. G. Macedo e F. Rayner (Orgs.), *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica* (89-100). Ribeirão: Edições Húmus

- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. Acedido em: <http://www.jstor.org/stable/3178066>
- Hatuka, T. (2020). *The Design of Protest: Choreographing Political Demonstrations in Public Space*. Texas: University of Texas Press. Acedido em: <https://doi.org/10.7560/315767>
- Hooks, B. (1989). Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. *Framework*, 36. Acedido em: <https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/hooks-bell-choosing-the-margin.pdf>
- Kumar, A. & Mitchell, E. M. H. (2009). Conceptualizing Abortion Stigma. *Culture Health & Sexuality*, 11(6), 625—639. Acedido em: <https://doi.org/10.1080/13691050902842741>
- LASTESIS. (2021). *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Barcelona: Editorial Planeta Mexicana
- Mayer, M. (n/d). Predomina el síndrome de “juntas y agarraditas de la mano” - Las exposiciones de mujeres artistas: del vigor de los 70’s y 80’s al vergonzoso retroceso de finales de milénio. *La Jornada*. Acedido em: <https://bit.ly/3JIb7sr>
- Oroz, E. (2020). El cine como herramienta contra-ideológica. Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine Mujer (1975-1981). Em *Atas do IX Encontro Anual da AIM* (233-243). Lisboa: AIM. Acedido em: <https://bit.ly/3GiWyeO>
- Pollock, G. (2008). *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Oxfordshire: Routledge
- Rich, A. (1986). Notes toward a Politics of Location. In *Blood, Bread and Poetry*, 210–231. W.W. Norton
- Rojas, I. C. (2020). Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019. *Boletín Música*, nº 54. (53-69)
- Rosa, M. L. (2021, Setembro 10). Activism and collaborative strategies for latin american women artists. *AWARE*. Acedido em: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/activisme-et-strategies-collaboratives-entre-artistes-latino-americaines-estado-de-emergencia-etat-durgence-mexico-2018-et-maternidades-en-tension-maternites-en-tension-buenos-ai/>
- Shapiro, R. (2007). O que é artificação?. *Sociedade e Estado*, 22(1), 135–151. Acedido em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922007000100006>
- Sotto, C. I. (2020). Protestas en el espacio publico como performance. In Campos C. J. (Ed). *Valdivia Presente* (102-105). Núcleo Milenio Arte Performatividad y Activismo NMAPA. Acedido em: <https://nmapa.cl/libros/valdivia-presente/>
- Tavares, G. M. (2019). O Corpo no Corpo. In *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*, 181–357. Relógio D’Água

Um ajuste necessário com a fluidez da vida:

Considerações lentas sobre:
“O Embondeiro que sonhava
pássaros” de Mia Couto

A necessary adjustment with the fluidity of life:

Slow considerations on:
“O Embondeiro que sonhava
pássaros” by Mia Couto

Nuno Brito*

University at Buffalo

State University of New York

 <https://orcid.org/0000-0002-6213-9302>

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4040>

* Nuno Brito es profesor de estudios portugueses en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Buffalo, en Nueva York, donde reside desde 2022. Fue lector del Camões Instituto de Cooperação e da Língua I.P. en la Universidad de California en Santa Bárbara, donde obtuvo el doctorado en Literaturas Brasileña y Portuguesa y el máster en Estudios Portugueses. Entre 2012 y 2014 fue profesor de Literatura Portuguesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha centrado sus investigaciones en la poesía del modernismo brasileño, así como en la poesía moderna y contemporánea en Portugal. Es autor de los libros de poesía: *Delírio Húngaro* (2009), *Antologia* (2011), *Crème de la Crème* (2011), *Duplo-Poço* (2012), *As abelhas produzem sol* (2015), *Estação de serviço em Mercúrio* (2015), *O Desenhador de Sóis* (2017), *Ode menina* (2021) y *Escrever um poema sobre a liberdade e vê-lo arder*. Es editor de la *Coleção de Poesia Novíssima* de la Editora Exclamação en Portugal. E-mail: nunobritos@gmail.com



Recibido: 20 de diciembre 2022 * Aceptado: 13 mayo 2023 * Publicado: 6 mayo 2024

¿Cómo citar este texto?

Brito, N. (jul.-dic., 2023). Um ajuste necessário com a fluidez da vida: Considerações lentas sobre: “O Embondeiro que sonhava pássaros” de Mia Couto. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 108-115. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4040>

Resumo

Este estudo incide sobre o conto “O embondeiro que sonhava pássaros” de Mia Couto publicado em 1990 na sua obra *Cada homem é uma raça* (1990) focando-se particularmente na reflexão em torno da resistência que o conto traz nas suas diferentes camadas. Reflexão que se faz também na forma como o texto é concebido, na sua forma, estrutura e linguagem. O estudo parte de uma análise comparativa com a produção ensaística e poética do próprio autor, sobretudo com o livro “O universo num grão de areia” (2019). Procura-se analisar como a literatura de Mia Couto reconfigura uma visão do humano que é, também por uma nova dignificação, um ato de resistência e um imperativo de uma nova linguagem.

Palavras-Chave: Mia Couto; Literatura; Conto; Moçambique; Resistência.

Abstract

This study focuses on the short story: “O embondeiro que sonhava pássaros” [The Bird Dreaming Baobab] by Mia Couto published in the book: *Cada homem é uma raça* [Each man is a race] in 1990, focusing particularly on the reflection around the resistance that this narrative brings in its different layers. Reflection that is also made in the way the text is conceived, in its form, structure and language. The study starts from a comparative analysis with the author’s essayistic and poetic production, especially with the book “O universo num grão de areia” [The Universe in a grain of sand] (2019). The aim is to analyze how Mia Couto’s literature reconfigures a vision of the human that is, also by a new dignification, an act of resistance and an imperative of a new language.

Keywords: Mia Couto; Literature; Short story; Mozambique; Resistance.

Tudo o que não invento é falso.
Manoel de Barros

Espero que todos se divirtam – não há muito mais a fazer neste mundo.
Paulo Leminski

No seu livro: *Literatura e Resistência* (2002), Alfredo Bosi afirmava:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto social e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (Bosi 2002, p. 134).

Diante desta aceção, interessa-nos, definitivamente este pôr em crise, que segundo Alfredo Bosi é um processo inerente à própria escrita, imanente da própria escrita. Interessa ver as particularidades. A literatura resiste enquanto estremecimento do inabalável, enquanto gesto empático em contextos de ódio, enquanto preenchimento em momentos de vazio, enquanto silêncio em tempos de ruído, enquanto desaceleração em tempo de velocidade, enquanto profundidade em tempos superficiais, e enquanto diferença (e celebração da diferença) em tempos de homogeneização e nivelamento superficial. A literatura resiste enquanto força que impõe vários sentidos face ao perigo do unidirecional, enquanto força que celebra o contraste, a dúvida e a nuance face à verdade categórica, a literatura resiste contra o vazio e contra o ódio e contra a morte, enquanto força e potência que celebra vários centros, que impõe vários centros. Se o preconceito procura excluir e colocar fora de um espaço a diferença, a literatura afirma que tudo é centro, e que a ele confluem todas as marginalidades, todos os opostos e polaridades se celebram. Porque como dirá o escritor Moçambicano Mia Couto em: *Cada homem é uma raça*:

História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens (Couto 2002, p. 29)

Primeira resistência, face à hipersimplificação e ao preconceito. Face ao julgamento rápido - face a uma mentira, Mia Couto reivindica um ajuste necessário com a verdade, com a fluidez e com a vida. Mia Couto avisa-nos continuamente, ao longo da sua obra, para o perigo da hipersimplificação e para a urgência de que as histórias que nos compõe sejam bem contadas; que se deve lê-las lentamente, nas diferentes camadas que as compõe, que esse é um compromisso com a dignidade humana e um respeito com a própria pluralidade da vida.

A transmutação é um tema recorrente da criação literária de Mia Couto, em *Cada Homem é uma raça*” as personagens figuram-se dotadas de um grande poder revitalizador que liberta a narrativa de qualquer leitura maniqueísta e superficial. Ao leitor é exigido estar atento, ir um pouco mais ao fundo, descobrir, certamente que ele não existe. Essa é a urgência necessária que o texto nos impõe: contra o preconceito, o desprezo e o ódio, há uma concordância que tem de ser imposta. Ao longo do conjunto de contos, as personagens resistem a ter uma só história, a história nega-se a ser singular. Sobre esta conceção de história e narrativa Mia Couto estabelece em diversos momentos da sua obra um ativo diálogo reflexivo intra-textual que atravessa os diferentes géneros: o conto, o romance e o ensaio, criando uma rede constante que se afirma como nuclear na sua criação. É de salientar aquilo que nos afirma no conjunto de ensaios de 2019, *O universo num grão de areia*.

A humanidade nasceu em África. Mas podemos também dizer que a humanidade nasceu da capacidade de produzirmos e contarmos histórias. Somos humanos exatamente porque não somos apenas uma entidade biológica. Somos feitos de histórias tanto como somos compostos de células. As histórias são também um lugar onde nos inventamos eternos e encantados. (Couto, p. 27)

Para o escritor moçambicano a resignificação do humano passa pela própria atenção às suas histórias: cabe ao escritor contar a pluralidade das histórias que nos compõem, multiplicar os ângulos de observação de cada uma, penetrar nas suas diferentes camadas, tecendo-as mais densamente, complexificando-as, mostrando as dobras, as curvas, os nós, (as nuances, as delineações e as manchas), num gesto que é também o de iluminar, mostrar, dar a ver claramente, dar-nos a ver a nós próprios como seres compostos de histórias, de sangue, de células. Ato de diálogo e de resistência contra qualquer visão parcial e estanque, o texto impõe a imagem e a reflexão em movimento. Impõe o silêncio e a atenção.

Em *Cada Homem é uma raça*, como em outros momentos da reflexão ensaística, novelística e contista, Mia Couto complexifica a dicotomia Individual e coletiva. A epígrafe inicial de “Cada homem é uma raça” dialoga com o quarto conto desta antologia: “O embondeiro que sonhava pássaros”, da epígrafe faz parte um extrato da declaração do vendedor de pássaros, (o passarinho), personagem principal do conto. O conto trata de um vendedor de pássaros numa zona urbana do Moçambique colonial, anterior à independência do domínio português em 1975. Na cidade o vendedor de pássaros percorria as ruas com os seus pés descalços num bairro maioritariamente branco. “Todas as manhãs ele passava nos bairros dos brancos carregando suas enormes gaiolas. Ele mesmo fabricava aquelas jaulas, de tão leve material que nem pareciam servir de prisão. Pareciam gaiolas aladas, voláteis. Dentro delas, os pássaros esvoavam suas cores repentinas. À volta do vendedeiro, era uma nuvem de pios, tantos que faziam mexer as janelas: - Mãe olha o homem dos passarinhos!” (Couto 2002, p. 63). O vendedor de pássaros “não tinha sequer o abrigo de um nome” (Couto 2002, p. 63), e constituía para os colonos uma fonte de desconfiança e reprovação. “Por trás das cortinas, os colonos reprovavam aqueles abusos. Ensinavam suspeitas aos seus pequenos filhos – aquele preto quem era? Alguém conhecia recomendações dele? Quem autorizara aqueles pés descalços a sujarem o bairro?”. O passarinho começa a ser seguido pelas crianças e sobretudo por uma delas, Tiago que começa a visitá-lo frequentemente na sua morada, o interior de um embondeiro:

O passarinho foi virando assunto no bairro do cimento. Sua presença foi enchendo durações, insuspeitos vazios. Conforme dele se comprava, as casas mais se repletavam de doces cantos. Aquela música se estranhava nos moradores, mostrando que aquele bairro não pertencia àquela terra. Afinal os pássaros desautenticavam os residentes, estrangeirando-lhes? Ou culpado seria aquele negro, sacana, que se arrogava a existir, ignorante dos seus deveres de raça? O comerciante devia saber que seus passos descalços não cabiam naquelas ruas. Os brancos se inquietavam com aquela desobediência, acusando o tempo. Sentiam ciúmes do passado, a arrumação das criaturas pela sua aparência. (Couto 2002, p. 66)

Insurgindo-se contra o passarinho, alguns dos colonos liderados pelo pai de Tiago decidem atacá-lo fisicamente, indo procura-lo no embondeiro. No entanto Tiago dando-se conta da situação decide avisá-lo correndo primeiro ao embondeiro e contando-lhe da ameaça que corria. No entanto o passarinho decide não fugir e esperar os colonos, vestindo

um fato especial, que considera necessário para receber as visitas. É então confrontado pelos colonos, atacado brutalmente e levado para a esquadra para prestar declarações. Surge então, como um exosqueleto da narrativa, a epígrafe do livro:

-A minha raça sou eu, João Passarinheiro.

Convidado a explicar-se, acrescentou:

-Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia. (Couto 2002, p. 4)

A epígrafe confugira-se como central e dialogante com os diversos aspetos da obra de Mia Couto. Contra a “arrumação das criaturas pela sua aparência” e a sua simplificação estéril, Mia Couto impõe a reflexão, e a intensidade densa de uma leitura lenta, contra qualquer visão parcial o autor moçambicano impõe uma configuração de unidade que une individualmente e coletivamente cada um dos seres humanos, é a própria dicotomia individual coletivo que o autor destabiliza, estabelecendo uma nova dignificação humana que é em si uma cosmificação, as personagens de Mia Couto configuram-se lentas, requerem tempo e profundidade, ganhando definitivamente novas visualizações a cada leitura. A releitura do texto de Mia Couto ganha consideravelmente em sugestões imagéticas. Resistência à rapidez e, que é por si um atrito de desaceleração; face a uma visão de cima para baixo, o texto de Mia Couto valoriza o olhar frontal, da personagem à personagem, dos olhos da personagem aos nossos próprios olhos: vemos, intensamente, pelos olhos das personagens, e essa é em si uma visão nova, vemos, no intercalar das histórias o tecer da nossa própria condição, enquanto a sua própria ultrapassagem e enquanto libertação de qualquer estrutura. É nesse sentido que a obra ficcional de Mia Couto transcende a vida real, não só pela constante presença do mitológico ou pela criação constante de uma nova linguagem, ou nas próprias palavras do autor, *brincança* com as palavras, mas pela própria descoberta ou libertação da vida verdadeira, resistência no sentido mais profundo da palavra, que dialoga uma vez mais com Alfredo Bosi:

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (Bosi 2002, p. 135)

Doutra forma diria Novalis: “Quanto mais poético mais verdadeiro”, aforismo que impõe uma nova visão do real, só a valorização mítica do real poderá refletir o seu próprio espelho, ou em contacto com Mia Couto, só mostrando que uma vida tem muitas vidas, as podemos respeitar; ou de uma outra forma: para falar da vida nenhuma delas poderá ser deixada de fora, e para corresponder à verdade mais exigente é necessário o intercalar do poético em todas as esferas da realidade, é necessário, como mostra o texto de Mia Couto, a interseção de diferentes linguagens e vozes mostrando-nos, como Clarice Lispector, que “a vida é sobrenatural” e cabe respeitá-la como uma coisa plural, e que esse respeito é uma obrigação para connosco e para com os outros: para não cair numa mentira, para não ficar para trás, o texto terá de ser forçosamente líquido, esponjoso, absorver tudo, num gesto híbrido, resistir à arrumação das coisas pela sua aparência, ao preconceito, ao dogma e ao sentido único, nesse ponto, como diria o escritor Gonçalo M. Tavares: “a pureza na linguagem é artificial. “Não existe a acção de tornar híbrido um texto. Um texto é naturalmente híbrido. A linguagem mistura espontaneamente. Ficção é ensaio, ensaio é ficção. Apenas existe o acto de impedir o híbrido na linguagem. A pureza na linguagem é artificial.” (Tavares 2018, p. 43). Para corresponder definitivamente à realidade, para nos aproximarmos dela, o texto tem de resistir a um preconceito de pureza e de homogeneização, tem de impor a delimitação, a mancha e o desigual. Para isso a criação incessante de palavras, de mundos, de reflexões e de unidades, a criação de uma confluência. Desse modo, a ficção de *Cada homem é uma raça* funcionaria como um modo de resistência a um pensamento hegemónico e opressor. Desde logo o colonial, questionando a sua dominação. Mas também mostrando como um olhar atento sobre nós próprios é já um olhar atento sobre o outro, é a própria atenção, enquanto espaço criativo e não mera percepção do exterior que é valorizado. O olhar sobre o outro, diz-nos continuamente Mia Couto é um olhar profundo sobre nós próprios, dessa forma, há uma pequena passagem do livro *El Hacedor* de Jorge Luis Borges que dialoga fortemente com esta aceção:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Borges 1997, p. 9)

Ou doutra forma, uma vida tem muitas vidas, e para falar delas nada pode ser excluído, nenhuma vida pode ser excluída. O olhar de Mia Couto é nesse sentido um olhar intenso, que reivindica o encontro do ser humano consigo mesmo, com a sua pluralidade e unidade, onde resistência e vida se entrelaçam no contar de cada história, afirmando continuamente que “Só um mundo novo nós queremos”, mas que esse mundo novo é parte da nossa obrigação como seres individuais e coletivos, como um ato de justiça, e de dignificação do humano. Traçando um desenho da nossa visão do mundo traçamos o nosso próprio retrato, ganhamos forma enquanto configuração e unidade, somos, em suma, plurais, feitos das histórias dos que nos antecederem e dos nossos contemporâneos, da mesma forma que as gerações futuras trarão as nossas histórias no sangue. Se queremos um mundo novo, teremos de traçar um retrato novo. Talvez por isso há uma unidade a ser reposta: contra o preconceito de cor e de classe, o ódio, a hipersimplificação e a arrumação de cada ser pela sua aparência, o texto resiste, desmonta, destrói e dá chão, ao mesmo tempo que confere balanço e equilíbrio, e nisso ele é já um exercício de justiça, que coloca as coisas à nossa medida, mas que por ver na nossa medida algo maior nos exige tudo, absolutamente tudo.

Para que não se volte a dizer a uma outra pessoa que ela volte ao seu devido lugar para que cada lugar sobre a terra seja de cada ser sobre a terra, para que ocupemos o nosso próprio centro, por uma verdade mais exigente – A literatura resiste e é, por isso mesmo, um retrato essencial de nós mesmos continuamente redesenhado e revitalizado, essa é uma das muitas lições da obra de Mia Couto, a de uma conceção da humanidade enquanto verbo, que ultrapassa qualquer condição estanque, da humanidade enquanto caminho de aperfeiçoamento, que tem de redesenhar continuamente, para não ficar para trás, uma concordância com a verdade, redesenhando-se a si própria, estabelecendo de um compromisso com a descoberta e criação da vida verdadeira. Tornando-se assim o espaço da literatura o lugar da verdade mais exigente.

Rerências bibliográficas

- Borges, J. L. 1997. *El hacedor*. Madrid: Alianza.
- Bosi, A. 2002. *Literatura e resistência*. Companhia das Letras.
- Couto, M. 2002. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. 2019. *O universo num grão de areia*. Lisboa: Caminho.
- Novalis, F. 1988. *Pólen, fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras.
- Tavares, Gonçalo M. 2018. *Breves notas sobre Literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio D'Água.

RESEÑAS

La gran obra.

De Ivan Dario Fontalvo

Pablo Emilio Caballero Pérez

 DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4041>

Cuando hicimos la presentación de “Ojala la guerra”, novela de Iván Darío Fontalvo dijimos que su autor novel (principiante) ostentaba un prospecto de escritos nobel (premiado). El veredicto del jurado calificador del concurso internacional de novela “Héctor Rojas Herazo” ha corroborado nuestro vaticinio del momento. Hoy, Iván ha dado pasos que lo podrían conducir a Estocolmo si su labor creativa alcanza el cenit de la producción literaria y artística.

La gran obra, título de la novela merecedora del mencionado galardón, se desarrolla, como el resto de su producción literaria, con un estilo sobrio y lacónico en el que la palabra huye de su significado prosaico común y corriente del empleo de la lengua, para abrigarse con connotaciones insospechadas que adquieren anclaje en lo literario y lo creativo. El tema tratado en la novela, como ocurre con los asuntos de la producción literaria, no es nuevo: el problema del escritor o artista y el de la escritura; las vicisitudes que padece el autor en el proceso creativo de la obra, la incertidumbre de si ésta tendrá receptividad en el público lector o no; las afugias económicas para la edición del libro, hecho aprovechado por el editor(a) para apropiarse de la mayor parte del producto de la comercialización del mismo. En fin, la escritura como catarsis.

Afirmar la reiteración del tema del artista y/o escritor nos obliga a remitirnos al escritor nicaragüense Rubén Darío en *El Rey Burgués*, relato en el que un rey poderoso somete a un artista hambriento a operar los manubrios de un aparato emisor de un sonsonete para poder proporcionarse alimento; y a Frank Kafka en *Un Artista del trapezio*, donde el artista recibe los alimentos trepado en un andamio para poder crear. Lo novedoso e innovador del tema está en el enfoque o tratamiento del mismo. En el caso de Iván Fontalvo, la sobriedad y el laconismo del estilo se encuadra con el empleo de la categoría literaria de lo grotesco, la cual se caracteriza por la exageración premeditada, la combinación de elementos contrarios, con relevancia de los aspectos materiales, fáciles de percibir, por ejemplo, la vida y la muerte, la pobreza y la riqueza, y el uso de los

¿Cómo citar este texto?

Caballero Pérez, P. E. Reseña de Ivan Dario Fontalvo “LA GRAN OBRA”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (38), 117-118. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.38.2023.4041>



elementos de la naturaleza reconstruidos de manera desfigurada. La trama de la novela se inicia de manera impactante disparando el suspenso con sucesos inenarrables desde el primer capítulo. En efecto, Clay, escritor diletante, que se desempeña en el oficio nocturno de recolector de basura y que luego asciende a chofer, experimenta sensaciones libidinosas con el cadáver que encuentra en un contenedor de basura. Este es el cuerpo de Laina During, una mujer que es extraordinariamente hermosa,,,. Pero la visión necrofílica y grotesca no termina ahí, puesto que pronto aparecen en un “automóvil glacial” dos hombres extraños que negocian el cadáver con Clay. Al parecer para llevarlo o venderlo a Hoo, un asiático emprendedor que montó un burdel muy concurrido, con prostitutas muertas. Asimismo, la condición social contrapuesta de Clay, escritor diletante y fantasmal, y Sir Lovrens, escritor “reputado”. Clay, primíparo, se desempeña en un oficio no calificado, como el de recolector de basura; en cambio, Sir Lovrens dispone de un mayordomo y su oficio de escritor reconocido es bien calificado por la editora. Sin embargo, Sir Lovrens es objeto por parte de Clay de la necesidad, figuradamente hablando, de “Matar al padre” literario, es decir, liberarse de las influencias estilísticas, narrativas y creativas del escritor modelo a imitar para así ganar identidad propia, independencia y autonomía en la creación literaria y artística. Este propósito indispensable para ser exitoso como escritor nos lo revela Clay, protagonista de la novela, a través, de la visión que tiene sobre sir Lovrens como supersticioso, creyente, imbécil y hasta con intenciones, en su ocaso como escritor de convertirse en un plagiador. Irrita, también a Clay, la conversión del texto literario en una mercancía, sometida a las leyes del mercado. En cuanto a técnica, el autor recurre a la mise en abyme, popularizada por el escritor francés André Gide, y que consiste en una puesta en abismo o puesta en profundidad, es decir, meter relatos menores o sub relatos dentro del relato mayor. En el caso de *La gran obra*, los relatos “Los sementales, Verdades de ficción y la División oscura”.

Con relación al tiempo histórico o época que nos describe el texto, como se ha dicho, es de contrastes: Por un lado Sir Lovrens, especie de noble con mentalidad anacrónica que se construye un castillo, una mansión y por otro lado Clay, recolector de basura, luego chofer de camión recolector, cliente de prostíbulos que vive en los arrabales hasta cuando logra mejorar su condición económica y social a raíz de la escritura de textos.

Por su trayectoria ascendente, los múltiples reconocimientos a sus obras, la fuerza de su prosa que ha despertado interés, los elogios que ha recibido en los círculos literarios locales y nacionales, y por la madurez que se aprecia en esta novela, es imperioso que los amantes de la literatura caribeña fresca y renovadora de las letras de la región, lean *La gran obra* y el resto de la producción de este autor nacido en Santo Tomás que se abre paso de manera vertiginosa en el campo literario colombiano.

A nuestros colaboradores

Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica

ISSN 2390-0644 (versión digital)

Enfoque y alcance

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica es una publicación científica arbitrada y dirigida a estudiantes y docentes de pregrado y posgrado así como a investigadores cuyo objeto de estudio se relaciona con las literaturas del Caribe e Hispanoamérica. Consideramos las literaturas del Caribe e Hispanoamérica como un conjunto de manifestaciones estéticas asociadas a géneros “canónicos” y no “canónicos” y escritas en lenguas “oficiales” y creoles e indígenas del Caribe insular y continental y de Hispanoamérica. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica tiene periodicidad semestral y es editada por la Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico y el Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena y por los grupos de investigación CEILIKA y GILKARÍ que soportan estos programas.

Tipos de artículos

Con el fin de cumplir con los criterios de calidad científica requeridos por el Comité Editorial de *la revista Cuadernos de Literatura*, los artículos pueden ser:

Artículo de investigación científica y tecnológica. Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación terminados.

La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

Artículo de reflexión. Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

Artículo de revisión. Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

Artículo corto. Documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

Reporte de caso. Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.

Revisión de tema. Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

Reseña. Escrito breve que informa y a la vez valora una obra o un producto cultural; su característica fundamental radica en describir y emitir un juicio valorativo a favor o en contra.

Cartas al editor. Posiciones críticas, analíticas o interpretativas sobre los documentos publicados en la revista, que a juicio del Comité editorial constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad científica de referencia.

Editorial. Documento escrito por el editor, un miembro del comité editorial o un investigador invitado sobre orientaciones en el dominio temático de la revista.

Traducción. Traducciones de textos clásicos o de actualidad o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.

Si el artículo no corresponde a ninguna de las categorías establecidas por la revista o no se ajusta a los requisitos de presentación formal, será devuelto a su autor, quien podrá volver a remitirlo al editor(a) cuando llene los requisitos. El Comité editorial otorga prelación a la publicación de artículos de investigación.

Proceso editorial: Los manuscritos enviados por los autores son revisados por el Comité editorial y en un período no superior a 25 días se estará informando los resultados de esta evaluación; si la respuesta es afirmativa, son sometidos a un proceso de revisión por dos pares o árbitros, ajenos al Comité editorial, expertos en la materia.

Proceso de evaluación por pares

El proceso de evaluación de artículos en *Cuadernos de Literatura*, consta de tres etapas:

Evaluación preliminar. Corresponde a la primera etapa del proceso de evaluación, donde se realiza una revisión de la calidad editorial del artículo, por parte del equipo editorial, en la que se observa su estructura, verificando que cumpla con las normas de presentación de artículos de la revista y con las normas APA – Sexta edición.

Arbitraje. Corresponde a la segunda etapa del proceso; en esta se evalúa la calidad científica del artículo por medio de árbitros o pares expertos. Seguidamente todos los artículos se revisarán anónimamente siguiendo un procedimiento de doble ciego.

Los criterios a tener en cuenta por los pares para la evaluación del artículo son:

La relación (pertinencia) del artículo con la revista; Aspectos formales del artículo; Aspectos de contenido o de fondo del artículo, los cuales tiene 20 días para enviar la evaluación en el formato correspondiente.

El dictamen de los árbitros será definitivo para la aceptación o no de los artículos postulados, si el o los árbitros sugieren no publicar el artículo será automáticamente rechazado, pero si por el contrario el o los árbitros sugieren que el artículo se debe publicar, pero con correcciones, al autor le será enviado tanto el artículo que el par evaluó como sus anotaciones para corrección; el autor enviará nuevamente el artículo acatando las sugerencias del o los árbitros.

Evaluación Final. Corresponde la última fase del proceso de evaluación. El Comité editorial es el encargado de dicha evaluación, y teniendo en cuenta la verificación realizada por los autores en relación a las sugerencias de los pares, decidirá sobre la publicación o no del artículo. La aceptación final del artículo dependerá de que el o los autores consideren y respondan integralmente sobre las sugerencias o modificaciones que los árbitros propongan al mismo en un plazo no mayor a 25 días después de su notificación, reservándose *Cuadernos de Literatura* el derecho de introducir las modificaciones de forma necesaria para adaptar el texto a las normas de la publicación, sin que ello implique alterar en absoluto los contenidos de los mismos, que son responsabilidad de los autores.

Declaración de principios éticos

La revista acoge como fundamentación ética y de buenas prácticas editoriales los *Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing*, publicados en junio de 2015 por el Committee on Publication Ethics (COPE; disponible en: <http://publicationethics.org/>. Consultado 23 de mayo de 2017), que establecen en relación a la autoría y contribuciones que “un autor debe asumir la responsabilidad de al menos una de las partes que componen la obra; debería poder identificar a los responsables de cada una de las demás partes, y sería deseable que confiara en la capacidad y en la integridad de aquellos con quienes comparte la autoría”. Por tal razón la revista *Cuadernos de Literatura* solicita a todos los autores la descripción de sus aportes en el manuscrito enviado para publicación.

Declaración de conflictos de interés

Los autores que postulan artículos a la revista *Cuadernos de Literatura*, deben garantizar que sus procedimientos y metodologías se ajustan a los códigos éticos internacionales de investigación científica en literatura y/o cultura del Caribe e Hispanoamérica y la temática que esté manejando la revista en el momento de la publicación de cada convocatoria. Dicha garantía constará por escrito en el formato de cesión de derechos patrimoniales de autor y declaración de conflictos de interés, los cuales se solicitarán al envío del artículo para su revisión preliminar, haciendo plenamente responsable al o los autores de las violaciones éticas en las que hayan podido incurrir dentro de la investigación de donde deriva el artículo.

Del mismo modo el autor está obligado a informar los conflictos de interés que pueda tener su trabajo en caso de que los tenga. La persona que haga el envío del manuscrito para publicación será identificado como el garante del trabajo en su totalidad y con él se establecerán las comunicaciones relacionadas con el proceso de edición.

Cuadernos de Literatura rechazará todos aquellos artículos que implícita o explícitamente contengan experiencias, métodos, procedimientos o cualquier otra actividad que sigan prácticas poco éticas, discriminatorias, ofensivas, agresivas, etcétera.

Política Anti-Plagio

Cuadernos de Literatura se rige por la normativa de la Organización mundial de propiedad intelectual, la cual rige para Colombia a través de la Decisión 351 de 1993 de la Comisión del Acuerdo de Cartagena y la Ley 23 de 1982. Por esta razón todos los artículos presentados a la revista serán sometidos a verificación con *software* antiplagio.

Envío de textos

La revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* recibe todas las publicaciones mediante el registro de los autores en la plataforma Open Journal System, consultar link: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/about/submissions.

Los artículos enviados no pueden presentarse simultáneamente a ninguna otra publicación y deben ser inéditos. Solo se admitirá una colaboración por autor y su recepción no implica su publicación. Cada propuesta contendrá tres archivos:

- 1) Artículo.
- 2) Hoja de Vida: nombre completo, filiación institucional, correo electrónico, último grado obtenido, título de la investigación de la cual se deriva, grupo y líneas de investigación, cargo actual y últimas publicaciones.
- 3) Declaración de responsabilidad y cláusula de cesión.

Lineamientos generales

- Todo artículo (crítica, análisis, reseña u otro) debe versar sobre literatura y/o cultura del Caribe e Hispanoamérica.
- Debe ser inédito y no estar en proceso de evaluación por parte de ninguna otra publicación.

Especificaciones

Los trabajos deberán enviarse al Comité editorial de la revista, en físico y/o por correo electrónico.

Redacción

1. El trabajo debe ser digitado a doble espacio, en papel tamaño carta, preferiblemente en Word; el tamaño de los caracteres es de 12 puntos y el tipo de fuente deberá ser Times New Roman.
2. La extensión de los artículos no excederá las ocho mil (8000) palabras o veinticinco (25) cuartillas, incluyendo las citas y el resumen. En cuanto a las reseñas, estas no deben sobrepasar las cinco (5) cuartillas y deben también atender a las especificaciones antes mencionadas.
3. Debe anexarse el título del artículo en inglés, y el resumen en español y en inglés, en máximo cien (100) palabras, en el que se especifique el tema, el objetivo, la metodología, la hipótesis central y las conclusiones del texto.

4. Debe incluirse, en archivo aparte, una síntesis del *curriculum vitae* del autor con los siguientes datos: nombres y apellidos completos, ciudad y país de nacimiento, último título académico, institución donde trabaja o a la que está vinculado, cargo que desempeña, título de la investigación de la cual proviene el artículo, cuando sea el caso, y las referencias bibliográficas de sus últimas dos publicaciones.
5. Al final del texto, en orden alfabético, debe relacionarse la bibliografía citada, según las especificaciones de las Normas APA.

Referencias y citas en el texto

- Un trabajo por un autor:
Pérez (2004) comparó la literatura colombiana
En un estudio sobre la literatura colombiana (Pérez, 2004)
- Un trabajo por múltiples autores:
Si un trabajo es de dos autores, se deben citar ambos en todas las ocasiones.
Si el trabajo es de tres, cuatro o cinco autores, se deben citar todos la primera vez y luego citar solo al primero seguido de “et al.” (en tipo normal y terminado en punto) y el año.
- En caso de que el trabajo citado sea el mismo, si la cita aparece en el mismo párrafo en que figura el año de publicación, se debe omitir el año, así:
 - Primera cita: Wassersteil, Zapulla, Rosen, Gerstman y Rock (1994) encontraron...
 - Siguiendo citas en otros párrafos: Wassersteil et al. (1994) encontraron...
 - Siguiendo citas en el mismo párrafo: Primera cita: Wassersteil et al. encontraron...
 - Si un trabajo es de seis o más autores, se cita solo el primero, seguido de “et al.” en todas las ocasiones. En la lista de referencias se citarán todos ellos.
- Textos clásicos: Si un trabajo no tiene fecha de publicación, citar en el texto el nombre del autor, seguido de s.f. (por “sin fecha”). Cuando la fecha de publicación es inaplicable, como sucede con textos antiguos, se debe citar el año de la traducción utilizada, precedida de trad., o el año de la publicación original, que se debe incluir en la cita:
 - (Aristóteles, trad. 1931)
 - James (1890/1983)

- No es preciso incluir en la lista de referencia citas de los trabajos clásicos mayores, tales como la Biblia, o de autores clásicos griegos y romanos. En este caso, se debe citar en el texto el capítulo y el número, en lugar de la página.
- Partes específicas de una fuente o “citas textuales”:
 - Se debe indicar la página, capítulo, figura o tabla. Incluir siempre el número de página en las citas literales. La cita debe encerrarse entre comillas si va dentro del cuerpo del trabajo (dejando el punto que finaliza la oración por fuera).
 - Si la cita tiene menos de cuarenta (40) palabras, debe ir seguida del texto, con comillas: “A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores” (Burgos, 2013, p.134).
 - Si la cita tiene más de cuarenta (40) palabras, debe ir con sangría y fuente tamaño 11, sin comillas: A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores. Se deja llevar por sus pasos. No establece una ruta. Un día una calle. Otro una playa. Alguna vez una plaza. O merodea el embarcadero del puerto. Se devuelve al colegio de la Compañía y entra con sigilo para no llamar la atención del portero. (Burgos, 2013, p.134)

Referencias bibliográficas (a pie de página o al final del texto)

Libros

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título de la obra*. (Edición). Ciudad: Editorial.

Nota: La edición se señala solo a partir de la segunda. Si se trata de la primera edición, después del título se coloca un punto.

- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.

Cuando se cita el capítulo de un libro, que hace parte de una compilación, se cita –en primer lugar– el autor del capítulo y el título del mismo; seguidamente el compilador o editor, título del libro, las páginas del capítulo entre paréntesis, lugar de edición y editorial, igual que en la referencia de cualquier otro libro:

- Bartolomé, A. (1978). Estudios de las variables en la investigación en educación. En J. Arnau. (Comp.). *Métodos de investigación en las Ciencias Humanas* (103-138). Barcelona: Omega.

Artículos de revista

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación), Título del artículo. *Nombre de la revista completo*, volumen (número), página inicial-página final.

- Gutiérrez Calvo, M. y Eysenck, M. (1995). Sesgo interpretativo en la ansiedad de evaluación. *Ansiedad y estrés*, 1(1), 5-20.

Referencias de sitios Web

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación, mes). Título del artículo. Nombre de la página web, volumen (número). Recuperado de (enlace)

- Ragusa, S. (2007, julio-octubre). La narratología filmica o el lenguaje audiovisual en Amada hija. *Espéculo*, 36. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/amahija.html>

Las referencias bibliográficas deben presentarse ordenadas alfabéticamente por el apellido del autor, o del primer autor en el caso de tratarse de un texto escrito por varias personas. Si se citan varias obras de un mismo autor, estas se organizarán según el año de publicación.

CESIÓN DE DERECHOS

_____ (ciudad), _____ (días/mes/año)

Señores

Revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*

Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena

E.S.D.

ASUNTO: Carta de originalidad y aceptación de publicación

Cordial saludo.

Por medio de la presente me permito manifestar mi acuerdo para participar en el proceso de publicación de la revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* de la Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena (Colombia).

El artículo se titula: _____

_____,
y el mismo es inédito, por lo cual no ha sido publicado ni puesto en consideración en otros medios editoriales.

El artículo es resultado de desarrollo de la investigación o proyecto:
_____ (opcional).

El objeto principal del artículo es: _____.

El tipo de artículo es: Investigación _____ Reflexión _____ Revisión _____

Reitero que he leído y acepto los términos de participación establecidos en el documento “A nuestros colaboradores” publicado en la revista y/o “Acerca de la revista”, publicado en la página web institucional.

Acepto igualmente los términos de la licencia de Creative Commons de Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional¹, que permite Compartir, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, Adaptar, remezclar, transformar y crear a partir del material para cualquier propósito, incluso comercialmente.

Finalmente, autorizo a la revista *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* a publicar mi artículo y manifiesto mi acuerdo con la política *open access* de la revista.

Atentamente,

(Nombre completo del autor - firmar y escanear)

Dirección:

Celular:

Correo electrónico:

Filiación Institucional:

¹ En caso de no aceptar esta licencia, ingrese a la siguiente página web y escoja la de su preferencia: <http://creativecommons.org/choose/>

To Our Collaborators

Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica
ISSN 2390-0644 (online version)

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica is a scientific and peerreviewed magazine that aims to publish articles, working papers and research reports of professors and students of literature and of national and international researchers interested in the literatures and cultures of The Caribbean and Spanish America. This magazine is issued every six months and is edited by the Master program in Spanish American and Caribbean Literature of Universidad del Atlántico and CEILIKA y GILKARÍ, the research groups that support this program.

Types of articles

These are the articles that the Editorial Committee of revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* accepts for publication:

Technological and scientific research article. Document that presents in a detailed way original results of finished research projects. The structure commonly used in this type of article has four sections: introduction, methods, results and conclusions.

Reflection article. Document that presents results of finished research about a specific topic and using original sources from an analytic, interpretative or critical stance.

Literature reviews. Document that results from finished research and organizes and analyzes the results of published or non-published research about a field in technology or science. It intends to account for current trends and developments. It presents a careful literature review of at least 50 references.

Short article. Brief document that describes original preliminary or partial results of technological or scientific research that require prompt circulation.

Case report. Document that discusses the results of a study about a particular situation that intends to expose methodological or technical experiences employed in a case study. It includes a systematic and annotated review of the literature of analogous research.

Revision of a topic. Document that results from a critical view of the literature of a specific topic.

Review. brief paper that informs and evaluates a literary work or any other cultural product. It describes and judges the value of that work or product.

Letters to the editor. Critical, analytical or interpretative views about the documents published by the magazine that the Editorial Committee deems as a substantial contribution to the discussion of the topic of those documents within the scientific tradition to which they belong.

Editorial. Document written by the editor of the magazine, a member of the Editorial Committee or a guest research about guidelines related to the topic of the magazine.

Translations. The magazine accepts translations of classical or contemporary works of literature as well as transcripts of historical documents or of particular scope of interest of the magazine.

If the article does not meet any of the categories described above or does not meet the formal standards for publication, it will be returned to the authors in order for them to make the due changes and re-submit it. The Editorial Committee gives priority to the publication of research articles.

Editorial Process: The Editorial Committee reviews the papers submitted to the magazine. In no longer than 25 days this committee informs the authors about the result of the evaluation. In case the papers are accepted, they are peer review by experts in the topic of the article that do not belong to the committee.

Peer review process

The process of evaluating articles in *Cuadernos de Literatura* follows three stages:

Preliminary Evaluation: This is the first stage of the process of evaluation. A review of the editorial quality of the article is done in this step. The Editorial Committee of the magazine checks its structure in order to verify that it meets the formal standards of the magazine and APA guidelines– Sixth edition.

Peer review: This is the second stage of the process. Referees, expert researchers, evaluate the scientific quality of the article. Articles are reviewed anonymously following the double-blind procedure.

The criteria that the referees take into account to evaluate the articles are: the relationship (relevance) of the article with the magazine, the formal aspects of the article, and aspects related to its content. Reviews are supposed to be done in 20 days.

The referees concepts will be used to accept or reject articles. If the referees suggest not to publish the article, it will be turned out immediately. In case they suggest that some corrections should be done to the article, it will be returned to the authors for them to do such corrections. The authors will have to re-submit it when they finish correcting it.

Final Evaluation: This is the last stage of the process. The Editorial Committee is in charge of this last evaluation based on the referees suggestions. It will decide whether to publish or not.

This final decision will depend on the way the authors respond to the suggested corrections. The authors will have up to 25 days to do the corrections after they have been notified. *Cuadernos de Literatura* reserves the right to introduce modifications to the articles in order to adapt formal aspects of the texts to publication standards. Modifications to the content of the article will not be introduced by the Editorial Committee.

Declaration of ethical principles

This magazine adopts the ethical principles and good editorial practices expressed in Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing, published in June 2015 by the Committee on Publication Ethics (COPE; retrieved from: <http://publicationethics.org/>. Consulted May 23rd, 2017), that state, regarding authorship and contributions, that “authors should assume the responsibility of at least one of the sections that conform his work, they should be able to identify the person responsible of each of the other sections and it should be desirable that they could trust the skills and the integrity of those with whom they share authorship”. Hence, *Cuadernos de Literatura* requests authors to provide the details of the authorship in the documents they submit to our magazine.

Declaration of conflict of interests

The authors who submit articles to *Cuadernos de Literatura* have to guarantee that their research techniques and methods meet international scientific ethical codes when they do research about Caribbean and Spanish American literature and culture. Such guarantee will be stated in the format of economic rights waiver and in the declaration of conflict of interests which are requested at the moment of the article’s preliminary review, thus making authors wholly responsible for ethical violations they could have made within the investigation

from which the article is derived. Likewise, authors who submit the article will be identified as the guarantor of the work and all communication about the review process will be established with him/her.

Cuadernos de Literatura will turn out articles that implicitly or explicitly contain experiences, methods, techniques or any other activity based on non-ethical, discriminatory, offensive, or aggressive practices.

Anti-Plagiarism policy

Cuadernos de Literatura follows the policy on intellectual property established by the Intellectual Property World Organization which was adopted in Colombia by the Bill 351 passed by the Cartagena Commission of Agreement in 1993 and the Bill 23 passed in 1982. Consequently, articles submitted to our magazine will be checked using an anti-plagiarism software.

Submission of texts

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica receives all publications via authors' registration in the Open Journal System platform. Submissions can not be sent simultaneously to any other journal and must not have been published before. Our journal only accepts one submission per author and its reception does not imply it is going to be published. Each proposal will have three files:

- 1) Article.
- 2) Resume: full name, institutional affiliation, e-mail, last degree obtained, title of the investigation from which it derives, group and lines of investigation, present job and last publications.
- 3) Declaration of responsibility and copyright transfer.

General guidelines

- All articles (scientific research article, analysis article, book reviews, etc.) has to be about literature or culture of the Caribbean or Spanish America.
- All articles must not have been published before and must not be in an evaluation process in any other sort of publication.

Specifications

Articles should be submitted to the Editorial Committee of the magazine via e-mail or to our website after authors have registered in the OJS.

Writing guidelines

1. Articles have to be double spaced, in letter size paper. They should be in Word Processor and have to be typed in Times New Roman 12 font.
2. Articles cannot exceed 8000 words or 25 pages including references and abstract. Reviews cannot exceed 5 pages and must comply with the previous specifications.
3. Articles must have the title of the article in English and an abstract both in Spanish and English which should be about 100 words. The abstract must specify the topic, the objective, the methods, the hypothesis and the conclusions of the article.
4. A resume of the author has to be submitted in a separate file. It should include the following: full name of the author, city and country of birth, last degree obtained, institutional affiliation, job title, title of the research from which the article is derived if applicable, and bibliographic references.
5. At the end of the text, the author must include a list of references following APA guidelines.

References and in-text citations

- A work by a single author:
Pérez (2004) compared Colombian literature...
In a study about Colombian literature (Pérez, 2004)...
- A work by several authors:
If you are citing a work by two authors, you have to include both every time you cite their work.
If you are citing a work by three, four, or five authors, you have to cite all of the the first time and then just cite the first one followed by “et al.” (in the usual Font and ending in a period) and the year.
- In case the work is cited twice, if the reference is in the same paragraph in which the year was included, you have to omit the year like this:
 - First citation: Wassersteil, Zapulla, Rosen, Gerstman y Rock (1994) affirm...
 - Following citations in other paragraphs: Wassersteil et al. (1994) argue...
 - Following citations in the same paragraph: second citation: Wassersteil et al. state...
- If you are citing a work by 6 or more authors, you cite just the first one followed by “et al” every time you cite them. In the list of references, you have to include all the names.

- Ancient texts: If a work does not have a date of publication, you have to reference in the text the name of the author followed by n.d. (for no date). When the date is not applicable, as in ancient texts, you have to reference the year of the translation used, preceded by trans., or the year of the original publication in the reference:
 - (Aristoteles, trans. 1931)
 - James (1890/1983)
- You do not have to include in the list of references citations of major classical works such as The Bible or Greek and Roman classical authors.
In this case, you have to cite in the text the chapter and the number instead of the page.
- Specific parts of a reference or quotations:
- You have to indicate the number of the page, the chapter, the figure or table. You have to include always the number of the pages in quotations.
- Short quotations (no longer than four lines or 40 words) have to be in question marks. The period goes after the closing quotation mark: “A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores” (Burgos, 2013, p.134).
- If the quotation has more than 40 words it has to be indented and in 11 font without quotation marks: A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores. Se deja llevar por sus pasos. No establece una ruta. Un día una calle. Otro una playa. Alguna vez una plaza. O merodea el embarcadero del puerto. Se devuelve al colegio de la Compañía y entra con sigilo para no llamar la atención del portero. (Burgos, 2013, p.134)

References (footnotes or list of references)

Books

Author's last name, name initial. (Year of publication). *Book title*. (Edition). City: Publishing house.

Note: The edition is written only after the first one. If it is the first edition, you use a period after the title of the book.

- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.

When you reference the chapter of a book that makes part of a compilation, you first cite the author of the chapter and the title; next the editor, the title of the book, the pages of the chapter in parenthesis, the place of the edition and the publishing house the same way you do it with any book.

- Bartolomé, A. (1978). Estudios de las variables en la investigación en educación. In J. Arnau. (Ed.). *Métodos de investigación en las Ciencias Humanas* (103-138). Barcelona: Omega.

Magazine articles

Last name of the author, Name initial. (Year of publication. Article title. *Complete name of the magazine, volume* (issue number), initial page – last page.

- Gutiérrez Calvo, M. & Eysenck, M. (1995). Sesgo interpretativo en la ansiedad de evaluación. *Ansiedad y estrés*, 1(1), 5-20.

Online sources

Last name of the author, Name initial. (Year of publication, month). Article title. Name of web page, volumen (issue number). Retrieved from (link).

- Ragusa, S. (2007, July-October). La narratología fílmica o el lenguaje audiovisual en Amada hija. *Especulo*, 36. Retrieved from: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/amahija.html>

References have to be in alphabetical order by the author's last name, or the first author's last name in case the article has been written by several authors. If several works of the same author are cited, these have to be organized based on the year of publication.

CESSION OF RIGHTS

_____ (city), _____ (day/month/year)

Dear Sir or Madam

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica
Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena

SUBJECT: Letter of originality and acceptance of publication

I hereby agree to participate in the process of publication of Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica a magazine edited by Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena (Colombia).

The article title is: _____.
_____. It is an unpublished text, which means it has never been published or submitted for publication to other type of publications.

The article is the result of the following research or Project:
_____ (optional).

The main objective of the article is: _____.

The type of investigation is: Research _____ Reflection _____
Review _____

I acknowledge I have read and accepted the terms of participation established in the document called “To our collaborators” published in the magazine and/or “about the magazine” published on the institutional web page.

I also accept the terms of the license by Creative Commons of Attribution-Sharing Equal 4.0 International, that allows to cooperate, copy and

redistribute the material in any other media or format, to adapt – mix and transform, and to create based on the material for any purpose including its trading.

Finally, I authorize Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica to publish my article and agree with the policy open access followed by this magazine.

Sincerely,

(Full name of the author – sign and scan)

Address:

Cell phone number:

E-mail:

Institutional affiliation

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

CÓDIGO SNIES No. 90995

Presentación

La Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe busca fortalecer la investigación en el área cultural de América Latina y del Caribe, además del conocimiento literario, y permite la formación de un grupo de intelectuales investigadores capaces de abordar la producción literaria y cultural hispanoamericana y del Caribe a través de ensayos, estudios, ediciones críticas y actividades académicas, desde una perspectiva crítica post-colonial, no totalizante ni unidimensional. Este programa se fundamenta, igualmente, en la articulación de los trabajos de los grupos de investigación CEILKA Y GILKARÍ.

Objetivos del programa

- Promover la cualificación de los estudios literarios en la región mediante la actualización en el manejo de conceptos, técnicas y métodos, tanto de la crítica y la teoría literaria canónica como de las propuestas teóricas caribeñas e hispano-americanas emergentes, que faciliten el acercamiento competente a las obras literarias hispanoamericanas y del Caribe.

- Crear el espacio institucional para estimular un ambiente de discusión académica en torno a la literatura Hispanoamericana y del Caribe, que aporte al conocimiento idóneo del entorno sociocultural.

- Desarrollar una metodología para el estudio de las literaturas de Hispanoamérica y el Caribe que responda a sus historias particulares y a sus realidades propias, con el fin de elaborar una historia de estas literaturas.

-Problematizar las relaciones entre las literaturas Hispanoamericana y la literatura del Caribe, teniendo en cuenta las configuraciones sociohistóricas particulares que les dieron origen.

-Formar en el conocimiento y la investigación especializados en el campo de los estudios literarios y culturales, caribeños.

Líneas de investigación

- Literatura comparada de Hispanoamérica y del Caribe.
- Literatura popular y Etnoliteratura Hispanoamericana y del Caribe.
- Narrativa y contextos socioculturales en Hispanoamérica y del Caribe.
- Poesía y contextos socioculturales de Hispanoamérica y del Caribe.
- Teoría, historia y crítica Hispanoamericana y del Caribe.

Dirigido a

Profesionales de Ciencias del Lenguaje con título de Licenciados en Humanidades y Lengua Castellana, Lingüística y Literatura, Español y Literatura, Idiomas Extranjeros, Filología e Idiomas y otros programas en áreas afines a Ciencias Sociales y humanas.

Título que otorga

Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe

Duración y horarios

El programa está diseñado para que los estudiantes puedan completar todos los requisitos de grado en un tiempo de cua-

tro semestres académicos con metodología presencial y disponibilidad de tiempo completo. El horario de los encuentros presenciales se desarrollará semanalmente durante los días viernes (5:30 p.m.-9:30 p.m.) y sábados (8:30 a.m. 12:30 p.m. y 2:30 p.m.- 6:30 p.m.).

Requisitos de inscripción

- Formulario de inscripción diligenciado.
- Certificado original de notas universitarias con promedio igual o superior a 3.5 (tres-cinco).
- Elaboración de un ensayo crítico sobre una obra literaria hispanoamericana y del Caribe (Examen presencial).
- Propuesta de investigación en una de las líneas del programa (extensión equivalente a 2.000 palabras).
- Hoja de vida actualizada.
- Fotocopia autenticada del diploma o acta de grado de pregrado.
- Fotocopia ampliada de cédula de ciudadanía.
- Dos fotos 3X4
- Certificado de afiliación al régimen de seguridad social
- Volante de consignación original y una copia.

Formas de pago

- Consignación Cuenta Corriente No. 02666999075 Banco Davivienda
- Formato de convenios empresariales.
- Pago por cuotas
- Créditos con ICETEX
- Tarjetas débito y crédito

ASPECTOS FINANCIEROS

Costos de inscripción Equivale a 8 SMDLV.

Referencias para diligenciar el volante de consignación del Banco Davivienda:

REF 1: Número de documento de identidad

REF2: 80190022

Costos por semestre

Equivale a 7 SMMLV

Referencias para diligenciar el volante de consignación del Banco Davivienda: REF 1: Número de documento de identidad. REF2: 80370022

Componentes del costo por semestre

Matrícula 2.5 SMMLV

Derechos Académicos 3.0 SMMLV

Costos de Administración 1.5 SMMLV

Descuentos del costo por semestre

Egresados Universidad del Atlántico: 20% del componente de matrícula.

Descuento por Sufragio: 10% del componente de matrícula

Pago extemporáneo del costo por semestre

Adicionar el 20% del valor del componente de matrícula

Mayor Información

Universidad del Atlántico - Departamento de Postgrados

Teléfonos: 319 70 10 Ext. 1050

Kilómetro 7, Antigua Vía a Puerto Colombia

Barranquilla - Colombia

postgrados@mail.uniatlantico.edu.co

mliteraturadelcaribe@mail.uniatlantico.edu.co

<http://www.uniatlantico.edu.co>

CUADERNOS DE LITERATURA DEL *Caribe e Hispanoamérica*

CONTENIDO

Editorial. Literaturas y Culturas Caribeñas, Iberoamericanas y Africanas: encuentros, intercambios y desviaciones en la diferencia

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

Artículos

Renato Cardoso: memória, testemunho e homenagem

Renato Cardoso: memory, testimony and tribute

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

La estética del Güije en la poesía de la autora cubana Nancy Morejón: voz y subjetividad negras

Güije aesthetics in the poetry of the Cuban author Nancy Morejón: black voice and subjectivity

Giselle Maria Santos de Araujo

Gandoca: una naturaleza producida para el mercado

Gandoca: a nature produced for the market

Claudia Marcela Páez Lotero

O outro lado dos fatos: considerações sobre literatura e jornalismo em Lima Barreto, Roberto Alrt e João Antônio

The other side of the facts: considerations on literature and journalism in Lima Barreto,

Roberto Alrt and João Antônio

Clara Ávila Ornellas

Between Enchantment and the Image-spirit (*utupë*): the essence of the image

*Entre el Encantamiento y la Imagen-espíritu (*utupë*): la esencia de la imagen*

Izabelle Louise Monteiro Penha

Imaginar um Corpo Livre: Irrupções artísticas feministas na América Latina. O exemplo de *Cosas de Mujeres* e *Un violador en tu camino*

*Imagining a Free Body: Feminist Artistic Eruptions in Latin America. The example of *Cosas**

*de Mujeres and *Un violador en tu camino**

Teresa Melo

Um ajuste necessário com a fluidez da vida: Considerações lentas sobre: “O Embondeiro que sonhava pássaros” de Mia Couto

A necessary adjustment with the fluidity of life: Slow considerations on: “O Embondeiro que sonhava pássaros” by Mia Couto

Nuno Brito

Reseña

La gran obra. De Ivan Dario Fontalvo

Pablo Emilio Caballero Pérez



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL



Universidad
de Cartagena
Fundada en 1827

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS



GRUPO CEILKA

SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN
GELRCAR

SEMILLERO DE ESTUDIOS COLONIALES
Y POSCOLONIALES LATINOAMERICANOS (SECUELA)

BARRANQUILLA - CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

