



[sic]

Revista de literatura y arte de la APLU  
# 39 | Año XV | 2025

Literaturas de  
lengua portuguesa



## TEMÁTICA Y ALCANCE

---

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre. Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en diversos repositorios y catálogos nacionales e internacionales.  
palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [sic].

---

### sic

(Del lat. sic, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

# [sic]

Revista arbitrada de la Asociación de  
Profesores de Literatura del Uruguay  
Año XV #39 / julio de 2025

*Comisión Directiva de APLU*

Presidente: Gabriela Sosa San Martín  
Vicepresidente: Leticia Collazo  
Secretaria: Verónica Quintero  
Tesorero: Álvaro Revello  
Vocal: Paola Borges

*Consejo editor de la revista [sic]*

Elvira Blanco Blanco  
Óscar Brando  
Luis Bravo  
María del Carmen González de León  
Álvaro Lema Mosca  
Elena Romiti  
Gabriela Sosa San Martín

*Coordinadores académicos del presente número:*

Juan P. Chiappara y Júlío Machado

*Responsables de edición:*

Elvira Blanco Blanco  
Álvaro Lema Mosca

*Consejo académico de lectura:*

Hugo Achugar  
Alfredo Alzugarat  
Iaranda Barbosa  
Carina Blixen  
Margarita Carriquiri  
Sandra Escames  
Norah Giraldo Dei Cas  
Gustavo Martínez  
Charles Ricciardi  
Leonardo Rossiello  
André Sena Wanderley  
Kildina Veljacic  
Silvia Viroga

*Lectores especializados para este número:*

André de Sena Wanderley  
Dirceu Magri  
Gladys Viviana Gelado  
Gustavo Martínez  
Iaranda Barbosa  
Joelma Santana Siqueira  
Natália Gonçalves de Souza Santos

Óscar Brando  
Silvia Viroga  
Silvio Alfonso  
Víctor Manuel Ramos Lemus

Corrección general: Sofía Gervaz  
Corrección en portugués: Silvio Alfonso  
Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos

Imagen de tapa: ViewofWorld, Adobe Stock  
Diseño: Mastergraf

Revista [sic]. Año XV #39 / julio, 2025  
ISSN: 1688-9398E

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI, Foja 33  
a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Indexada en Latindex 2.0, Dialnet, LatinRev, Road, Miar,  
Hispanismo, Google Scholar.  
Integrante de Aura (Asociación Uruguaya de Revistas  
Académicas).  
Disponible en Open Journal System.

Esta obra está bajo una licencia internacional  
Creative Commons Atribución 4.0.



APLU  
18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200  
Telefax (+598) 2403 6506  
revistaaplu@gmail.com  
revistasic.uy

Edición digital:  
Mastergraf S.R.L.  
Bvar. Artigas 4678  
Tel.: 2303 4760\*  
Montevideo - Uruguay  
www.mastergraf.com.uy

# Sumario

**5.** Editoria. La vista desde la frontera: proximidad, distancia y búsqueda mutua en los confines del Atlántico Sur

*Juan Pablo Chiappara y Júlio Machado*

**8.** La muerte (in)significante en La hora de la estrella de Clarice Lispector

*Juan Carlos Albarado*

**17.** Archivos plurales y probabliotecas posibles

*Raúl Antelo*

**25.** Clarice Lispector: Agua viva, clímax de una escritura que fluye

*María Cristina Arostegui*

**37.** Poéticas da guerra nas obras de Virginia Brindis de Salas e Conceição Rodrigues

*Iaranda Jurema Ferreira Barbosa*

**56.** Fernando Pessoa: la construcción cultural de un imperio

*Elvira Blanco Blanco*

**66.** Sobre *Gran Sertón: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Dios y Diablo, el rumiar de Riobaldo

*Luis Bravo*

**82.** Las desigualdades sociales y el sistema escolar en el Cabo Verde colonial: una lectura de «Dragão e Eu», de Teixeira de Sousa

*Vitor Hugo Costantino*

**93.** Uma cartografia da identidade: imagens e paisagens (Angola, Macau e Goa) na obra da escritora portuguesa Maria Ondina Braga

*Dora N. Gago*

**102.** O Bestiário folclórico da fantasia brasileira contemporânea: antropofagia, antiespecismo e ecología

*Bruno Anselmi Matangrano*

**121.** Monstras que se inscrevem e escrevem em Flor de gume, de Monique Malcher

*Anélia Montechiari Pietrani*

**132.** *Laudatio* a Mia Couto

*Jerónimo Pizarro*

**138.** Cuerpos, voces y memorias: la literatura como lugar de redefinición de la identidad femenina brasileña en Quebra-Ventres

*María Gimena Rodríguez Silva*

**150.** La dialéctica de la animalización en la literatura brasileña contemporánea

*Juan Pedro Rojas*

**161.** Algumas considerações sobre o corpo com deficiência nas literaturas africanas de língua portuguesa

*Gustavo Henrique Rückert*

**171.** Escrita criativa e pesquisa acadêmica: Brasileira Steampunk à luz dos estudos sobre polifonia, criação de mundos e narrativas transmídia

*Enéias Tavares*

## Reseñas

**184.** Un reflexo da irmandade Galiza-Portugal en torno ó 25 de abril

*Alba Calo Blanco*

**187.** Sudamérica y las lusofonías

*Irene García Martínez*

**189.** Palavras nómadas de Dora Nunes Gago: la vida en los intersticios de la literatura y los viajes

*Sandra Sousa*

**191.** Napalm en el corazón y la homosexualidad en un mundo distópico

*Joaquín Eraña*

# Editorial

---

## La vista desde la frontera: proximidad, distancia y búsqueda mutua en los confines del Atlántico Sur

Este número de la Revista [sic] se inscribe en la tradición de las largas relaciones entre Uruguay y Brasil, en su búsqueda constante de dialogar y profundizar la comprensión de ese universo tan familiar, pero también tan desafiador y esquivo por la multiplicidad de realidades que lo definen y que a lo largo de su historia han penetrado en la literatura.

Desde los tiempos de la colonia, la presencia de Portugal en el territorio que ocuparía la actual república uruguaya no solo fue persistente, sino que fue fundadora de parte de su idiosincrasia en un proceso de vaivén constante de contingentes humanos con todo lo que cargan y trasiegan los contingentes humanos: una lengua, una forma de plantarse ante la vida, tradiciones y, más que una cultura (como está al uso decir), una civilización. La condición intrínseca de frontera como el rasgo más constante que define al Uruguay desde 1516 hasta hoy está totalmente enredada con la presencia del elemento lusitano y la diversidad inherente a su propia historia. Además, lo que es Brasil hoy y lo que fue Portugal ayer en la región no puede ser dissociado de otras tradiciones que han confluído desde el principio: la tradición indígena americana y la negra africana, sobre todo, que han contribuido a forjar el conjunto de obras que englobamos bajo la idea de *literaturas de lengua portuguesa*, la cual orientó desde la convocatoria la forma que debería tomar este número de la Revista [sic].

Esa diversidad ha quedado también reflejada en las contribuciones que hemos recibido para este número, que presume de poder presentar un variado abanico de estudios que comprende a autores de los más consagrados y reconocidos por la crítica, pasando por relecturas de la tradición poco exploradas hasta ahora desde una perspectiva teórica y narrativa nueva, hasta autores que podrán ser una revelación para el lector de la revista. Dicha diversidad, además, es reflejo de una visión amplia de la imagen del Atlántico Sur que proponemos, la cual nos permite abrir el ángulo del lente para enfocar más allá del margen americano. De hecho, queremos propiciar, a partir de ella, nuevos viajes lingüísticos y literarios rumbo a destinos situados en el otro margen del Atlántico y más allá. La expansión marítima portuguesa, siempre conviene recordarlo, empezó por África, no por las Américas, y tuvo como objetivo inicial el establecimiento de rutas comerciales rumbo a Asia, para consolidar una articulación entre los continentes, fundando la percepción de la noción misma de globalidad o de globalización; dicha expansión acabó diseminando la lengua portuguesa por universos geográficos, históricos y culturales distintos, reunidos por el uso de la lengua de Camões como lengua franca, ya sea por necesidad, ya sea por imposición.

Y es esa lengua la que continuamos celebrando en este número de [sic] al haber convocado trabajos críticos sobre un recorte de su expresión, aquel que se concretiza en *obras* que adjetivamos de la manera que consideramos (en medio a tanto ruido y tanta imagen) como la más relevante: *literarias*. No la más relevante por puro sectarismo disciplinar, sino por la capacidad de la *literatura* (entendida en su sentido moderno como el corpus que tomó una nueva forma y que colonizó el término justamente a lo largo del período evocado y como consecuencia de la expansión atlántica promovida, en un primer momento, por Portugal y España) de mantener su fuerza y su sutileza, hasta el presente momento, para tratar todo lo que toca lo humano e inclusive lo poshumano.

Creemos en nuestro trabajo y lo defendemos porque creemos que para que la ficción literaria en el nivel que la conocemos resista y no desaparezca en los próximos siglos, como ocurre en «Réquiem por la novela», de Jorge Volpi, o, de otra forma, como ocurre en *Fahrenheit 451*, debe ser siempre protegida, celebrada y entendida como la forma de expresión del lenguaje que toma la mayor distancia posible de todos los dogmas y que, por ello, es la más sincera posible. La literatura que celebramos en este número de la Revista [sic] y en general será siempre la que está intrínsecamente constituida por lo contradictorio, la que no propone ninguna síntesis simplona o aparentemente redentora. Sea en el ámbito que sea, la literatura tal como la entendemos nunca estará al servicio de ninguna ideología, aunque nos haga discutir las todas. En suma, la literatura es, o querríamos que siguiese siendo, el espacio de discusión de cualquier idea, pero no la coartada para dictar cualquier verdad perentoria.

En efecto, sabemos que en el contexto histórico en el que este editorial se sitúa, si es innegable, por un lado, que la lengua portuguesa fue deliberadamente usada como instrumento de dominación colonial, por otro, es también innegable que los sujetos colonizados, como es el caso de Caliban, emblemático personaje de la última pieza de Shakespeare, *La tempestad*, supieron apropiarse de ella para con ella misma producir nuevas y distintas literaturas, inclusive en oposición a la propia espoliación colonial. Después de sangrientas guerras de independencia, inclusive, y con la llegada de las emancipaciones políticas, se prefirió, en vez de repudiar pura y simplemente la lengua portuguesa, tomarla como un «trofeo de guerra», tal como lo dijo el mozambiqueño Samora Machel. Con ese trofeo, intervenido y revitalizado por matrices lingüísticas y culturales diversas, se consolidó y viene expandiéndose un repertorio literario propio y diverso que, lejos de limitarse a las experiencias más conocidas de las literaturas portuguesa y brasilera, se extiende por cinco países africanos (Angola, Cabo Verde, Guinea-Bisáu, Mozambique y San Tomé y Príncipe) y, en Asia, por Timor Oriental, hoy ya independiente, y por los territorios de Goa y Macao, incorporados a India y China, respectivamente.

En el corpus crítico que ahora ponemos a disposición en este número de [sic], la proximidad y el asombro podrán converger porque la condición de frontera, la de la propia literatura tal como la definimos antes, así como la de la forma como la lengua portuguesa se desarrolla en los últimos seis siglos, es constitutiva a dicho corpus y es el motor que incentiva las búsquedas mutuas en los confines del Atlántico Sur.

## A visão desde a fronteira: proximidade, distância e busca mútua nos confins do Atlântico Sul

Este número da Revista [sic] inscreve-se na tradição das amplas relações entre Brasil e Uruguai, em sua busca constante por dialogar e aprofundar a compreensão deste ambiente tão familiar, mas, simultaneamente, tão desafiador e esquivo em função da multiplicidade de realidades que o definem e que, ao longo de sua história, penetraram na literatura.

Desde os tempos coloniais, a presença de Portugal no território que constituiria a atual república uruguaia foi não apenas persistente, mas também fundadora de parte de sua idiossincrasia num processo constante de idas e vindas dos contingentes humanos e de tudo o que carregam e trasladam: uma língua, um modo de postar-se ante a vida, tradições e, mais do que uma cultura (como está em uso dizer), uma civilização. A condição intrínseca de fronteira como traço que, de 1516 até hoje, mais constantemente define o Uruguai, está totalmente vinculada à presença do elemento lusitano e à diversidade a ele historicamente inerente. Para além disso, não se pode dissociar o que é o Brasil hoje e o que foi Portugal ontem de outras tradições que confluíram desde o princípio, sobretudo as indígenas e as negro-africanas, que contribuíram para forjar o conjunto de obras que reunimos sob a ideia de literaturas de língua portuguesa, ideia que orientou, desde a chamada, a forma que deveria tomar este número de Revista [sic].

Essa diversidade espelhou-se também nas contribuições recebidas para este número, que se satisfaz em poder apresentar um leque variado de estudos que reúne desde autores dos mais consagrados e reconhecidos pela crítica, passando por releituras de aspectos pouco explorados da tradição até o momento, a partir de uma perspectiva teórica e narrativa nova, até autores que poderão ser uma revelação para os leitores da revista. Mas a diversidade, ademais, espelha uma visão ampla da imagem do Atlântico Sul que aqui mobilizamos, que nos permite abrir o ângulo da lente para que o foco também possa situar-se para além da margem americana. De fato, tencionamos encorajar, a partir dela, novas viagens lingüísticas e literárias rumo a destinos situados na outra margem do Atlântico e para além dela. A expansão marítima portuguesa, é sempre bom lembrar, começou pela África, não pelas Américas, e teve como objetivo inicial o estabelecimento de rotas comerciais

para a Ásia, o que consolidou uma articulação entre os continentes, fundando a percepção da noção mesma de globalidade ou de globalização; tal expansão acabou por disseminar a língua portuguesa por universos geográficos, históricos e culturais distintos, reunidos pelo uso da língua de Camões como língua franca, fosse por necessidade, fosse por imposição.

É essa língua que continuamos celebrando neste número de [sic] ao ter convocado trabalhos críticos sobre um recorte de sua expressão, aquele que se concretiza em obras que adjetivamos da maneira que consideramos (no meio de tanto barulho e de tanta imagem) como a mais relevante: literárias. Não a mais relevante por puro bairrismo disciplinar, mas sim pela capacidade da literatura (entendida no seu sentido moderno como o corpus que tomou uma nova forma e que colonizou o termo justamente ao longo do período evocado acima e como consequência da expansão atlântica promovida, num primeiro momento, por Portugal e Espanha) de manter sua força e sutileza, até o presente momento, para tratar de tudo o que toca o humano e mesmo o pós-humano.

Acreditamos no nosso trabalho porque acreditamos que, para que a ficção literária no nível que a conhecemos resista e não desapareça nos próximos séculos, como acontece no «Réquiem por la novela», de Jorge Volpi, ou, de outra forma, como acontece em *Fahrenheit 451*, ela deve ser sempre protegida, celebrada e entendida como a forma de expressão da linguagem que toma a maior distância possível de todos os dogmas e que, por isso, é a mais sincera possível. A literatura que celebramos neste número de [sic] e em geral será sempre a que é intrinsecamente feita do contraditório, sem propor nenhuma síntese simplória ou aparentemente redentora. Seja no âmbito que for, a literatura tal como a compreendemos nunca estará a serviço de ideologias, embora ela nos faça discuti-las todas. Em síntese, ela é, ou gostaríamos que continuasse sendo, o espaço de discussão de qualquer ideia, mas não o álibi para ditar qualquer verdade peremptória.

Com efeito, sabemos que no contexto histórico no qual se situa este editorial, se é inegável, por um lado, que a língua portuguesa foi deliberadamente usada como instrumento de dominação colonial, por outro, é igualmente inegável que os sujeitos colonizados, a exemplo de Caliban, emblemática personagem da última peça de Shakespeare, *A tempestade*, souberam dela se apropriar para com ela produzir novas e distintas literaturas, inclusive de oposição à própria espoliação colonial. Mesmo após sangrentas guerras de independência e com o advento das emancipações políticas, preferiu-se, ao invés do repúdio puro e simples, tomar a língua portuguesa como um «troféu de guerra», na expressão do moçambicano Samora Machel. Com este troféu, atravessado e revitalizado por matrizes linguísticas e culturais diversas, consolidou-se e vem se expandindo um repertório literário próprio e diverso que, longe de se limitar às experiências mais conhecidas das literaturas portuguesa e brasileira, estende-se por cinco países africanos (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé Príncipe) e, na Ásia, por Timor Leste, hoje também independente, e pelos territórios de Goa e Macau, incorporados à Índia e à China, respectivamente.

No corpus crítico que ora colocamos à disposição neste número de [sic], a proximidade e o assombro poderão convergir, uma vez que a condição de fronteira, seja a da própria literatura tal como a definimos acima, seja a da maneira como a língua portuguesa se desenvolve nos últimos seis séculos, é constitutiva do corpus e é o motor que incentiva as buscas mútuas nos confins do Atlântico Sul.

Juan Pablo Chiappara y Júlio Machado

Brasil, julio de 2025

# La muerte (in)significante en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector

Juan Carlos Albarado

Consejo de Formación en Educación / Universidad de la República

jcalbara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5542-755X>

Recibido: 03/06/2025

Aceptado: 19/06/2025

## Resumen

Este ensayo indaga en la muerte no como desenlace, sino como una sutil costura de la vida. *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, se aborda desde la perspectiva de la muerte simbólica como eje del relato. A través de la figura de Macabea, se examina cómo la narrativa configura una serie de «pequeñas muertecitas» (Aguilar, 2021, p. 12) que anteceden y dan sentido a la hora última de la protagonista. El trabajo se centra en el papel del narrador ficcional Rodrigo S.M., cuya presencia autorreflexiva permite articular las dimensiones de la subjetividad femenina, la marginalidad social y la estética del folletín. La protagonista, anodina a ojos de la ciudad, sobrevive más que vive, sin comprender del todo el mundo que la rodea ni el lugar que ocupa en él. En la novela, Eros y Tánatos no se alternan, se confunden puesto que vida y muerte no son opuestos, sino modulaciones de una misma melodía. El texto propone una lectura en la que la pulsión de muerte permea cada gesto, estableciendo una crítica al capitalismo y a la deshumanización en el contexto urbano latinoamericano. Lispector trabaja en aras de elevar lo ínfimo al estatuto simbólico de estrella hollywoodense, como si esto solo fuera posible tras la insignificante inmólación. Así, entre el folletín, la risa de un caballo y la sencilla hierba que nace en la cuneta, se consuma el último acto de una vida que nunca supo que lo era. La ficción, entonces, se vuelve el único lugar donde Macabea puede brillar.

**Palabras clave:** narrativa latinoamericana; subjetividad femenina; Clarice Lispector; folletín; muerte simbólica.

## The (In)significant Death in *The Hour of the Star* by Clarice Lispector

### Abstract

This essay explores death not as a conclusion, but as a subtle seam of life. Clarice Lispector's *The Hour of the Star* is approached from the perspective of symbolic death as the narrative's central axis. Through the figure of Macabea, the essay examines how the narrative constructs a series of «little deaths» (Aguilar, 2021, p. 12) that precede and give meaning to the protagonist's final hour. The work focuses on the role of the fictional narrator Rodrigo S.M., whose self-reflexive presence articulates dimensions of female subjectivity, social marginality, and the aesthetics of the serial novel. The protagonist, dull in the eyes of the city, survives rather than lives, never fully understanding the world around her or her place in it. In the novel, *Eros* and *Thanatos* do not alternate; they blur together, as life and death are not opposites, but variations of the same melody. The essay proposes a reading in which the death drive permeates every gesture, offering a critique of capitalism and dehumanization in the Latin American urban context. Lispector's work seeks to elevate the insignificant to the symbolic status of a Hollywood star, as if this were only achievable through a trivial immolation. Thus, among the feuilleton, the laugh of a horse, and the simple grass growing in the gutter, the

final act of a life that never knew it was alive is consummated. Fiction, then, becomes the only place where Macabea can shine.

**Keywords:** Latin American narrative; female subjectivity; Clarice Lispector; serial novel; symbolic death.

## A morte (in)significante em *A hora da Estrela* de Clarice Lispector

### Resumo

Este ensaio investiga a morte não como desfecho, mas como uma sutil costura da vida. *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, é abordada a partir da noção de morte simbólica como eixo estruturante da narrativa. Por meio da figura de Macabéa, observa-se como o texto constrói uma série de «pequenas mortes» (Aguilar, 2021, p. 12) que antecedem e conferem sentido à hora final da protagonista. A análise concentra-se no papel do narrador ficcional Rodrigo S.M., cuja presença autorreflexiva permite articular dimensões da subjetividade feminina, da marginalidade social e da estética do romance de folhetim. A protagonista, invisível aos olhos da cidade, sobrevive mais do que vive, sem compreender plenamente o mundo ao seu redor nem o lugar que ocupa nele. Na obra, Eros e Thanatos não se alternam, mas se confundem: vida e morte não são opostas, e sim modulações de uma mesma melodia. O texto propõe uma leitura em que a pulsão de morte permeia cada gesto da protagonista, construindo uma crítica ao capitalismo e à desumanização nos contextos urbanos latino-americanos. Lispector opera uma elevação do ínfimo ao estatuto simbólico de estrela hollywoodiana, como se esse reconhecimento só fosse possível após uma imolação sem importância. Assim, entre o folhetim, o riso de um cavalo e a erva que brota na sarjeta, consuma-se o último ato de uma vida que nunca soube que era. A ficção, por fim, torna-se o único espaço possível onde Macabéa pode brilhar.

**Palavras-chave:** narrativa latino-americana; subjetividade feminina; Clarice Lispector; romance de folhetim; morte simbólica.

## Introducción<sup>1</sup>

La aparición en Brasil de la primera obra de Clarice Lispector (Ucrania, 1920 - Río de Janeiro, 1977) alertó al crítico Antonio Candido: «tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim» (Candido, 1970, p. 127). El choque que propone Candido es positivo: «sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente» (Candido, p.127). Aunque la propia Lispector intentara luego fijar la idea de que no había sido tan bien recibida por la crítica,<sup>2</sup> puede observarse que esto fue así solo en parte.

En el año de su fallecimiento apareció su última novela, *A hora da estrela* (1977). En esta, Lispector, explora el menguado mundo interior de una joven nordestina que vive, o acaso muere lentamente, en una metrópoli, Río de Janeiro, apenas esbozada en la novela. *A hora da estrela*<sup>3</sup> es una síntesis del recorrido vital de Macabea hasta su repentina muerte, narrada por una figura autoral ficticia que se presenta desde el comienzo del relato como un personaje más: «Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar palavras que vos sustentam. A história —determino com falso livre-arbítrio— vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.» (Lispector, 1998, p. 22). Este personaje, S. M., se conformará como el arquitecto de una historia con dos finales. Uno feliz, que responde al título elegido para la denominación total del libro, con el predestinado estrellato tácito de su protagonista que, a los ojos de

<sup>1</sup> Originalmente este texto, ahora reformulado, fue concebido como trabajo final del Seminario: «Vidas y muertes en el boom latinoamericano», dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para la Maestría en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana, por la Prof. Dra. Sonia D'Alessandro y la Prof. Mag. Verónica Pérez Manukian.

<sup>2</sup> Lerner, Júlio. (1977). Panorama com Clarice Lispector. [www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU](http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU)

<sup>3</sup> La novela, en realidad, tiene trece títulos que se corresponden semánticamente con distintos pasajes o momentos de la obra, *A hora da estrela*, es el segundo.

los demás, será, en su hora final, solo un cuerpo arrollado en la calle, imagen esta que se corresponde con la tragedia connotada en otro de sus títulos: «História lacrimogênica de corde!». Historia hecha a medida para generar sentimientos de tristeza o desasosiego a un público ávido de argucias un tanto banales. De esta forma, Lispector conecta con una tradición que en realidad cuestionó a lo largo de toda su rebuscada historia con un autor ficcional que elige siete personajes, y a él mismo entre ellos, que avanza o retrocede respecto a su protagonista contándonos el periplo de Macabea, pero también el suyo propio como narrador-autor-alter ego de la propia Clarice Lispector.

La novela está construida a partir de este autor ficcional, no un narrador como apresuradamente expresa Gonzalo Aguilar en su prólogo a la nouvelle (2021, p. 11), un narrador homónimo creado por Rodrigo y una protagonista, Macabea.<sup>4</sup> Si bien asistimos en muchas ocasiones al descontento, el tedio o la rebeldía por parte del autor ficcional que aparecen gráficamente a lo largo del texto entre paréntesis, el narrador que este crea se limita a relatarnos un breve periplo en la vida de Macabea que va desde el día en que la despiden de un trabajo poco menos que miserable hasta el de su muerte, podría decirse que definitiva. Pero la muerte abarca toda una historia, que «como a morte parece dizer sobre a vida (...) invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trémula» (Lispector, 1998, pp. 21-22). De este modo, y entre líneas, reconocemos «a decadência do ser humano a través de Macabéa, representante das “milhares de moças espalhadas por cortiços” que “não notam sequer que são facilmente substituíveis”» (Fukelman, 1998, p. 12). De esta forma la historia se proyecta como alegato particular, pero también como una denuncia universal, al menos dentro de los márgenes del desigual país que funciona como *topos* mimético de la anécdota.



Fig. 1. Clarice Lispector

<sup>4</sup> Para una revisión del problema del autor/a narrador/a y el acto creativo en clave feminista puede verse el artículo de Isabel Zerpa Albornoz (2013), «La hora de la estrella o la vida y la muerte inacabadas». Respecto a la relación autor/narrador/personaje: Valerie Osorio (2013). Escritura, lenguaje y subjetividad en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector. <http://hdl.handle.net/10554/8189>

## El problema de la muerte: *Perto do coração selvagem da morte*

Este trabajo se enfoca particularmente en el problema de la muerte de Macabea o su vida como una sucesión de muertes. A través de esta lectura se pretende demostrar que la muerte de Macabea, atropellada por un Mercedes Benz, es solo un episodio más dentro de una larga sucesión de «pequeñas muertecitas» (Aguilar, 2021, p. 12) que conforman su devenir. Macabea muere cada vez que se enfrenta a los otros —su jefe, Olímpico; Gloria, el médico, e incluso aquella que más feliz la hace por un breve momento—, o cada vez que sale de sí misma en un sentido simbólico —se evade o se proyecta hacia el futuro—. Ella no es nada para el resto del mundo o lo es solo en la medida que no pretenda ir un poco más allá de lo que está destinada a hacer o ser: carne de cañón para un capitalismo voraz. Es decir, cuando su vida amaga dar un cambio se produce la ruptura total; al final, la muerte latente pone las cosas en su lugar. Cuando, a fuerza de escuchar a Madame Carlota, quien al parecer solo pretende ser escuchada, y de repetir insustanciales «Sim, senhora» y «Não, senhora» (Lispector, 1998, pp. 76-79), la protagonista logra ver un futuro, su presente de inmediato se cancela. Asimismo, cada episodio o referencia vital se corresponde, a su vez, con un episodio o referencia a la muerte con la que contrasta:

Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo —como a morte parece dizer sobre a vida— porque preciso registrar os fatos antecedentes.

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula (Lispector 1998, pp. 21-22).

Como puede apreciarse en la cita, esta primera referencia a la muerte en un párrafo y a la vida en el siguiente se conformará como un método de escritura y, a su vez, de construcción de la protagonista que vacilará durante todo el relato entre una y otra pulsión; Eros y Tánatos se disputan en esta historia un botín exiguo que aparentemente siempre le perteneció al último. El final, es decir, la última muerte, está cargada además de elementos simbólicos (teatralizando en cierta medida el postrer suplicio), que el autor ficcional incorpora como forma de privilegiar la muerte de quien nunca tuvo ningún privilegio.

Vida y muerte no son, en la *nouvelle*,<sup>5</sup> *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, dos caras de una misma moneda. En rigor, vida y muerte son una misma cara, la otra, el reverso, es la ficción en la que vemos «progresivamente cómo la vida y la muerte interactúan en un bloque de significaciones a través de un relato breve, de profunda densidad» (Zerpa, 2013, p. 92). Hasta donde se pudo comprobar nadie se ocupa específicamente de esas «“pequeñas muertecitas” sucesivas» (Aguilar, 2021, p. 12), que Macabea padece, siempre sin saberlo o sin hacerlo explícito, a lo largo de la obra. Pese al sugerente título, Isabel Zerpa apenas las menciona al final de su artículo (2013, p. 106). Sin embargo, no es difícil comprobar que la muerte ronda o prácticamente es la vida de Macabea, nombre que remite a la tradición judía y que implica un martirologio colectivo que permitió al pueblo de Israel liberarse de una tiranía. Tal vez también pueda leerse como martirologio el transcurso vital de esta ínfima y casi anónima nordestina que sobrevive apenas en un cuarto compartido en Río de Janeiro, y que «até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa» (Lispector, 1998, p. 40).

<sup>5</sup> Entiendo que esto es una *nouvelle* y no una novela puesto que no hay un gran desarrollo de tramas fuera de la principal y, si bien no da cuenta de un uso restringido de la anécdota como se haría en un cuento, la acción se concentra casi exclusivamente en la peripecia de la protagonista. Además, no se utiliza el recurso de «la ampliación y ensanchamiento discursivo de un cuentomarco dentro del cual se insertan otros que sólo lo extienden incidentalmente retrasando su desenlace» (Valles Calatrava, J. R. y Álamos Felices, F., 2002, p. 259).



Fig. 2. Versión española de *La hora de la estrella*

## La primera muerte: *tão jovem e já com ferrugem*

La historia comienza con un primer problema, el despido de Macabea porque «quanto a ela, errava demais na datilografia» (Lispector, 1998, p. 32). Macabea sencillamente no sirve o solo sirve en la medida en que pueda realizar bien una actividad mecánica que no requiere —e incluso puede ser afectada por esto— ninguna actividad intelectual. El contraste con su compañera, abundante en carnes y eficiente, la colocan en el lugar de lo que es inútil, prescindible. El trabajo, esa actividad que dignifica o puede suponer al menos una forma de inserción social, la rechaza. Macabea es expulsada de la periferia; ni siquiera en los bordes a los que ha llegado hay un lugar que la ampare. Biológicamente su vida está al límite: palidez y anemia: «moça essa que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido» (p. 32), clara señal de bajos niveles de estrógeno, de un peso muy por debajo del normal y de un atisbo de tuberculosis que más adelante se terminará confirmando: «Não sei se estava tuberculosa, acho que não» (p. 39), manifiesta, como en un juego de avance y retroceso, el narrador al comienzo del relato, aunque, más adelante, el médico de pobres confirmará: «—Você está com começo de tuberculose pulmonar» (p. 71). No solo su vida está al límite, sino que el fin es cercano pese a las posibilidades de prevención y tratamiento de esta enfermedad que, por supuesto, la protagonista no llega a comprender. Incluso, si llegara a hacerlo, su poco privilegiada situación no le permitiría ninguna clase de tratamiento eficaz.

Sin duda, este comienzo es poco alentador, aunque, como contrapartida, su jefe quizá algo sensibilizado por la humildad de su empleada decide otorgarle una gracia: «—Bem, a despedida pode não ser para já, é capaz até de demorar um pouco» (p. 33), pequeña explosión, podría haber dicho el autor de la historia pues, con esta migaja de lástima, solo se retrasa un poco la primera muerte.

## Periplo vital de Macabea: *na hora da morte*

El segundo núcleo vida-muerte que puede reconocerse se narra a partir de la analepsis, que le permite al lector enterarse de parte de la biografía de la protagonista, o toda, pues su vida apenas ofrece material para el relato. La muerte ronda a Macabea desde su infancia: «Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas» (Lispector, 1998, p. 35). Además de ser huérfana, su tía la golpea con los nudillos en la mollera; esta figura materna se asimila fácilmente al símbolo de la tradición narrativa que carga

la madrastra —idea que ratificará luego la cartomante— con un valor negativo que aquella confirma a través de distintas formas de la violencia. Para el caso, los golpes, son la metonimia de la aporreada existencia de una niña pobre y desnutrida, «inteiramente raquítica» nos aclara el narrador (p. 35), que aprenderá a esperar que el dolor pase; espera significativa pues el dolor solo pasará cuando arribe la muerte: «Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes» (p. 36).

Coincidiendo con estos vaivenes entre la tragedia y la comedia, el narrador nos anuncia, de esta forma, uno de los finales de la historia que se corresponderá con la realización total, con el anhelado estrellato de los que viven, al decir de Arnold Hauser, «Bajo el signo del cine» (1969, pp. 273-312). Constatar la significativa relación que establece Hauser entre el cine y el folletín puede significar un fundamento más a la hora de exponer las dualidades que alternan en esta historia, según el historiador:

El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines (p. 301).

Esta relación cine-folletín se hace explícita en la obra de Lispector a través de la apuesta narrativa de S.M que opta por una «História lacrimogênica de cordel» y la evidente filiación estética por el fenómeno cinematográfico que padece su personaje protagonista, además del vínculo con el elemento tecnológico inmediatamente anterior al cine, la radio. Una y otro, es decir, la historia de cordel y el cine, conformarán esa dualidad tragedia-comedia, muerte-vida o realidad-ficción que se alternan y pulsán sobre todo en relación al personaje Macabea. La figura estelar elegida por el autor-narrador para establecer ese vínculo entre el mundo cinematográfico de la ficción y el mundo narrativo en el que se desarrolla la historia de Macabea es Marilyn Monroe. Nacida en Los Ángeles, California, en 1926, fue, en su momento, la estrella más refulgente de Hollywood y el ícono femenino del medio siglo.<sup>6</sup> Pese a su temprana muerte, en 1962, Marilyn es símbolo de perfección, belleza, vitalidad y riqueza. Parece innecesaria cualquier comparación con la protagonista de la *nouvelle*, aunque quizá sea importante enfatizar el hecho de que Lispector elija como referente una actriz que, para la publicación de su obra, ya había fallecido.

Volviendo a la infancia, la contracara de esta, poblada de muerte, está marcada por tres acontecimientos, si es que puede llamárseles así: por un lado, la visión de un arcoíris, luego, la constatación del pequeño mundo o vida interior que el narrador nos expone sobre Macabea y, por último, la soledad que esta disfruta. Respecto al arcoíris, Chevalier y Gheerbrant observan que su aparición supone el establecimiento de un vínculo entre el cielo y la tierra y «expresa siempre y en todo lugar unión, relación e intercambio entre ambos» y es «generalmente anunciador de felices acontecimientos, ligados a la renovación cíclica» (2009, pp. 135-136). La inexplicable felicidad de Macabea al observar este fenómeno, además de provocarle «um leve êxtase» (Lispector, 1998, p. 44) la proyecta hacia el futuro o, al menos, al deseo de ver más. Esta felicidad produce aquello que Macabea no tiene o no puede tener bajo ninguna forma, la ambición de algo, aunque sea algo tan ajeno y espontáneo como la manifestación de un fenómeno óptico atmosférico. Esta vinculación con el arcoíris puede ligarse, a su vez, con la mínima vida interior que tiene la protagonista. Si bien es cierto que el narrador propone que sus meditaciones son «uma longa meditação sobre o nada» (p. 44), puede entenderse que al menos son meditaciones, formas de una búsqueda interior que, en mayor o menor medida (para este caso en menor) suponen experiencias íntimas o espirituales que, aunque nimias, ofrecen un alivio anímico para tan condenada existencia.

Lamentablemente, como contrapartida, estas meditaciones la llevaban a cometer errores tipográficos que ocasionarán, como se sabe, su despido. Por último, en este marco de alternancias entre vida y muerte en relación a su biografía, puede tomarse como otro episodio positivo el relato de su momentánea soledad y el disfrute que esta supone para una joven que, hasta donde sabemos, nunca tuvo oportunidad de hallarse únicamente en relación consigo misma. Este restringido espacio temporal, porque Macabea mintiendo apenas consigue un día libre en su trabajo, y espacial, porque lo que disfruta es la libertad de estar sola en su cuarto,

<sup>6</sup> A propósito de los inicios de Marilyn Monroe en la pantalla grande, puede leerse la nota de Álvaro Sanjurjo Toucon (2013): «Monroe en sus inicios. Marilyn, a la sombra del capitalismo» (pp. 60-62).

le producen un estado de euforia vital que llega al paroxismo cuando baila y grita. Claramente expresiones de una vitalidad reprimida que se proyecta en estas mínimas y, vistas desde otros lugares, humildes manifestaciones corporales que provocan el sublimado goce físico.

### Tercera muerte: *pálida e mortal*

Este breve tercer momento correspondiente a otra de las pequeñas muertes que sufre, acaso sin comprenderlo o siquiera darse cuenta del todo, está pautado por la aparición del primer y fugaz noviazgo de Macabea. El enamoramiento, es decir, la vida, se manifiesta a través de la figura de un coterráneo suyo, muy diferente, claro está, en su disposición vital y en sus ansias de superación. Olímpico de Jesús coincide tal vez con la figura del pícaro español, ha aprendido a hablar con «o leve verniz de finura» (Lispector, 1998, p. 50), expresa el narrador, a mentir y a tratar educadamente a las «pessoas para se aproveitar delas» (p. 50). Macabea, por supuesto, será solo un escalón para este que, al final, la abandona por Gloria, «roliça, branca e morna» (p. 67), compañera de trabajo de aquella que, contrariamente a Macabea parece, al menos, estar un peldaño más arriba en la escala social, lo que la convierte en una presa más codiciada para el pícaro.

La femineidad de Macabea se refuerza y se destruye en un lapso muy breve de tiempo (Osorio Restrepo, 2013, p. 61). La risa final de la protagonista, ante el cierre de la relación no significa otra cosa que la gran incomprensión general en la que se ve constantemente envuelta. Incomprensión del mundo, de las relaciones sociales, de su lugar en aquel y en estas, incomprensión de sí misma.

### Entre la ciencia y la conciencia: *Vá para os raios que te partam!*

Un cuarto momento dialógico entre vida y muerte pone de manifiesto la relación entre el saber científico y el popular, resumidos en las figuras del médico al que Macabea debe acudir porque su menguado cuerpo no resiste haber bebido «coisa de rico» (Lispector, 1998, p. 70), y la cartomante, recomendada por Gloria tras habersele quedado con su novio, Olímpico.

El médico, evidentemente cansado de la profesión y de la pobreza, despacha a Macabea con violencia y le desea la muerte, no sin antes advertirle lo que el narrador nos había escatimado: «—Você está com começo de tuberculose pulmonar» (p. 71). De esta forma la ciencia, para el caso, símbolo de un capitalismo voraz e inhumano, condena a Macabea a una pronta muerte segura; advirtamos que la muchacha tiene tan solo diecinueve años. Como contrapartida a la figura del médico, Macabea encuentra un momentáneo alivio existencial con aquella que representa exactamente lo contrario al facultativo, la cartomante. Si bien en su exterioridad ambos personajes son similares, según el narrador: «muito gordo e suado» (p. 71) él, de «boquinha rechonchuda» y «faces oleosas» (p. 75) ella, además de evidentemente interesados por el dinero que sus actividades les puedan reparar, la cartomante no destrata ni se enoja con Macabea; todo lo contrario, la hace sentir cómoda y le despierta, a través de la felicidad que suponen las noticias del futuro que lee en sus cartas, unas inusitadas ganas de vivir. Por primera vez en toda su existencia, la muchacha pobre y enfermiza que migró solo para morar hacinada y alimentarse mal, tiene un destino, saborea la posibilidad de ser alguien más o, incluso, de importarle a alguien. Un alguien muy similar, en su versión masculina, a las estrellas de Hollywood que ella, y probablemente cualquier otra muchacha de su tiempo, admira: un gringo rubio y rico de «olhos azuis ou verde ou castanhos ou pretos» (p. 79). Es claro que, si ella aspira, aunque ni siquiera en un plano consciente, a ser una estrella como Marilyn o Greta Garbo, su correspondiente masculino debe estar a la altura. Tales son los parámetros de felicidad impuesta correspondientes a una muchacha nordestina despojada de todo bien material e intelectual.

### La muerte naturalizada: *é tempo de morangos*

Las inesperadas noticias de la cartomante dejan a Macabea en un estado de euforia vital, apenas expresado desde lo exterior, pero de fuertes vibraciones íntimas: «Num súbito ímpeto (explosão) de vivo impulso Macabéa, entre feroz e desajeitada, deu um estalado beijo no rosto da madama. E sentiu de novo que sua vida já estava melhorando» (Lispector, 1998, p. 81). Sin embargo, el único destino que la aguarda es el trágico. Y aunque la muerte, lo que se dice la muerte, de Macabea sucede sobre el final de la *nouvelle*, y ella está absolutamente inadvertida respecto a su llegada, el lector, como se vio, con ayuda en ocasiones tácita y en otras explícita, la

avizora desde el comienzo, quizá piadosamente la ansía. Podríamos, siguiendo a Philippe Aries, proponer que esta no es una muerte domesticada (2011, p. 24), pues la protagonista no sabe que morirá, no hubo una advertencia a pesar de que la muerte de la protagonista no es instantánea no se corresponde en nada con un hecho anunciado. Sin embargo, como se aclaró, quien sí está prevenido, podríamos decir que, desde el comienzo, es el lector. La muerte de Macabea es evidente, no su forma, ni el momento en el que sucederá, pero, como se dejó en claro, es imposible no entrever ese destino trágico desde el primer encuentro con el personaje y, sobre todo, a partir de las múltiples muertes simbólicas que sufre a lo largo de su escaso recorrido vital.

Aunque la muerte de Macabea es un hecho aparentemente ligero e incluso frívolo en el mundo ficcional y se dé en relación a un evento por demás prosaico —un Mercedes la atropella—, está cargada de elementos simbólicos que orbitan a su alrededor y nos permiten presentarla como una de las muertes más poéticamente intrascendentes; «texto, nada más que texto» (1989, p. 9), podría decir Nicole Loraux, asimilando esta muerte a la de las mujeres trágicas de la literatura griega. Es, además, y como se ocupó el narrador de aclararlo, la muerte de la virgen. Muerte que, como se verá, tiene su correlato en la tradición literaria clásica.

Respecto a la alternancia vida-muerte que se ha estado exponiendo, puede decirse que, para el caso del episodio final, esta se da al mismo tiempo o se sintetiza en la muerte de Macabea expresando sus diferencias entre lo que puede verse, lo exterior, y lo que el narrador le hace saber al lector, es decir, lo interior. Como se dijo, Macabea ha arribado al estado máximo de euforia vital; su futuro se aclara con posibilidades nunca entrevistas para una muchacha como ella, aunque el narrador no escatime en comparaciones de carácter ambiguo: «seus olhos faiscavam como o sol que morria» (Lispector, 1998, p. 81).

Inmediatamente después del accidente, en el que un Mercedes Benz amarillo atropella a Macabea y se da a la fuga, la primera referencia simbólica le corresponde al caballo: «e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho» (p. 81). Figura, como no podía ser de otra manera, ambigua desde el plano simbólico: «surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida» (Chevalier y Gheerbrant, 2009, p. 208). Lispector vuelve sus ojos, y luego los de Macabea, hacia la naturaleza, referencia ineludible en su obra en general. Elige un símbolo potente para, a través de la técnica de los vasos comunicantes utilizada de manera muy concreta, matizar el derrumbe de un cuerpo menguado ya en su último trance con el de un animal fuerte y audible cuya risa o carcajada, podría asociarse tal vez a la del destino que se burla de sus juguetes humanos.

Otro elemento de la naturaleza en el que narrador pone énfasis es el de la hierba. Macabea solo puede, en el final de sus horas, observar la hierba que crece verde en la cuneta, reducto de todo lo que la ciudad deshecha como ha sido a esta hora desechada ella misma. La hierba es símbolo de la «mais tenra esperança humana» para Lispector (p. 82) y, según Chevalier, símbolo a su vez, «de todo lo curativo y revivificante» (p. 565). Pero Macabea solo puede observarla desde su posición subordinada cada vez más cercana a la muerte. La hierba es un anhelo o una posibilidad que ahora se esfuma entre la leve llovizna y la música lejana de un instrumento cuyas notas agudas enfatizan la tristeza del momento: un violín.

El ruidoso relincho del caballo, la claridad de la verde lluvia y la cala de una llovizna helada dan cuenta de un final abordado desde lo sensorial mucho más que —y a pesar de—, lo meramente narrativo. La sinestesia permite al lector sentir la muerte de Macabea, dolorosa hasta el grito, inexplicable y ambigua como el placer y el dolor, y helada como un cuerpo que ha llegado al último descanso como si fuera, a su vez, el primero. Porque Macabea recoge su cuerpo y retorna a un útero primigenio, con «vontade do grande abraço» (p. 85), en esa postrera posición fetal que asume con lentitud, aunque de manera «grotesca» (p. 85).

El caballo, la cuneta, la hierba o la llovizna conforman un marco cargado de simbologías para una muerte que, en apariencia, no significó nada y que culminó en un gesto último que la devuelve al círculo de la vida: «Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal» (p. 85), como si esta solo se tratara de un anunciado viaje a la semilla, para decirlo en términos de Carpentier.

Como corolario el narrador nos recuerda el carácter virginal de la protagonista que pasará, en la hora final, a ser mujer o, siguiendo a Loraux, pasa a ser glorificada ya que «Tanto en lo que respecta a las muchachas como a las mujeres hechas y derechas, la muerte se inscribe bajo el signo doble del matrimonio y de la gloria; pero no cabe duda alguna de que la fama de las vírgenes tiene con la eukleia (la buena gloria) más semejanza que la de las esposas» (1989, p. 70). Gloria que, como vemos, es más viril (también en términos de Loraux) que la que le correspondería incluso a una buena esposa. Macabea cierra ese círculo simbólico con su muerte, logrando así lo que en vida seguramente nunca lograría.

## Conclusión

Macabea no advierte su fin, y ni siquiera puede llegar a entrever las dimensiones de algo tan abstracto como la muerte: «—Eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer» (Lispector, 1998, p. 58). Y si bien, como nos aclara el autor-narrador: «Não sabia que ela própria era uma suicida embora nunca lhe tivesse ocorrido se matar» (p. 63). Macabea no puede hallar la solución en el suicidio pues la moral, y ella tiene un fuerte sentido de la moralidad, lo reprueba. El narrador nos la presenta, a su vez, como: «Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma» (p. 32), o como se vio, aparentemente vacía porque «sua vida era uma longa meditação sobre o nada» (p. 44). A partir de estas afirmaciones es claro que su desarrollo vital será una sumatoria de muertes. Pequeñas muertes siempre correspondidas con un hálito de vida, pequeñas desmesuras que solo sirven para evidenciar con mayor fuerza la necesaria caída final, prosaica y poética a la vez.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2021). La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*. En C. Lispector, *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor.
- Aries, Ph. (2011). *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*. F. Carbajo; R. Perrin (Trads.). Barcelona: Acantilado.
- Cândido, A. (1970). No raiar de Clarice Lispector. En *Varios escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de símbolos*. M. Silvar; A. Rodríguez (Trads.). Barcelona: Herder.
- Fukelman, C. (1998). Apresentação. Escrever estrelas (ora, direis). En C. Lispector, *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte* (vol. 3). Madrid: Guadarrama.
- Lispector, C. (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, C. (2021). *La hora de la estrella*. G. Aguilar (Trad. e intr.). Buenos Aires: Corregidor.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. R. Buenaventura (Trad.). Madrid: Visor.
- Osorio Restrepo, V. (2013). Escritura, lenguaje y subjetividad en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio institucional Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/8189>
- Sanjurjo Toucon, A. (2013). *La vida proyectada (Historias de cine): Películas, realizadores, intérpretes, festivales, la industria, el público, curiosidades y mucho más*. Montevideo: Ediciones del cuartito.
- Valles Calatrava, J. R.; Álamos Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- Zerpa Albornoz, I. (2013). La hora de la estrella» o la vida y la muerte inacabadas. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 18(41), 91-106.

# Archivos plurales y *probabliotecas* posibles

*Raúl Antelo*

Universidad Federal de Santa Catarina  
antelo1950@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Recibido: 20/10/2024

Aceptado: 27/11/2024

## Resumen

Fernando Pessoa y Clarice Lispector desterritorializan el lenguaje, brindando un vínculo íntimo e inmediato entre el individuo y lo político. Dicha desterritorialización cambia el contenido, instando a las enunciaciones a desengancharse unas de otras, como en un balbuceo o tartamudeo.

**Palabras clave:** desterritorialización; modernización; flujos.

## Plural Files and Possible Random Libraries

### Abstract

Both Fernando Pessoa and Clarice Lispector deterritorialise language, providing an intimate and immediate connection between the individual and the political. Deterritorialisation mutates content, forcing enunciations to disarticulate each other, like a stuttering or stammering.

**Keywords:** deterritorialisation; modernization; flows.

## Arquivos plurais e *probabliotecas* possíveis

### Resumo

Tanto Fernando Pessoa como Clarice Lispector desterritorializam a linguagem, fornecendo uma conexão imediata e profunda entre o sujeito e o político. A desterritorialização altera o conteúdo, forçando as enunciações a se desarticularem umas às outras, como num balbucio.

**Palavras-chave:** desterritorialização; modernização; fluxos.

La sangre de los Borges de Moncorvo y de los Acevedo (o Azevedo) puede sin geografía ayudarme a comprenderte, Pessoa. No te costó nada renunciar a las escuelas y a sus dogmas, a las vanidosas figuras de la retórica y a la opinable tarea de representar a un país, una clase o una época. Sin duda, jamás te preocupó tu lugar en la historia de la literatura. Tengo la certeza de que estos homenajes sonoros te sorprenden, te sorprenden pero te emocionan. Hoy eres el poeta del Portugal. Inevitablemente, alguien pronunciará el nombre de Camões. No faltarán las fechas caras a toda celebración. Tú escribías, sin embargo, para ti, no para la gloria. Juntos, vamos a compartir tus versos; déjame ser tu amigo.

JORGE LUIS BORGES  
(Fernando Pessoa, *Poète pluriel*, 1985)

## Suave rudeza

Una cultura puede ser definida por su lengua, sus instituciones, sus mitos, sus prácticas económicas o comerciales, pero debe definirse también por su archivo. En la medida en que es la forma con que se eligen aquellos enunciados para ser preservados o borrados, las transformaciones que permitan asegurar su manutención y las

vías por las cuales circulen las posibilidades de reactivar sus propuestas, el archivo sería la contracara de todo aquello que llamamos discurso (Foucault, 2023, p. 217). Por ello cabe la pregunta: ¿forma la literatura brasileña un mismo archivo con la portuguesa? La moderna tradición brasileña respondería inmediatamente que no. Desde los tiempos iniciales de la vanguardia, Oswald de Andrade, aun cuando reputa a Fernando Pessoa como un futurista «desitalianizado», lo pone a su colega Mário de Andrade («Meu poeta futurista») en situación embarazosa, ya que, no reconociéndose Mário como futurista, mal podría sintonizar con Pessoa (Andrade, O., 1992, p. 122; Antelo, 1983, p. 334). Desde 1922, para decir lo mínimo, la de Pessoa no es literatura brasileña. Resta saber si es literatura portuguesa. Veamos.

Uno de los textos más argumentados para evaluar esta separación de archivos lo constituye «Uma suave rudeza», precisamente de Mário de Andrade, publicado en su columna «Vida literária», del *Diário de Notícias* (4 de junio de 1939, Río de Janeiro). En ese ensayo, con precisión de bisturí, Andrade separa una literatura de otra («o que há de mais desagradável quando se escreve sobre uma literatura que não é a da gente, é a predisposição para os erros de julgamento coletivo» [Andrade, 1972, p. 65]). La evaluación reposa no en criterios formales, sino culturales y colectivos:

Literatura, uma arte, uma escola, não é apenas uma procissão de indivíduos desconexos entre si e desrelacionados da coisa nacional em que vivem. Além de uma verdade individual ou universal, que eu poderei compreender e usar completamente, outras verdades existem no artista, verdades de ordem social, nacional, regional e até de grupo, que jamais poderei ressentir, tornar usual pra minha entidade psíquica, de forma a compreender esse artista com exatidão. O caso de Fernando Pessoa, para esta crônica portuguesa, me parece característico do que afirmo (Andrade, 1972, p. 65).

y esto por un motivo muy simple: la portuguesa no es solo una literatura extranjera, sino, cabalmente, «uma literatura estranha» (Andrade, 1972, p. 65), con relación a la que la brasileña templea distancia («É coisa incontestável que a literatura brasileira atual se afasta violentamente do dizer português» [Andrade, 1972, p. 67]). Andrade cede, sin embargo, a los portugueses la primacía de ejercer perspectivas y aproximaciones, aunque reservando para los subalternos el plus de la sutileza:

É preciso que os portugueses, apesar de suas prioridades de mais velhos e mais gloriosos, tomem a iniciativa das aproximações. Além de absurdamente incompreendidos durante séculos e nos mantermos marcados por essa incompreensão, posso dizer mesmo, esse desprezo tradicional, a isso se acrescenta agora o problema da delicadeza. Como poderão inicialmente muitos escritores brasileiros enviar seus livros aos confrades portugueses, se sabem que estão a lhes maltratar voluntariamente o patrimônio lingüístico? (Andrade, 1972, p. 67).

En ese sentido, Andrade no propone un sistema literario pautado por la sinceridad o la conciencia («há no escritor brasileiro, não o desejo de afirmação nacional, somos até desleixados nisso, mas em compensação nos apaixona, nos envaidece, nos conforta a nossa puberdade. Há no escritor brasileiro a paixão da sua puberdade» [Andrade, 1972, p. 68]), sino que postula una posición *infans*, aquello que Deleuze llamaría una literatura menor, pautada por la desterritorialización de la lengua, la ramificación de lo individual en la inmediatez política y el agenciamiento colectivo de la enunciación. Es decir, una literatura menor sería aquella que hace prosperar las áreas subdesarrolladas de una lengua, un método (*procédé*, lo llama Deleuze) gracias al que el autor transforma la disparidad en campo experimental, o sea, un procedimiento de infinito movimiento virtual (Deleuze y Guattari, 1975).



Fig. 1. Fernando Pessoa

Ahora bien, habiendo abandonado la comprensión de la literatura como forma, Andrade postula que la literatura es fuerza y, como tal, es plural, la contrafuerza que responde a una fuerza ancestral originaria. Y se pregunta: «Poderão os portugueses compreender que se a nossa literatura não lhes faz mal nenhum, a deles pode nos ser, caminho da nossa puberdade, um perigoso descaminho?» (Andrade, 1972, p. 68). En ese sentido, «um escritor português tem um grande passado que não só lhe determina a força expressional como lhe evita se contagiar com as más companhias»;<sup>1</sup> pero, en cambio, «qualquer enlevo mais assíduo que sintam agora os escritores brasileiros pelos seus camaradas de além-mar, será dissolvente da nossa realidade, ao passo que nós não podemos representar pra Portugal nenhum veneno» (Andrade, 1972, p. 69).

¿De dónde proviene, pues, ese balanceo entre don y veneno? De una supuesta sofisticación que los brasileños habrían aprendido de los franceses y no de sus colonizadores («Portugal conserva gallardamente aquela força, incomparável na latinidade, com que já produziu alguns dos maiores líricos do mundo (...) Mas também é certo que jamais aprendeu o segredo de metrificar alexandrinos» [Andrade, 1972, pp. 69-70]).<sup>2</sup> Y ese carácter primario, o simplemente ingenuo, no es rasgo exclusivo de la cultura brasileña. Vinicius de Moraes, describiendo el atrio de los Jerónimos y sus cercanías, en Lisboa, también lo observa:

No adro foram colocados com uma felicidade rara, alguns murais representativos da vida portuguesa, e no grande chão que, do Tejo, se estende até a portada dos Jerónimos, arrumou-se, em todos os seus carinhosos aspectos, a alma popular portuguesa, através de sua manufatura generosa, trabalho honesto de mãos que a esperança fez puras. Boa cerâmica, rudemente, mas com que delicadeza, trabalhada pelas singelas olarias das aldeias; boa tecelagem, de estampa simples; rendas de bilro, rendas da Madeira, tudo se encontra de bem português nessa notável exposição que nos traz o Serviço de Propaganda do Sr. Antonio Ferro.

Notem também a parte náutica, excelente, onde discorre tanta coisa que nos faz pensar em nós mesmos. Eu confesso o meu entusiasmo por Portugal, que aprendi a amar depois que vi e que li Portugal. Essa alma que, como ainda vive da saudade de seus feitos, da memória infável do seu Esperado, da beleza dos seus campos e da riqueza do seu verbo lírico, é um porto seguro nesse costear perigoso em que vivemos. Alma do mar, que o mar criou e que no mar se guarda, como cantou o poeta Fernando Pessoa: «Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal...» (Moraes, 1941, s. p.).

<sup>1</sup> «Os portugueses são pra nós todo um passado, um passado próximo e por isso mesmo perigosíssimo, um eterno e sedutor convite a “acertar em Portugal e errar no Brasil” como no epigrama» (Andrade, 1972, p. 69).

<sup>2</sup> Sobre el ensayo de Andrade, ver Arêas, V. (1988). Uma suave rudeza. Remate de Males, (8), 19-36.

La alfarería portuguesa le parece a Vinicius de Moraes tosca, pero delicada («boa cerâmica, rudemente, mas com que delicadeza, trabalhada»); los tejidos, de calidad, aunque de diseño sencillo («boa tecelagem, de estampa simples»), o sea que, tras cada elogio, una restricción, o al revés, templando cada objeción, la concepción de una espontaneidad popular perdida por lo moderno.

## El arte, objeto de sí mismo

La recepción brasileña de Pessoa es azarosa, y evidentemente mucho más centrada en Río de Janeiro que en San Pablo. Se tuvo acceso temprano a «Mar Português», por ejemplo, en *Leitura para todos. Revista mensal ilustrada* (Río de Janeiro, 1926). Luego, *A Manhã*, diario de Río de Janeiro dirigido por el poeta Cassiano Ricardo, fundador del grupo (nacionalista y autoritario) Bandeira, cuyo nombre, agambenianamente, remite al bando, divulgó más de treinta poemas de Pessoa apenas terminada la primera guerra mundial. Y aunque el escritor luso João Gaspar Simões trace una «Apresentação de Fernando Pessoa» (1938) al comenzar la tercera serie de la *Revista do Brasil*, dirigida por el historiador Octávio Tarquínio de Souza, y cuya esposa, la reputada crítica Lúcia Miguel Pereira, mantenía en ella una sección de «Letras portuguesas», pocos fueron, de hecho, los escritores brasileños tocados por Pessoa. Una excepción es Lúcio Cardoso (1912-1968), cuya obra inicialmente obedece al canon realista de denuncia social, pero, tras algunos fracasos teatrales y cinematográficos, da un volantazo estético y se inclina a explorar la esfera de la intimidad (Cardoso, 1970; 1997; 2012). Pessoa le caía como un guante porque, al decir de Otto Maria Carpeaux, su ocultismo y sebastianismo traducían el misticismo y la fe apocalíptica reconocibles también en Kierkegaard.<sup>3</sup> Publica así una serie de pequeños artículos en los que menciona a Pessoa (Cardoso, 1944; 21 de julio de 1945). Más o menos simultáneamente, el poeta Murilo Mendes (1901-1975), muy cercano a la pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, exilada en Río de Janeiro, consagra a Pessoa en un artículo de prensa, en el que destaca el ser Pessoa, aun «sin geografía», continuidad de Camões («E temos então mais um poeta épico na nossa língua. Refaz-se o ciclo das navegações, já sem rótulo de pátria, mas as navegações de todos os homens em todos os mares, a confraternização pela água, esta grande testemunha» [Mendes, 1944, p. 4]). Aunque, agrega, con elementos técnicos extraídos de Walt Whitman, a través de Camões, Pessoa remonta a Homero y por ello propone una dimensión anacrónica («o mar moderno e o antigo são o mesmo mar»). Y, en cuanto a la causalidad, completa, lo extraño o siniestro no es el conjunto de la literatura portuguesa, sino un *aspecto* de ella:

Fernando Pessoa mostra-nos a face estranha desse Portugal do *fatum*,<sup>4</sup> que nos é revelado principalmente na correspondência entre Manuel Laranjeira e Miguel de Unamuno:<sup>5</sup> terra das almas do purgatório, terra de suicidas; desse Portugal grego que Eugênio d'Ors estudou;<sup>6</sup> desse povo que se angustia que não tem mais mundos para descobrir. Mas os poetas são muitas vezes criaturas inesperadas: pois não é o homem da solidão absoluta. (...) Quanto a Fernando Pessoa, está

<sup>3</sup> Para Adorno, Kierkegaard no es un flâneur baudelairiano, sino su parodia. «No es casual que la impotencia artística de Kierkegaard eligiera preferentemente el arte y los artistas como objeto. En ello se anuncia uno de los motivos centrales de la apariencia en el siglo XIX. Como artista no le interesa dar forma a los contenidos de las cosas que encuentra, sino la reflexión del proceso artístico y del hombre artista en sí mismos. La consiguiente conversión del arte en objeto de sí mismo está ya prefigurada en el idealismo estético del primer Schelling y en Schopenhauer, y finalmente se impone de forma destructiva en Wagner y en Nietzsche. En Kierkegaard se prepara, bajo la influencia del Romanticismo alemán, la transición de esta intención desde el sistematismo filosófico, que él críticamente demuele, a una praxis artística para la que él no está aún capacitado. Él testimonia a la vez aquel aislamiento del intelectual privatizante, replegado en sí mismo, que en la Alemania de la misma época, la de las últimas escuelas románticas e idealistas, solo Schopenhauer expresaba en el material de la filosofía. (...) Por eso, la construcción de lo estético en Kierkegaard no debe partir del esteta. La categoría de lo estético es, contra lo que aquel supone, una categoría del conocimiento. No se puede anticipar como tal en una definición, y por eso hay que separarla claramente de toda mezcla. Incluso cuando se contempla una convergencia final de arte y filosofía, habría que evitar toda estetización del proceder filosófico. Cuanto más puramente cristaliza la forma filosófica como tal, más firmemente excluye toda metafórica que la aproxime exteriormente al arte, y más puede ella, en virtud de su ley formal, afirmarse artísticamente. Hay que empezar buscando los equívocos del término “estético” en Kierkegaard» (Adorno, 2006, pp. 15-22).

<sup>4</sup> El campo semántico de la moira griega contrasta con el del *fatum* romano. *Fatum*, del verbo *for, faris, fari, fatus sum*, hablar, implica la presencia de la palabra como destino casi oracular. Aun así, la palabra se vincula con *fabula* (la fábula, el mito), *fateor* (confieso), *fama* (la gloria). De allí también la expresión musical portuguesa, el *fado*, que, en rigor, no exulta ni deprime, sino que mantiene un tono neutro de distancia, como melancolía de la soledad e inexorabilidad de las fuerzas.

<sup>5</sup> Manuel Laranjeira, M. (1943). *Cartas*. Miguel de Unamuno, (Pref.). Lisboa: Portugália.

<sup>6</sup> D'Ors, E. (1947). *Glosario completo*. Madrid: Aguilar; Ferro, A. (1935). Prólogo. Oliveira Salazar. Madrid: Fax.

sozinho mesmo. Só com o só. Com a Esfinge, que não é outro senão ele próprio. Possui (se se pode aplicar este verbo a um homem que não possuiu coisa alguma) o exato conhecimento da inutilidade dos gestos humanos. Sua angústia não gesticula, não emprega a retórica. É de uma lucidez implacável. Chegou ao mais minucioso exame de si mesmo, à filtragem da sua própria personalidade, a que se refere, apesar de tudo, com carinho, como se se tratasse de uma terceira pessoa. Extremamente complexo.<sup>7</sup>

Es muy probable que Vieira da Silva y Murilo Mendes, colaboradores de *Arturo* (1944), la revista del uruguayo-brasileño Arden Quin, hayan hecho el puente para que Raúl Gustavo Aguirre, impulsado por Aldo Pellegrini, publicase, en 1955, la primera traducción castellana de Pessoa.<sup>8</sup> Y la ascendencia de Murilo no se detiene por ahí. En el otoño de 1946, Lúcio Cardoso dicta una conferencia en Belo Horizonte, dedicada precisamente a Murilo Mendes, en la que no solo se aleja de sus antecedentes modernistas, sino que sistematiza su predilección por la poética de Pessoa, sustentada en la incompreensión social y la soledad («só com o só»):

De certo não o compreenderam, e desta incompreensão Fernando Pessoa nunca se assustou. Ele próprio a explicou, detalhando a pobreza e a obscuridade do meio que o cercava. Sabia com tranquila segurança que ele próprio representava o fastígio de um momento excepcional, o sinal de uma época chegada ao seu fim de desregramento e inércia. Esta aparente contradição não escapou ao seu olhar arguto: «Por vitalidade de uma nação, escreve ele, não se pode entender nem a sua força militar, nem a sua prosperidade comercial; coisas secundárias e por assim dizer físicas nas nações; tem de se entender a sua exuberância de alma, isto é, a sua capacidade de criar, não lá simples ciência, o que é restrito e mecânico, mas novos moldes, novas ideias gerais para o movimento civilizacional a que pertence». Não podemos duvidar hoje, que essas novas ideias gerais tenham sido postas em curso com o advento dessa grande poesia. É verdade que toda nação, ao atingir certo grau de maturidade, e entendo maturidade aqui como essa força oculta, espontânea e subterránea que sacode a alma dos povos, esse cerne novo alimentado pelas paixões, pelo ideal e pelo anseio do compromisso, toda nação chegada a esse estado, repito, produz naturalmente um grande poeta dramático. Ele é quem virá dar forma a esse obscuro sentimento de vida livre, de revolta e de esperança —ele é que virá dar forma à face ainda obscura da nação, criando-a para o futuro, modelando-a com esse laivo de perpetuidade que só consegue ser transmitido através das grandes obras, eternas e solitárias, filhas do caos, da fartura de sentimentos, da capacidade de criar—. Se, como disse Fernando Pessoa tão magistralmente, as nações todas são mistérios, os poetas são mistérios ainda maiores, cujo luminoso aparecimento, só o inquieto sangue, a raça, a paixão e o sofrimento de um povo conseguem explicar (Cardoso, 1946, p. 1).

Cardoso atribuía la lucidez del diagnóstico a la «marcante dualidade que divide o espírito do poeta» (1946, p. 9) con lo cual lo instala en una serie muy precisa, en la que se comprueba que la violencia existe y es el hecho originario por excelencia: es la caída conjunta del Dos en Baudelaire; el desencuentro del hombre occidental con la adversidad, predominante en Heidegger; el deseo mimético en René Girard; las ambivalencias cadenciadas de Carl Schmitt y Carl Gustav Jung, no solo en la lucha de amigos enemigos, sino también con la idea, mucho más compleja, de algo íntimo que es también lo más extraño a nosotros mismos (Esposito, 2013; 2024).

<sup>7</sup> Y concluye: «Querido Fernando Pessoa: ao lado de Camões, de Antero, de Antonio Nobre, de Villon, de Baudelaire, de Rimbaud, tu estás conosco, com os poetas que te desprendem agora, “da sombra do Monte Abiegnio”» (Mendes, 22 de octubre de 1944; Cf. Picchio Stegagno 1981, pp. 3-9).

<sup>8</sup> *Poesía Buenos Aires*, n.os 19-20. Buenos Aires, otoño - invierno 1955. En febrero de 1964, en el número 10 de la montevideana *Aquí Poesía*, Hugo Emilio Pedemonte menciona a Pessoa en una antología de poesía portuguesa contemporánea.

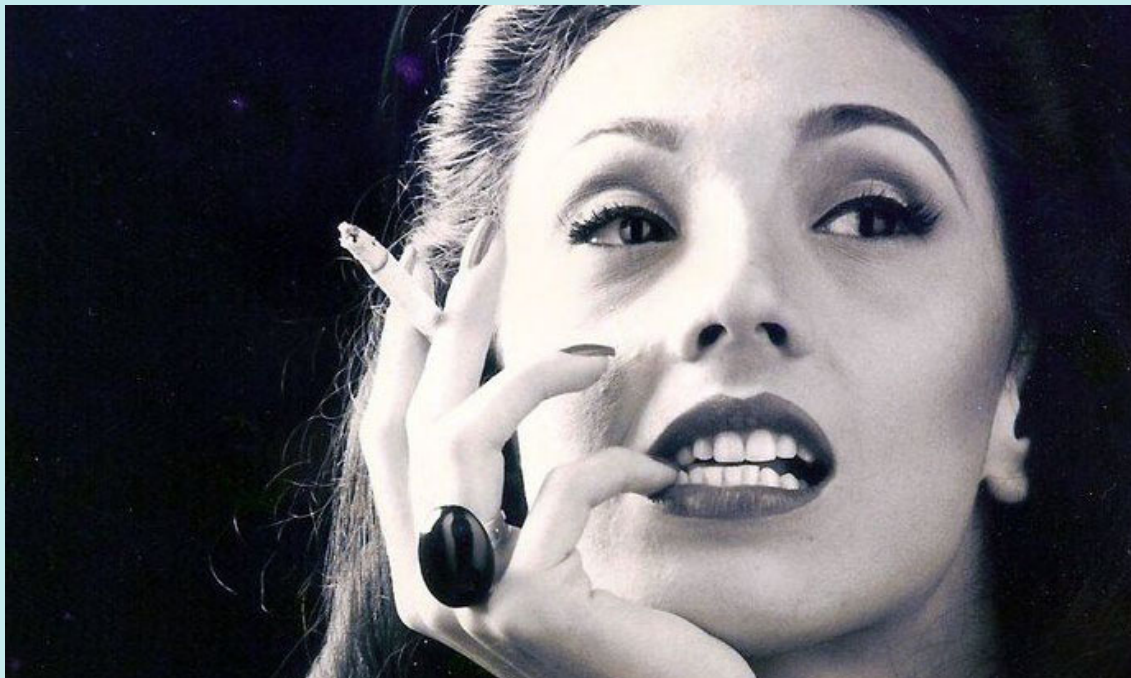


Fig. 2. Clarice Lispector

## Literatura de sensación

Pero nos faltaría una pieza fundamental para completar ese tablero, el de una íntima amiga de Cardoso, igualmente tocada por la dualidad dispersiva. Me refiero a Clarice Lispector, quien aparece evocada por un sofisticado crítico de la época: Lauro Escorel (1917-2002), uno de los primeros lectores de *Cerca del corazón salvaje*.

A Sra. Clarice Lispector permanece fiel à sua feminilidade essencial, de tal modo que não há pensamento que nasça nela sem uma carga de emoção poética, não há ideia que aflore no seu espírito sem o reverso de uma intuição lírica equivalente. Parafraseando o verso de Fernando Pessoa, a autora de *Perto do Coração Selvagem* poderia dizer: «o que em mim pensa está sentindo». Sente-se, de fato, que «pensar» e «sentir» são duas atividades indissociáveis no comportamento espiritual da sra. Clarice Lispector. Creio mesmo que, ao contrário do intelectualismo, é pelos caminhos vivos da sensibilidade que a romancista se corresponde com a vida. Acontece, porém, que o imperativo do conhecimento racional não lhe permite limitar-se a fixar a variedade de sensações que o contato com a realidade lhe proporciona, mas a obriga a procurar dar, a exemplo de Proust, aos dados da sensibilidade, os seus equivalentes intelectuais (Escorel, 1944, s. d.).<sup>9</sup>

Lo que en mí piensa, está sintiendo. Pensar es limitar, razonar es excluir. Escorel acierta plenamente en reconocer un elemento que, definiendo a la ficción de Lispector (cuya angustia, diría Murilo, «não gesticula, não emprega a retórica» [1944, p. 4]), ilumina igualmente su procedencia de Pessoa y no del anterior modernismo brasileño. Me refiero a la lógica de la sensación. Sentir es crear y pensar sin ideas, decía Pessoa, así como Mallarmé quería escribir sin accesorios. Toda sensación, que es siempre algo contrario al cliché y a lo *déjà vu* (Lispector, 2002) decanta una Figura. Opuesta a lo sensacional, esa Figura (no ya una forma, sino una metamorfosis) puede ser efímera o confusa; pero es gracias a ella misma que el sujeto se vuelve quien es (Lispector, 2003a). La sensación es aquello que se transmite directamente, mostrando el desvío o el disgusto de una historia a ser contada. Toda sensación, y toda Figura como sensación acumulada o coagulada, tiene peculiar carácter sintético. El movimiento no la explica, aunque, al contrario, este se genere en la sensación y explique, en cambio, su carácter elástico. El universo no concuerda consigo mismo porque pasa, así como la vida no concuerda consigo misma porque muere. Se trata de una lógica del sentido no cerebral, no racional,

<sup>9</sup> Ver también Escorel, Lauro. (1958). *Introdução ao Pensamento Político de Maquiavel*. Río de Janeiro: Simões; (1973) *A Pedra e o Rio: Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades.

de algún modo vinculada al ritmo, que recorre el cuadro (Cézanne) o la música (Debussy), en alternancia de sístole-diástole. El mundo secuestra al sujeto y se abate sobre él con la misma energía con que este se abre al mundo y a sí mismo (Lispector, 2004). Por ello la pincelada parcelada de los impresionistas impuso el ritmo vital en la sensación visual, lo que significa que la sensación, cuando toca el cuerpo, a través del organismo, adquiere un movimiento excesivo y espasmódico, como una mancha. En ese grito-soplo (Lispector 2003b), la sensación deja de ser representativa y se vuelve real. No es ya la representación de algo horrible, sino la acción de las fuerzas del horror sobre un cuerpo. Hay por ello una relación directa entre fuerza y sensación: hace falta una fuerza presionando un cuerpo, como una onda, para que haya sensación. Asimismo, la sensación es inseparable de la caída, que constituye su núcleo y movimiento (Lispector, 2004; 2010). La caída, «sentimento de vida livre, de revolta e de esperança» (Escorel, 1944), es la parte más viva de la sensación, su auténtica experiencia epifánica.<sup>10</sup> Lispector, tal como Pessoa, escribiendo en un momento en que se agotan «desregramento e inércia» (Escorel, 1944), produce una subversión poética del principio de no contradicción, aunque, de la misma forma, recuse también el principio del tercero excluido. Ambos proponen una escritura sin aura. No es, sin embargo, en su resonancia o su vibración lateral donde haya que buscar el devenir del pensamiento-escritura, sino en la exactitud literal. Por ello, dice Badiou, en relación con Pessoa, algo que podemos también predicar de Lispector, hay en esas escrituras una maquinación sintáctica, cuya complejidad impide que persista soberana la simple sensación emocional. Son artistas que, ciertamente, se bastan a sí mismos.<sup>11</sup> Son una literatura, ni portuguesa, ni brasileña.

Antes bien que escribir una obra, Pessoa ha desplegado una literatura entera, una configuración literaria en la que se inscriben todas las oposiciones, todos los problemas del pensamiento del siglo. En este punto ha sobrepasado, por mucho, el proyecto mallarmeano del Libro. Porque ese proyecto tenía la debilidad de mantener la soberanía de lo Uno, del autor, incluso aunque el autor se ausentara del Libro hasta ser anónimo. El anonimato mallarmeano permanece prisionero de la trascendencia del autor. Los heterónimos (Caciro, Campos, Reis, Pessoa en persona, Soares) se oponen a lo anónimo, en el hecho de no pretender ni lo Uno, ni el Todo, e instalan socialmente la contingencia de lo múltiple. De allí que conforman, mejor de lo que lo hace el Libro, un universo. Porque el universo real es múltiple, contingente e intotalizable a la vez. Pero, todavía más profundamente, nuestra captura mental de Pessoa resulta del hecho de que la filosofía no ha agotado en absoluto la modernidad (Badiou, 2009, p. 92).

El crítico, el historiador de las literaturas, el filólogo o *archifilólogo* (Antelo, 2015) es navegador en mares no explorados y descubridor de textos posibles. Las bibliotecas mentales al uso nos clausuran en órdenes del discurso y sistemas de clasificación de los cuales es difícil desembarazarse. Literatura brasileña, portuguesa, africana de expresión portuguesa. Son el canon, el paradigma, la tradición, el patrimonio, el acervo. Alterar la biblioteca mental («sin geografía», pedía Borges, pero paradójicamente la operación precipita otra disciplina, la *geocrítica*) consiste en cambiar las disposiciones y las obras en sí mismas, porque la escritura se altera cuando aproximamos lo disjuncto y lo colocamos en correlación. A ese mecanismo de atribución errónea William Marx lo denomina *probabliotecas*.<sup>12</sup> En esos archivos, Pessoa y Lispector pertenecen a la misma literatura.

## Referencias bibliográficas

Arêas, V. (1988). Uma suave rudeza. *Remate de Males*, (8), 19-36.

Adorno, T. W. (2006). *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Madrid: Akal.

<sup>10</sup> Cf. Pessoa (1973); Deluze (2007; 1981)

<sup>11</sup> En una conferencia anterior a la Semana, Mário de Andrade ya constataba: «Reino do impressionismo... Se há uma tendência artística difícil de sintetizar, essa é por certo o impressionismo. É a expressão insulada, a liberdade de credos, a sensação mais primitiva do eu, sem coordenações, sem análise, sem crítica. Assim sendo, chegamos a esta enormidade verdadeira, perfeitamente verificável, mas para a qual é impossível achar um lema concretizador: cada artista é uma escola. A norma geral que congrega todos os impressionistas não chega sequer a dar a mínima idéia do que fez cada um deles» (1921, p. 197).

<sup>12</sup> «On pourrait même employer le mot-valise de probabliothèques pour désigner ces ensembles de textes ou d'occurrences qui interviennent de façon plus ou moins probable dans la généalogie d'un autre texte, d'une figure, d'une image, et dans la compréhension que nous en pouvons former» (Marx, 2021, pp. 29-30).

- Antelo, R. (1983). Elementos para um retrato. En *Literatura em revista* (s.p.). São Paulo: Ática.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Badiou, A. (2009). *Pequeno manual de inestética*. Fabián Ludueña Romandini (pról.). Buenos Aires: Prometeo.
- Cardoso, L. (5 julio de 1944). Ala arriba. *A Manhã*.
- Cardoso, L. (21 de julio de 1946). Fernando Pessoa. *Letras e Artes. Suplemento literário de A Manhã*, 9.
- Cardoso, L. (1970). *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cardoso, L. (1997). *Crônica da casa assassinada*. Madrid: Allca.
- Cardoso, L. (2012). *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- De Andrade, M. (1921). Debussy e o impressionismo. *Revista do Brasil*, (66), 197-211.
- De Andrade, O. (1992). O Modernismo. En Ma. E. Boaventura (ed.), *Estética e política*. São Paulo: Globo.
- De Andrade, M. (2012). Uma suave rudeza. *O empalhador de passarinho* (pp. 58-63). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- De Moraes, V. (28 noviembre de 1941). Cinema. *A Manhã*.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1975). *Pour une littérature mineur*. Paris: Minuit.
- Deluze, G. (1981). *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la différence.
- Deluze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- D'Ors, E. (1947). *Glosario completo*. Madrid: Aguilar
- Escorel, L. (22 de octubre de 1944). Três Antologias. *A Manhã*.
- Escorel, L. (1958). *Introdução ao Pensamento Político de Maquiavel*. Rio de Janeiro: Simões.
- Escorel, L. (1973). *A Pedra e o Rio: Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades.
- Esposito, R. (2013). *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*. Torino: Einaudi.
- Esposito, R. (2024). *I volti dell'Avversario. L'enigma della lotta con l'Angelo*. Torino: Einaudi.
- Ferro, A. (1935). Prólogo. *Oliveira Salazar*. Madrid: Fax.
- Foucault, M. (2023). *Le discours philosophique*. (Ed. establecida, bajo la dirección de François Ewald, por Orazio Irrera y Daniele Lorenzini). Paris: Seuil/Gallimard.
- Laranjeira, M. (1943). *Cartas*. Miguel de Unamuno (pref.). Lisboa: Portugália.
- Lispector, C. (2002). *La araña*. Haydée Joffre Barros (trad.); Raul Antelo (pref.). Buenos Aires: Corregidor.
- Lispector, C. (2003a). *Agua viva*. Elena Losada (trad.). Madrid: Siruela.
- Lispector, C. (2003b). *Un soplo de vida (Pulsaciones)*. Mario Merlino (trad.). Madrid: Siruela.
- Lispector, C. (2004). *Revelación de un mundo*. Amalia Sato (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lispector, C. (2004). *La hora de la estrella*. Ana Poljak (trad.). Madrid: Siruela.
- Lispector, C. (2010). *La pasión según GH*. Mario Cámara (trad.); Gonzalo Aguilar (pref.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Marx, W. (2021). *Des Étoiles nouvelles. Quand la littérature découvre le monde*. Paris: Minuit.
- Mendes, M. (22 de octubre de 1944). Fernando Pessoa. *A Manhã*.
- Pessoa, F. (1973). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho (Eds.). Lisboa: Ática.
- Stegagno Picchio, L. (1981). Fernando Pessoa, o Poeta Gerúndio de Murilo Mendes. *Persona*, (4), 3-9.

# Clarice Lispector: *Água viva*, clímax de una escritura que fluye

María Cristina Arostegui

Universidad de Buenos Aires  
arostegucristina03@gmail.com

Recibido: 24/02/2025

Aceptado: 25/03/2025

## Resumen

Este artículo tiene el objetivo de mostrar el singular manejo del lenguaje que predomina en la escritura de Clarice Lispector (1920-1977). La autora lleva a cabo una suerte de experimento o tanteo escritural que consiste en explorar el material discursivo mientras este va tomando cuerpo. La novela *Água viva* (1973) representa el clímax de un estilo que escapa a la estilización y a las convenciones retóricas, procedimiento que empleó con anterioridad en *La pasión según G. H.* (1964) y en *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1969), pero que en este caso alcanza un punto culminante. En *Água viva* convergen géneros: novela-poema-ensayo. La alternancia expresiva (palabra-música-pintura) le permite bucear en lo que está detrás del pensamiento. La obra, como incesante hacer e inconstante ser, emerge del flujo asociativo. Orden y caos, en tensión.

**Palabras clave:** Lispector; modernismo; lenguaje; fluencia; narrativa.

## Clarice Lispector: *Água viva*, Climax of a Writing that Flows

### Abstract

This article aims to show the singular use of language that prevails in Lispector's writing. The author develops a writing experiment that consists in exploring the speech language where as it takes shape. The novel *Água viva* represents the highest point of writing style that escapes stylization and rhetorical conventions. A technique she has previously deployed in *A paixão segundo G. H.* (1964) and *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), but which, in this case, achieves a climax. In *Água viva*, genres converge: novel-poem-essay. The expressive alternation (word-music-painting) allows her to explore what lies behind the thoughts. The work, as restless doing and inconstant being, arises from the associative flow. Order and chaos, in tension.

**Keywords:** Lispector; modernism; language; narrative; fluency.

## Clarice Lispector: *Água viva*, climax duma escritura que flui

### Resumo

Este artigo tem por objetivo mostrar o singular manejo da linguagem que predomina na escritura de Lispector. A autora faz uma experimentação ou sondagem escritural, mediante a qual explora a matéria do discurso enquanto ele se configura. O romance *Água viva* representa o clímax de um estilo particular, que foge da estilização e das convenções retóricas. Procedimento empregado com anterioridade em *A paixão segundo G.H.* (1964) e também em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), neste caso porém atinge um ponto culminante. Em *Água viva*, concorrem gêneros: romance-poema-ensaio. A alternância expressiva (palavra-música-pintura) permite-lhe mergulhar e pesquisar naquilo que está por trás

do pensamento. A obra como incessante fazer e inconstante ser, nasce do fluxo associativo. Ordem e caos, em tensão.

**Palavras-chave:** Lispector; modernismo; linguagem; fluência; narrativa.

## Brasil: innovación y ruptura

Los movimientos vanguardistas que estallan en Europa a principios del siglo XX y llaman a romper con los códigos sociales y culturales vigentes impactan en otras latitudes. Claro que no pueden imponerse como mimesis, dado que cada país posee una idiosincrasia propia.

En Brasil se manifiesta este espíritu renovador a partir de la Semana de Arte Moderna, abierta el 13 de febrero de 1922, en el Teatro Municipal de San Pablo, y liderada por Oswald de Andrade, quien se había puesto en contacto con estos nuevos aires durante los viajes que realizó a Europa y, especialmente, a París. Participan también en el movimiento otros artistas, algunos provenientes del ámbito de la plástica y la música, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Heitor Villa Lobos. El modernismo brasileño va a tener sus peculiares notas debido a múltiples factores. Entre otros, el estigma de la colonización, su geografía y clima, las variables históricas y su conformación étnica.

En *Leituras brasileiras*, Veloso y Madeira lo describen con precisión:

Marcada por um tom muitas vezes iconoclasta e provocador, nas artes e nas ciências sociais, a produção modernista dessa década mostrou o vigor e a criatividade de nossas manifestações estéticas, pelo recurso ao humor e ao coloquialismo, e pelas recriações e reciclagens dos materiais culturais que constituíram nosso acervo cultural. A ironia, a paródia, a leveza do lirismo, ou as tintas fortes e os traços estilizados de nossas alegorias modernistas, são estratégias que permitem «ver com olhos livres» e corrosivos, enfrentar e desdramatizar nossa condição de país economicamente periférico e culturalmente colonizado (Veloso y Madeira, 1999, p. 92).

A través de los manifiestos Pau-Brasil (1924)<sup>1</sup> y Antropófago (1928), Oswald de Andrade expone la fuerza impetuosa del movimiento. Algunos fragmentos extraídos de Pau-Brasil manifiestan los objetivos de esta declaración de principios:

- El trabajo contra el detalle naturalista —por la síntesis; contra la morbidez romántica— por el equilibrio geométrico y el acabado técnico; contra la copia —por la invención y la sorpresa.
- Sustituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua.
- Tenemos una base doble y presente —la selva y la escuela. La raza crédula y dualista.
- El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica. (Laera y Aguilar, 2001, pp. 19-25)

El manifiesto Antropófago pone de relieve el colectivismo y la valorización de las raíces telúricas que caracterizó al Modernismo:

- Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.
- Tupí or no tupí, that is the question.
- Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en Totem.
- Absorción del enemigo sacro para la transformación en Totem. (Laera y Aguilar, 2001, pp. 39-47)

Haroldo de Campos aporta claridad a estas expresiones de Oswald. Se trata de la necesidad de pensar lo nacional de modo dialéctico y dialógico. La antropofagia implica devorar críticamente el legado cultural universal, no a partir de la perspectiva *del buen salvaje* del nativismo romántico, sino desde la perspectiva del caníbal, que no come a cualquier enemigo, sino al que le proporciona proteínas para el robustecimiento y la renovación. La antropofagia es, por tanto, una forma de transculturación y transvaloración (De Campos, 1992, pp. 231-235).

Por otra parte, Raúl Bopp, uno de los integrantes del grupo que dio inicio al movimiento brasileño, habla de un «espíritu moderno embrionario en Brasil» (2006, p. 22). Mucho antes del siglo XX había asomado

<sup>1</sup> Pau-Brasil es el árbol que los conquistadores encontraron en Brasil y con ese nombre se refirieron al país. «Como Pau-Brasil —dice Oswald— fue la primera riqueza brasileña de exportación denominé al movimiento Pau-Brasil» (Laera y Aguilar, 2001, p. 19).

esa avidez por la emancipación. El arte barroco (siglo XVII) constituyó un momento privilegiado de la historia, en el que se conjugaron valores éticos y políticos. El sentido del arte se amplió debido a la renovada visión de lo colectivo y lo universal.

Si bien la creación en el barroco respondía a un elevado patrón técnico, puede observarse en ella, según Haroldo de Campos, una deconstrucción del centralista logos occidental. Es necesario diferenciarse del monólogo universal. Gregorio Matos —considera de Campos— fue el primer antropófago, ya que tradujo con ironía sonetos de Góngora y mostró el mecanismo constructivo de esa forma poética. La escritura del barroco americano es excéntrica, en tanto desarticula lo que impone la metrópolis (De Campos, 1992, pp. 239-244).

En esta brevísima caracterización del modernismo brasileño no puede dejar de tenerse en cuenta a Mario de Andrade, creador de *Macunaíma*, la historia alegórica de un héroe sin carácter, un indio nacido negro en el extremo norte de Brasil y convertido en blanco al ingresar en la ciudad de San Pablo. Una novela donde se mezclan leyendas, refranes populares e insólitas visiones del mundo tropical (Fischer, 2022, pp. 7-20). Andrade dedicó su vida a la investigación etnográfica y la cultura del interior profundo de su tierra. *Macunaíma* constituye un relato que emerge de esa observación aguda y lúcida que, al decir de Haroldo de Campos, denuncia la falacia del nacionalismo ontológico (calco del modelo organicista) y le opone un nacionalismo modal que marca las diferencias de la alteridad aborígen y del alienígena europeo. Sin duda, una obra clave para entender el poder revelador del modernismo (De Campos, 1992, pp. 235-238).

## Nuevas formas de la narrativa

La sucesión y encadenamiento de hechos, que en la narrativa tradicional conforman la trama y constituyen el punto de partida de la intriga, hacia finales del siglo XIX y principios del XX pierden asidero. El sujeto se cuestiona a sí mismo y medita acerca de lo fenoménico; la razón tambalea, asediada por la oscuridad del inconsciente; lo real y lo imaginario se confunden; el sueño y la ensoñación atraviesan estados de vigilia; los estudios lingüísticos ponen de relieve la arbitrariedad del signo y la historicidad del lenguaje; se confrontan enunciación y enunciado. En síntesis, todo un modo de inteligibilidad entra en tela de juicio.

No es posible describir, y menos aún narrar, ese mundo quebrantado dentro del patrón convencional en que se lo venía haciendo. El fluir de la conciencia y el monólogo interior, el discurso directo e indirecto libre, las combinatorias de géneros, los cambios de punto de vista, la intertextualidad, sumados a todos aquellos procedimientos formales que, desde las distintas artes, aportó la vanguardia: la fragmentación, la superposición, la disrupción, los quiebres y alteraciones espaciotemporales, marcan un antes y un después en los modos de narrar. En medio de tal crisis conceptual y de valores, algunos artistas abordan sus obras como artificio. O sea, como obra de la inventiva. Ya no se trata del reflejo especular de una realidad consensuada, sino de una invención que impone condiciones tanto al sujeto que le da forma como a los receptores. La obra pergeñada por el artista, a su vez, lo transforma. Podría decirse que hasta lo reinventa como sujeto.

La narrativa, antes fundada en el esclarecimiento y el conocimiento de la realidad, adopta una función cuestionadora, transgresora, dirá Ivo Lucchesi (1987), aunque después le asigne el calificativo de *revolucionaria* que, según mi modo de ver, es más apropiado, ya que no se trata simplemente de violentar ciertas normas, sino de socavar los cimientos de un sistema de intelección. Desde esta postura, Lucchesi se adentra en el análisis de *Água viva* (1973), un texto de Clarice Lispector que forma parte de un modo narrativo que se repite, lógicamente con variaciones e intensidad creciente, en otras novelas de la autora.



Fig. 1. Clarice Lispector

Lucchesi sugiere el término errancia para definir esa tensión entre el ser en el mundo y el estar en el mundo que se proyecta, como en un espejo, en la escritura de esta etapa de crisis. Más aún, asimila el sentido de crisis a la crisis de sentido, al sentimiento de vacío, de nadificación y extrañamiento concomitante a la sociedad de masas y a la aniquilación del sueño apolíneo del individuo.<sup>2</sup> El yo como entidad psicosocial deja de ser un yo circunscripto, un ancla de la voluntad domesticada, para convertirse en motivo de indagación, de autoanálisis y de gestión de la dinámica existencial.

Interesante y clarificador resulta el epígrafe de Michel Seuphor que Lispector antepone al texto de *Agua viva*:

Tenía que existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura —el objeto— que, como la música, no ilustra ninguna cosa, no cuenta una historia ni lanza un mito. Tal pintura se contenta con evocar los reinos incomunicables del espíritu, donde el sueño se torna pensamiento, donde el trazo se torna existencia (Lispector, 1975, p. 7).

Esta referencia al arte pictórico no es fortuita. *Agua viva* es una vertiente en su incesante fluir. Pero quien narra —una primera persona que siempre se dirige a un tú— nos dice que es pintora. Lo suyo es una pintura «fraseada en palabras». Si bien pintar alude una forma de representación estática, el tono musical que Lispector imprime a su escritura otorga dinamismo a toda fijeza, ya que es la palabra muda —el significante libre de su significado primario, de su rigidez referencial— la que vibra y, por lo tanto, se hace perceptible como musicalidad. Como bien señala Cristina Peri Rossi (1988), el signo de modernidad de Lispector es su peculiar forma de mirar, esa especie de giro conceptual de su percepción. Renuncia a la retórica de la imagen para acceder al conocimiento de lo más íntimo. En línea con la fluencia asociativa de Virginia Woolf, extrae, de un incidente superfluo y fortuito, la trama de aquello que no se ha puesto de manifiesto. Dentro del triángulo escritura-pintura-música va fluyendo el agua que vive y palpita mientras se la escribe.

## Antecedentes de *Agua viva*

Este modo narrativo responde a una suerte de modelo que se viene repitiendo. En *La pasión según G. H.* (1964), la narradora en primera persona es escultora. Todo escultor otorga, con sus manos, forma a diversos materiales blandos o duros. En todos los casos se busca la manera de dar ductilidad a esos elementos para trans-

<sup>2</sup> «Errancia» es una expresión totalizadora del ser humano en su historicidad, como ser emergente, como sujeto signado por su existencia. Lucchesi coincide con Kristeva en el sentido de considerar la escritura como acto de producción de un discurso que no se limita a contar, sino que revela, que muestra lo que está más allá de la percepción o de la racionalidad.

formarlos en otra cosa, en una cosa que dice mucho más que el material en bruto. En *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1969), la narradora, Lori, borda un mantel. Es una especie de Penélope carioca —según se la describe— que espera a su Ulises. Bordar —también una tarea manual— implica entrecruzar hilos, combinar puntadas diversas, colores y formas. Bordar es similar a urdir. También se urde la trama de un libro.

En los tres casos, la relación de la protagonista con actividades artísticas y/o artesanales no resulta casual. Se podría decir que son labores en las que interviene lo mental y lo físico, el alma y el cuerpo; o sea, la unidad indivisible que representa cada ser humano. Además, todos estos trabajos implican un proceso, o sea una temporalidad y sucesión. A medida que se hacen, los materiales van cambiando, pero también el sujeto que esculpe, borda o pinta musicalmente.

El modo de *errancia* al que alude Lucchesi se da en las tres novelas mencionadas. En los tres casos, la narración semeja un deambular expansivo e inquietante, una suerte de buceo dentro del sí mismo y también del afuera. Y, al mismo tiempo, dentro del lenguaje, material lábil con el que se construye la identidad y que nos otorga el ser en el mundo. Como bien señala Elena Losada Soler: «La palabra de Clarice Lispector es rigurosa porque debe traducir con un medio limitado algo mucho más grande que el lenguaje. Debe traducir el misterio y lo que carece de nombre» (1994, p. 123).

Heidegger, quien consideraba a la obra de arte como objeto autónomo, no como mero producto de una actividad subjetiva, sostiene que el ente, inaccesible a la razón y oculto tras la multiplicidad de lo perceptible, logra individualizarse y revelarse a través de la obra de arte, por medio de ella hace patente su ser. (Heidegger, 1992, pp. 36-68).

En las novelas mencionadas podemos observar, justamente, la autonomía del texto y, al mismo tiempo, cómo la escritura va revelando el espíritu, el mundo interno de quien la gesta y la relación de este con la realidad circundante. El arte, afirma Heidegger (1992), no reproduce entes singulares, sino la esencia general de las cosas. Su verdad, por lo tanto, es intemporal y supratemporal. El artista, al dar forma a esa cosa confeccionada que es la obra, devela su ser. Y es por ello que considera el proceso creador como un modo de acontecer de la verdad. Hay, sin duda, en ese entretejido de lenguaje y silencio que constituye la originalidad de Lispector un impulso casi místico de revelación.

Ya en *La pasión según G. H.*, la fabulación se sustenta en un hecho bastante singular y desconcertante: después de despedir a la mucama, la protagonista entra a revisar su cuarto y encuentra una cucaracha, a la que termina devorando. Quien narra no tiene nombre, solo se identifica con las iniciales G. H. impresas en el rótulo adherido al cuero de una valija. No importa la identidad de quien habla —en realidad se trata de un largo monólogo, que por momentos se dirige también a un tú invisible—. No hay *persona* a la que se refiera, solo hay discurrir. Un discurrir atropellado, por momentos casi fantasmal, ya que es capaz de traspasar lo neutro, lo inexpressivo, la ambigüedad de la cosa en cuanto a tal, y hasta el reflejo divino. La valija que contiene las iniciales bien podría ser la que se carga durante el viaje de la existencia, aquella en la que guardamos las escasas pertenencias que nos identifican mientras las transportamos.

Lo narrado es esa travesía hacia la mismidad, que traspasa lo físico y alcanza lo metafísico, un recorrido íntimo que ahonda en el lenguaje y encuentra en él, en sus contrastes, en su estremecimiento, en sus variaciones y en su fulgor la razón de ser de lo que cobra sentido a medida que es contado. La cucaracha que ha devorado encarna un símbolo: «(...) es vieja como las salamandras, quimeras, grifos y leviatanes. Antigua como una leyenda...» (Lispector, 2010, p. 64). Comerla es incorporarla, ser parte de la oscuridad del mundo, descender hasta lo inhumano, hacia lo repudiable y nauseabundo que es parte también de la naturaleza. «Frente a la cucaracha viva, el peor descubrimiento fue que el mundo no es humano y que no somos humanos» (Lispector, 2010, p. 78).

El método —si correspondiera llamarlo así— con que esta larga reflexión o indagación metafísica va alcanzando lo primigenio, lo que rehúsa convencionales nominaciones, el germen del existir, se va dando como en oleadas. Tal vez por eso cada capítulo termina con la misma frase con la que empieza el siguiente. Este oleaje, que se incrementa como la marejada nocturna, parece aludir a la pasión del título. Pasión es sufrimiento, es morir en parte para renacer. Como en la pasión de Cristo. El proceso transformador se da por vía mística, apunta Villalonga (2010).<sup>3</sup> Es perder la inocencia, las verdades estipuladas, la seguridad, el bienestar para alcanzar un nuevo estado. Arribar al silencio le devuelve la confianza. Nunca está todo dicho, ni lo que se dice está acabado en sí mismo y hasta el centro voluntario de la personalidad es una suerte de convulsión. Por eso afirma: «(...) el yo es solo uno de los espasmos instantáneos del mundo» (Lispector, 2010, p. 188).

<sup>3</sup> Villalonga sugiere que se podría definir este libro como un tratado de ontología en estado de trance.

En *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, la narración pasa a la tercera persona. Quien habla —toda esta narrativa transforma sutilmente la escritura en oralidad, en un decir continuo— penetra el pensamiento de la protagonista. La omnisciencia otorga a lo narrado la característica de estar como intervenido por una mano divina que va marcando el itinerario de la sensualidad. Ya que de eso se trata en este caso, del nacimiento del amor, que no es simple deseo ni voluptuosidad, sino la lenta preparación para el goce sexual.

El texto se divide en dos partes: «El origen de la primavera o la muerte necesaria en pleno día» y «Luminiscencia».

Sugere es el título de la primera parte, ya que contiene una antítesis, por cierto, muy elocuente. Origen, sinónimo de nacimiento, versus muerte. Y, más aún: origen de la primavera, es decir de la estación de la fertilidad en oposición a «la muerte en pleno día», o sea el acabamiento mientras hay luz. Quizás se refiera al final de una etapa, de un momento vital, de un ciclo, de un modo de existir... Pero también nos recuerda un *leitmotiv* de los surrealistas: la asociación goce sexual-muerte.

Lo que caracteriza a esa primera parte es el desbarajuste del código. Empieza el texto con una coma (,) seguida de un gerundio, forma verbal que connota duración y continuidad. En verdad, un atentado contra las convenciones de ilación gramatical y enlace interpretativo. Asimismo, rompe con el esquema de principio y final de obra. Nos dice: esto es un fragmento de algo que ha comenzado antes y que va a continuar. Durante todo este primer tramo jugará con los signos de puntuación, al extremo de generar un efecto desconcertante. La norma gramatical resulta un corsé que comprime su libertad expresiva. No le importa repetir: *hacia de cuenta...*, *hace de cuenta...*, *hacer de cuenta*. Y, por otro lado, genera figuras paradójicas, como la sinestesia «calor visible» o el oxímoron «vibración parada». También raras combinatorias nominales: «abiertos y diamantes», «ojos-diamantes». Imágenes fantásticas: «volaban pájaros con plumas entrelazadas». Pero, en medio de tal profusión de sensaciones, lo que se va gestando es el paralelismo entre la búsqueda de una forma de escribir y la búsqueda del ser. La escritura es el ser en su lento fluir, el ser inscribiendo el absoluto que no somos.

Como si una manada de gacelas transparentes se trasladara en el aire del mundo al crepúsculo —fue eso lo que Lori consiguió varias semanas después—; la victoria traslúcida fue tan leve y promisoria como el placer sexual (Lispector, 2020, p. 36). Así comienza la última página de esta primera parte. La modulación poética nos anticipa cómo será tratado el tema en adelante.<sup>4</sup>

Contrariamente a *La pasión según G. H.*, en que la protagonista se hunde en la oscuridad y la crudeza que forma parte del mundo y, por ende, de nuestro ser, en *Un aprendizaje...* trabaja con cierta morosidad, como deteniendo el tiempo, rehaciendo y reencauzando el accionar de la protagonista. Insiste en mostrar el proceso como una ascesis, una forma de preparación para un encuentro entre dos amantes que no sea simplemente carnal. De allí que haya necesitado encontrar una expresión lingüística que implique ruptura, transgresión del código y que, a la vez, sugiera delicadeza y tersura.

En «Luminiscencia» la narración retoma cierta normalidad discursiva. Lo narrado conforma una suerte de alegoría. Loreley es —como ya se ha dicho— una especie de Penélope telúrica que, en lugar de tejer como la de la mitología, borda un mantel. Mientras borda rechaza posibles cortejantes que, como otros del pasado, podrían ser pasajeros. Y espera a Ulises, que no está de viaje desde Troya, sino que es un profesor de Filosofía, socialista, que vive en el barrio popular de la Gloria. Ella lo espera, y él también la espera. Y durante esa espera se distinguen dos actitudes o dos instancias existenciales: la aprensión (el miedo al fracaso, el resquemor ante la ansiedad, el rechazo de urgencias que podrían ser equívocas...) y la aprehensión (los modos de evitar lo anteriormente expuesto y, a la vez, la forma de ir tomando del otro el pulso, la tensión instintiva, el tiempo psicológico, lo sensorial, las motivaciones de la sensualidad...).

En definitiva, el aprendizaje es un modo de descubrimiento de sí mismo en relación con el otro. En *La pasión...*, la protagonista está sola y por momentos recuerda a alguien, pero ese alguien llega a su pensamiento como un soplo. Es esa segunda persona a la que se dirige de tanto en tanto y llega a decirle: «(...) te voy a contar cómo entré en lo inexpresivo que siempre fue mi búsqueda ciega y secreta» (Lispector, 2010, p. 151). En realidad, cabría pensar que establece una interlocución plena de ambigüedad. Quien escucha forma parte de un vínculo sentimentalmente enigmático. En cambio, en *Un aprendizaje...* la narración es interacción, es un juego de a dos. Una ida y vuelta por la intimidad de dos seres entrelazados por una búsqueda en común, la

<sup>4</sup> En la introducción, Rosario Hubert cuenta que la novela fue escrita en nueve días y con posterioridad a un accidente de la autora que le provocó quemaduras. Hay fragmentos que son reescrituras de textos publicados en el *Jornal do Brasil*. Tal vez por eso el cuerpo de la novela parece dañado. Aunque el daño también podría atribuirse a un esfuerzo íntimo por restaurar dentro de sí misma el placer físico.

del amor. Por eso eligió la tercera persona. Posición que bien se puede adoptar como narrador sin pecar de imprudencia.

Finalmente —nos cuenta—, una noche de lluvia, Loreley va a la casa de Ulises y se produce el encuentro amoroso. Juntos, en la tibieza de la cama, conversan. Lori, quien siempre se encuentra pendiente de las respuestas del profesor de Filosofía, pregunta:

—Mi amor no crees en el Dios porque nosotros erramos al humanizarlo. Lo humanizamos porque no Lo entendemos, entonces no funciona. Estoy segura de que Él no es humano. Pero sin ser humano, sin embargo, a veces nos diviniza ¿Piensas que —

—Yo creo, interrumpió el hombre y su voz estaba lenta y pesada porque estaba sufriendo de vida y de amor, yo pienso lo siguiente:

(Lispector, 2020, p. 146).

Así termina la novela, con dos puntos que nos dejan esperando...

Por otro lado, resulta interesante el planteo de la protagonista: Dios no es humano, pero nos diviniza. Dios es parte del gran misterio al que no se accede por medio de los sentidos, pero nos diviniza al otorgarnos cierto poder iluminativo.

El final en suspenso nos instiga a pensar, a continuar interrogándonos, a existir a través de esa apertura del lenguaje, de esa hendidura en el verbo que constituyen los dos puntos, la vida ajena y la nuestra que continúa...

## *Agua viva*: clímax de una fluencia

Volvamos ahora a *Agua viva*. Al comienzo, Lispector afirma: «La palabra es mi cuarta dimensión» (1975, p. 19). A las clásicas dimensiones de la perspectiva: alto-ancho-profundidad, ella le agrega una cuarta, que en realidad implica una dupla: forma + tiempo.

Resulta interesante la referencia que hace el epígrafe a la pintura moderna. El arte abstracto, el cubismo, el surrealismo son expresiones en las que se cuestiona la perspectiva de la pintura clásica y lo figurativo deja de ser primordial. Entonces, entra en juego el espíritu en estado puro, opuesto a la espiritualidad religiosa, mística, o la concebida a partir de ciertas convenciones sociales. El sentir más íntimo, el relampagueo interno del sistema nervioso del que habla Artaud, lo onírico, el delirio, o lo que Lispector califica como *lo que está detrás del pensamiento*.

Esa *agua viva* que fluye a la par de la escritura remeda la placenta o el plasma, dos elementos vitales líquidos.<sup>5</sup> Lispector aprehende la placenta del arte moderno; su escritura es, claramente, heredera de la antropofagia cultural. Nutrida con la energía vanguardista busca superar la estética de las esencias, la estética del sentido ya dado, de la significación preestablecida.

Pero, tanto la placenta como el plasma, nos señala la autora, no son opuestos a la razón, son su complemento: «Continúo con la capacidad de raciocinio —ya estudié matemáticas que es la locura del raciocinio— pero ahora quiero el plasma (...)», apunta en el comienzo (Lispector, 1975, p. 17). Y esta afirmación artística es fundamental porque, sin duda, proviene de las premisas de la pintura moderna, la cual, como nos hace saber Paul Klee, no implica una negación del pasado, sino un paso más en el camino del conocimiento:

No es absolutamente nuevo pensar la forma en medidas susceptibles de una expresión numérica. ¡Qué uso de la Sección de Oro no hicieron los maestros del Renacimiento! La única diferencia estriba en que ahora extraemos del Número hasta las últimas consecuencias, inclusive los elementos formales, mientras que los antiguos maestros se conformaban con la determinación métrica de las grandes líneas de un esquema de composición.

(...)

Los cubistas, por su parte, impulsan las determinaciones numéricas hasta los más ínfimos detalles (Klee, 1979, p. 28).

<sup>5</sup> La placenta dentro del útero nos proporciona el oxígeno, la nutrición y la higiene física antes del nacimiento. El plasma es el componente fluido de la sangre compuesto de agua, sales minerales y proteínas donde flotan los glóbulos rojos, los blancos y las plaquetas.

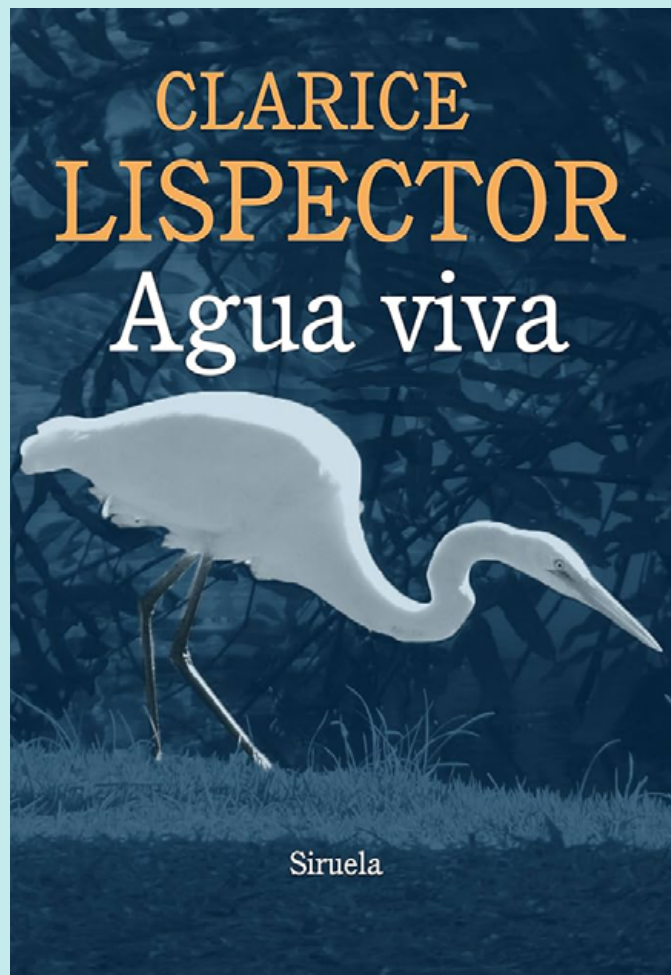


Fig. 2. Edición española de *Agua viva*

El número es abstracción pura. La elevación del pensamiento por encima de los datos de los sentidos. Por otra parte, hay en el cubismo, en su trabazón geométrica, una evidente intención de mostrar la constante destrucción y regeneración de la materia. La visión caótica, aparentemente desordenada, la alteración formal, la ausencia de figuración, o la expresión a veces aluvial del nuevo arte, no responde a un abandono del pensamiento en pos de cierta liviandad o complacencia, sino a otra faceta del pensamiento. Y, en consecuencia, a otra forma hacer arte.

La narración en *Agua viva* comienza como la vida misma: con un nacimiento. El acto inaugural de una escritura. El útero del mundo ha aprovisionado a quien escribe/pinta de sílabas, letras, palabras, colores, formas que han propiciado una suerte de parto del decir en libertad. Clarice Lispector da entidad a una nueva forma de novela: no hay tema ni personajes, solo una protagonista-narradora y un interlocutor que, en el caso de *Agua viva*, es inidentificable.

La realidad, perdida en su insignificancia, en su trama de ocultaciones y disfraces ha desbordado al sujeto. El afuera es el puro ritual, un pacto de silencios entrecortado, de cuando en cuando, por palabras ciegas, casi petrificadas. Ante un horizonte tan poco alentador, Lispector abre un abismo entre la palabra y lo que designa, según el decir de Villalonga (2010). Intenta pintar con imágenes primordiales la perplejidad que significa el estar en el mundo y la ascensión de esa perplejidad por medio del acto de escribir.

La frontera del género se ha borrado. Podría pensarse en algo así como una novela-poema, por la profusión de sensaciones que invoca su retórica. Pero también puede ser un texto cercano al ensayo, ya que informa ideas, hipótesis, meditaciones. La dialéctica de la idea ha tomado el lugar de la acción.

Si bien Lispector manifestó abiertamente su rechazo hacia los medios intelectuales y lo que denomina literatos, Eric Nepomuceno y María Ester Giglio lograron atravesar la férrea barrera que imponía la autora, y de tal empresa surgieron dos interesantes entrevistas. Algunas de sus declaraciones resultan significativas a la hora de interpretar su narrativa: «Yo no sé aún quién soy y cómo soy como persona, aún me estoy buscando...» (Nepomuceno, 1976, p. 44). De esa búsqueda dan cuenta muchos de sus libros.

Podría decirse que la forma textual está implícita en su método o hábito de escritura. Según relata, suele anotar ideas en pequeños trozos de papel o en cuadernos y, a partir de esos fragmentos, va construyendo el texto siempre concebido «como algo doloroso. Un proceso angustiante» (Nepomuceno, 1976, p. 43). Asimismo, afirma: «Cuando escribo no pienso en nadie, ni siquiera en mí misma. Lo único que me preocupa es captar la realidad íntima de las cosas y la magia del instante» (p. 43).

Y así es como, de pronto, en el espejo de las palabras se refleja la imagen de Diana Cazadora: «Como muerta ando entre la hierba alta en la luz verdosa de los tallos: soy Diana Cazadora de oro y solo encuentro osamentas. Vivo de una porción subyacente de sentimientos: estoy mal y mal viva» (Lispector, 1975, p. 36).<sup>6</sup> Por un lado, la identificación con el carácter lunar de Diana subraya la fuerza de lo femenino en su escritura; sus textos aluden a problemáticas de mujeres y evidencian abiertamente una postura feminista. Algunos de sus cuentos son reveladores al respecto: «A menor mulher do mundo» o «A galinha», entre otros. Por otro lado, la alusión a Diana o Artemisa resulta altamente significativa, pues refiere a un mito narrado por Ovidio, en el libro III de *Las Metamorfosis* y que ha dado que pensar a muchos intelectuales. Ya en el siglo XVI, Giordano Bruno, en *Los heroicos furros* (1585), ve representada en él la tendencia heroica hacia lo divino. El ser humano quiere contar con unas fuerzas y una inteligencia que le permitan acceder a un absoluto que excede su potencia y su razón. No obstante, su ansia, que como la de Acteón es el conocimiento, lo empuja hacia horizontes cada vez más lejanos, aun a costa de perecer en el intento (Giordano, 2011, pp. 34 y ss.). El mito y su reescritura son modos convergentes de simbolizar en la mirada una lasciva apropiación de imágenes inextricables.

Pierre Klossovski, en *El baño de Diana* (1990), recrea la escena del mito, con su habitual monomanía de componer y luego hacer variaciones. El intenso trabajo de interpretación y reinterpretación da pie para la reflexión filosófica sobre el lenguaje y el escritor. Escribir es romper el vínculo que une la palabra al yo. Mientras escribe, el artista disuelve su identidad y, al mismo tiempo, defiende la esencia. En un mundo carente de visibilidad, ya que Dios, que lo haría visible, se ha ausentado, el lenguaje habla por sí mismo, pero no designa. El lenguaje enuncia lo que no dice la enunciación. O sea, la escritura en acción se revela contra el relato pactado socialmente, y dice lo que este no dice. Para refabular es menester salir del tiempo histórico, entrar en el tiempo sagrado y dejarse llevar por los fantasmas de lenguas perdidas. La escena del baño de Diana recrea esta forma de escritura fragmentaria, y mientras la recrea nos permite atisbar aquello que estaba oculto... La imagen ya no es un falso fantasma de la realidad, sino que es su manifestación. El discurso, con su recreación de imágenes, se transforma en glosa de una búsqueda insaciable donde se aúnan la fuerza e inteligencia del universo. Ambos autores coinciden en un punto: la tensión existente entre el yo —como estructura psicosocial— y el hacer creador. Lispector se zambulle en las aguas primordiales del decir, y como Diana cazadora, elimina la realidad que deviene de la mirada ajena, del mundo como representación, al punto de lograr que su modo expresivo se torne casi abstracto. En su poética, la sensación se impone como peculiar modo de pensar. Podría decirse que prima en su expresión lo impersonal, lo que se despoja de la máscara; borra al autor y *desheroiza* al personaje.

Como ya hemos mencionado, el agua viva fluye a través de tres vertientes: la escritura, la pintura y la música. Al respecto, Lispector aclara: «Este no es un libro porque no es así como se escribe (...) Mis días son solo un clímax: vivo en la orilla» (1975, p. 20). Escribe desde un punto de tensión culminante. El afuera está a oscuras y en el interior se flota a tientas en la placenta de la Madre Tierra. Vivir en la orilla remite al desasimiento de toda fijeza, a entrar en la incertidumbre, en el acaso que precede al orden de cualquier significación preestablecida. Y, en tal sentido, parece coincidir con la afirmación de Heidegger: «La tierra solo surge a través del mundo y el mundo solo se funda en la Tierra, mientras la verdad acontece como la lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación» (Heidegger, 1992, p. 89).

En su afán de manifestar lo que se torna indescifrable, inventa signos clave: *it-jà-é-isto-X*, formas arbitrarias que imponen leyes semánticas propias.

El discurrir narrativo implica un proceso que desea «capturar un presente que por su propia naturaleza me está interdicto: el presente me huye, la actualidad me escapa...» Por eso, afirma: «(...) la actualidad soy yo siempre en el *já*» (Lispector, 1975, p. 18). Por otro lado, desde el comienzo nos anticipa que lo que quiere es «captar su é» [es]. O sea, su ser en el tiempo y su vislumbre de otros seres. Algo difícil de manifestar a través

<sup>6</sup> El mito nos muestra a Diana, cansada de la cacería, en el momento en que se dispone a un baño reparador. Está rodeada de las ninfas que la ayudan a desnudarse para entrar en las aguas. De pronto, sorprende al mortal Acteón observándola. Esto desata la ira de la diosa, que lo convierte en ciervo y lo hace despedazar y devorar por sus perros. Diana es una divinidad contradictoria: representa al mismo tiempo la fecundidad y la muerte. Por ende, expresa el origen. Sus emblemas son el arco (sagitaria) y la luna. Ayuda a la fecundidad, a las parturientas, pero ella es casta. Es, a la vez, seducción y rechazo.

de un código que, por su carácter convencional y arbitrario, no sirve para expresar lo propio de un individuo o lo que por ser excesivamente abstracto, escurridizo e incierto se torna inefable. Por eso, afirmará: «(...) la palabra más importante del idioma tiene una única letra: “é”. Es. Estoy en su esencia» (Lispector, 1975, p. 39). Asimismo, sabe que el tiempo es flujo y que no puede apresar en forma anecdótica lo que está en continuo movimiento. Solo puede captar instantes, hilachas de ese tiempo que fluye y que no vuelve atrás. Así lo afirma: «Te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión, el instante-*já* que de tan fugitivo no lo es más porque ahora se tornó un nuevo instante-*já* que tampoco es más» (Lispector, 1975, p. 17). Y, por otro lado: «Más que un instante quiero su flujo» (p. 25). Y, más adelante, explica: «Ese es un modo de que no exista desfase entre el instante y yo: actúo en la entraña del propio instante» (p. 68).

Como podemos apreciar, la temporalidad es uno de los temas cruciales de su reflexión. Pasado y presente coexisten en la sensación, se establecen simultaneidades temporales. En páginas anteriores se ha preguntado: «¿Los objetos son tiempo detenido?» (Lispector, 1975, p. 57). Narrar es, por lo tanto, pintar, poetizar y también filosofar... preguntarse acerca de la existencia. Para hacerlo, explora, busca denodadamente medios que le permitan tantear la materialidad del ser.

*It* refiere el elemento puro, la sustancia del instante en el tiempo, la trascendencia, Dios. Es un monosílabo que alude a lo que está fuera de esa *máscara* con que nos damos a conocer, la persona: «(...) yo naciendo de las oscuridades, impersonal, yo soy *it*» (Lispector, 1975, p. 91). *Isto* es la *leche* con que se amamanta al recién nacido —insinúa—, o sea al texto que está pariendo. Mientras que de *X* dirá: «Es lo que existe dentro de mí...». (Lispector, 1975, p. 98). Es lo impronunciable. La muerte, pero también la vida en lo que tiene de inexplicable. Ni bueno ni malo. Algo inmaterial que necesita de un cuerpo. Una vibración. «*X* es el soplo de *it?*», se pregunta (Lispector, 1975, p. 99).

Su monodílogo se teje y desteje dentro de un espacio dual: de un *yo* a un *tú*. La carta llegada desde San Pablo, el llamado telefónico sin respuesta o la supuesta muerte del interlocutor confluyen en un enigma comunicacional. ¿Quién es *tú*? Un otro que podría ser diverso y multiforme. Así parece sugerirlo: «Estoy obligada a personalizarme empujándome pero soy el es-tú» (Lispector, 1975, p. 80). Contrariamente a la tradicional forma de narrar hechos en tiempo pasado, el incesante presente de esta fluencia niega toda factibilidad, como si su línea sonora estuviera suspendida de un hilo. La escritura se deshace en el aparente desorden de fragmentos separados por blanqueamientos similares a los silencios musicales.

El entramado con otras expresiones artísticas —la pintura y la música—, además de ser propicio para la asociación libre y la generación de imágenes disruptivas, otorga a lo narrado variaciones rítmicas o de intensidad sonora. La siguiente cita resulta elocuente: «En la música y en lo que te escribo y en lo que pinto quiero trazos geométricos que se cruzan en el aire y forman una desarmonía que yo entiendo» (Lispector, 1975, p. 83). La musicalidad resuena en su vocabulario: vibración, ecos, onomatopeyas, *éclater* [estallar], pero también los formatos compositivos o variantes tímbricas que afloran en su modo de narrar: música electrónica (disonancias), jazz (improvisación), adagio (tempo lento), contralto-negro-espíritual (voces graves), música de cámara («la que carece de melodía» [p. 61]).

Su deriva es el modo de escribir en libertad. Escribir *como se es*. No en un momento preciso, sino en el transcurso de la vida, balanceándose dentro del oleaje existencial. Ni siquiera está convencida de hacia dónde va, no tiene plan, está improvisando, como en el jazz. A tal punto que llega a preguntarse: «No sé hacia dónde me llevará esta libertad mía. No es arbitraria ni libertina. Pero estoy suelta (...) Quiero tener la libertad de decir cosas sin nexo como profunda forma de alcanzarte» (Lispector, 1975, p. 45). Pero no deja de advertir que ese deambular por lo incierto o lo inextricable puede acarrear inquietud y angustia: «Sí, lo que te escribo no es de nadie. Y esa libertad de nadie es muy peligrosa» (p. 47). Al desconocerse a sí misma, debido a su reciente nacimiento, puede ser él o ella. Todo es interrogante. Búsqueda y elección en la deriva existencial. El sexo es también un descubrimiento. Y es *mítico* con todas las connotaciones que el término tiene: histórico, legendario, fabuloso...

El nombrar no puede coincidir con el nombrar impuesto convencionalmente. Dios no tiene nombre, dirá. Y lo llamará *Simptax*, una palabra que no pertenece a ninguna lengua. Ella se llamará *Amptala*. Y, de inmediato, el tic tac del reloj la devuelve al *it*, o sea, a la pureza de lo despersonalizado, de lo que está más allá del mundo concreto. Pero hay en ambos nombres una coincidencia sonora: los vocablos no se asocian por su denotación, sino por su sonoridad. En ambos nombres el grupo *mp* sugiere un sonido oclusivo, una suerte de explosión fonética que se asemeja a los ruidos que pronuncia un bebé antes de saber hablar.

Antes me he referido a la deriva, y esa es la sensación que trasunta el texto. Nombrar lo existente es nombrar el caos. Así se da *Agua viva*. Pasa de una mención —ni siquiera puede llamarse tema o núcleo de inte-

rés— a otra sin solución de continuidad. Los reinos de la naturaleza se entremezclan. Las geografías también. Las razas. Las leyendas. Las estaciones del año y los momentos del día. Incluso la miseria y quienes la cargan a cuestas. No obstante, nos alerta: «Repara en que no menciono mis impresiones emotivas...». (Lispector, 1975, p. 77). Solo se atiene a *darse cuenta del mundo*, que es algo muy trabajoso. Eso se debe a que es *incumbida*.<sup>7</sup>

La oración, a veces inconclusa, libra a la urdimbre textual de la rutina de la sucesión y afirma la intención de escribir: «(...) con el modo de quien tiene la palabra como un anzuelo... la palabra pescando lo que no es palabra» (Lispector, 1975, p. 32). Tal como las visiones cambiantes de un caleidoscopio, vibrantes e irrepetibles, se irán encendiendo las singulares imágenes: desde una gruta —útero del cosmos— brota en mezcla caótica la vida. El entorno cercano: la playa que avista, el sople del viento, la luna que filtra su luz lechosa a través de los cristales, la opacidad brumosa de la madrugada, el recuerdo de un amor perdido, son las señas escenográficas del momento escritural, y se integran al desorden vital. Pero el recorrido de su mano al escribir no está limitado por el aquí y ahora: «(...) reúno en mí el tiempo pasado, el presente y el futuro, el tiempo que late en el tic-tac de los relojes» (p. 32).

Es la escritura la que lleva su mano, la que le permite atravesar los límites, perforar la precaria realidad, su rusticidad y sus absurdas máscaras. En la entrevista con Giglio, afirma: «(...) la mayoría de las cosas que aparecen en mis libros se me van ocurriendo a medida que escribo. Escribir es para mí una forma de entender. Escribiendo comprendo» (1976, p. 45).

En *Agua viva*, más que en sus otras novelas, esta búsqueda cognoscitiva se hace patente. La fluencia escritural traduce la fluencia asociativa del inconsciente. Según el aporte psicoanalítico de Catherine Millot, la eficacia de toda escritura reside en que el fantasma del inconsciente no solo se despliega en el contenido, sino en el estilo (1993, p. 11).

## La huella modernista en la obra de Clarice Lispector

Lispector encierra, en primer lugar, un enigma de identidad. Su nombre original era Chaya. Nacida en Chechelnik, Ucrania, en 1920, viajó con sus padres a Brasil siendo muy pequeña. Se instalaron en Recife, capital del estado de Pernambuco. La familia pasó a Río de Janeiro cuando ella era adolescente. Durante casi quince años estuvo fuera de Brasil, en Europa y Estados Unidos, acompañando a su esposo, que era diplomático. Publicó su primer libro, *Cerca del corazón salvaje*, en 1944.

Su origen y tradiciones familiares son, no solo ajenas a Brasil, sino lejanas. Por otra parte, Lispector —rebelde contra los medios intelectuales—, en la entrevista que le hiciera Nepomuceno, afirma: «(...) yo solamente me considero escritora en el momento exacto en que estoy escribiendo. Fuera de eso no me sentí nunca obligada a pertenecer a una escuela o a estar al día con determinadas obras». Y más adelante, en la misma página, revelará: «Me considero una aficionada, porque no sé escribir por obligación» (1976, p. 43). No obstante, su obra refleja, con notable singularidad, esa revolución cultural y semiótica que significó el modernismo. La narrativa de Clarice se da dentro de un contexto: la generación del 45, momento en que el movimiento ha modulado su carácter iconoclasta inicial para transformarlo en una forma de construcción más intuitiva, basada en la idea de originalidad y búsqueda formal.

Veloso y Madeira señalan al respecto que la apertura a la experimentación que evidencia su obra constituye un rasgo distintivo de la tercera fase modernista (1999, pp. 108-109). En su caso, la invención se sustenta en el modo singular de trabajar el lenguaje, reduciéndolo al mínimo hasta alcanzar la médula de la subjetividad. La fluencia acuática de sus textos refleja justamente esa exploración subjetiva que, como persistente emanación, es inseparable del acto creador. Mientras escribe, el *yo* parece disolverse. Y el hacer discursivo despersonaliza a la autora. Al mismo tiempo, desintegra lo fenoménico, lo aparente. El mencionado fluir no es lineal ni monocorde, y eso se manifiesta en los quiebres de la trama y las alteraciones formales y de género. Este buceo en la interioridad y en el entorno trasmutado en caos, en mezcla indiscernible que obliga a un esfuerzo de intuición, se debe al manejo riguroso de la lengua. Ese enigmático modo de decir que no dice o dice a medias, la secreta oscuridad que encierra cada frase, la inventiva que atenta contra la convención lingüística.

Por otro lado, su palabra pulveriza la noción de tiempo y, por ende, la de espacio. Las dos categorías que demarcan la conciencia. Al escribir se adentra en la neblina del inconsciente, en esa zona donde se encuentran y desencuentran lo real y lo imaginario, lo posible, lo probable y lo imposible, lo nombrado y lo innombrado.

<sup>7</sup> En la introducción Jofré Barroso sugiere la expresión castellana «nacé para ello». Esto significa que no se trata de una impostura sino de un designio o destino personal.

Su experiencia creativa excede lo literario. La autora se interesa por las innovaciones propuestas en otras variantes artísticas: la pintura, la escultura, la música. Recrea a través de su singular decir a esas otras artes, teniendo en cuenta el proceso de transformación de estas.

*Agua viva* es un texto publicado cuatro años antes del fallecimiento de su autora. Una suerte de anticipada despedida de su personal *estar en el mundo*, marcado por las consecuencias de la Revolución rusa y la primera guerra, y su posterior necesidad de adaptación a las costumbres y temperamento de un país tropical. Justamente, Lispector representa, desde su experiencia de vida, la re-unión de las problemáticas de dos mundos: Europa (en este caso oriental) y Latinoamérica. Influida por la filosofía existencialista, expresa a través de su creación el anhelo de libertad de quien ha vivido, o por lo menos entrevisto en diversas circunstancias, su falta. La escritura, como resultado de una profunda reflexión sobre los límites propios y los ajenos, pone en acto su poder emancipador. Y así lo expresa: «Cierta especie de pensar-sentir que llamaré “libertad” solo para darle un nombre. La libertad en cuanto acto de percepción...» (Lispector, 1975, p. 109).

Por otra parte, como ya se ha señalado, *Agua viva* constituye un clímax dentro de la indagación existencial que significaron sus obras anteriores. ¿Cómo se es? ¿De qué modo se es? ¿Qué significa u oculta el ser? Son los interrogantes que, a instancias de la vida misma, plantea su escritura. En síntesis, la poética de Lispector extrae del lenguaje la potencialidad de regresar a lo primigenio y de acceder, de manera lenta y luminosa, al develamiento del ser.

## Referencias bibliográficas

- Bopp, R. (2006). *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympo.
- Bruno, G. (2011). *Expulsión de la bestia triunfante —De los heroicos furoros*. Ignacio Gómez Liaño (intro., notas). Madrid: Siruela.
- De Andrade, O. (1924). Manifiesto Pau-Brasil. En A. Laera, y G. Aguilar (Selección y postfacio) (2001). *Escritos antropófagos* (pp. 19-38). Buenos Aires: Corregidor.
- De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. En A. Laera, y G. Aguilar (Selección y postfacio) (2001), *Escritos antropófagos* (pp. 39-47). Buenos Aires: Corregidor.
- De Campos, H. (1992). Da razão antropofágica. Diálogo e Diferença na Cultura. En H. De Campos (1992), *Metalinguagem e outras metas. Ensaíos de Teoria e Crítica Literária* (pp. 231-244). São Paulo: Perspectiva.
- Fischer, L. A. (2022). Prólogo. En M. De Andrade, *Macunaíma*. Porto Alegre: L & M.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Klee, P. (1979). *Para una teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Klossovski, P. (1990). *El baño de Diana*. Madrid: Tecnos.
- Lispector, C. (1975). *Agua viva*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lispector, C. (1990). *Água viva*. Sonia Salomão Khede (Pról.). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- Lispector, C. (2010). *La pasión según G.H.* Mario Cámara (Trad.), Gonzalo Aguilar (Pról.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Losada Soler, E. (1994). Clarice Lispector: la palabra rigurosa. En A. Carabí, y M. Segarra, *Mujeres y literatura*. (pp. 123-136). Barcelona: PPU (Promociones y publicaciones universitarias).
- Lucchesi, I. (1987). *Crise e escritura. Uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.
- Millot, C. (1993). *La vocación del escritor*. Buenos Aires: Ariel.
- Nepomuceno, E. y Giglio, M.E (1976). Los libros son mis cachorros. *Revista Crisis*, (39), 40-45.
- Peri Rossi, C. (1988). Prólogo. En C. Lispector (1988), *El silencio*. Barcelona: Grijalbo.
- Veloso, M., y Madeira, A. (1999). *Leituras Brasileiras*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Villalonga, M. E. (3 de octubre de 2010). Las formas de narrar lo indecible. En *Diario Perfil*, pp. 8, 9 y 10.

# Poéticas da guerra nas obras de Virginia Brindis de Salas e Conceição Rodrigues

*Iaranda Jurema Ferreira Barbosa*

Universidade Estadual da Paraíba

iarandabarbosa@servidor.uepb.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3195-2042>

Recibido: 08/04/2025

Aceptado: 06/05/2025

## Resumo

O escopo desta investigação foi analisar comparativa e criticamente algumas obras das poetisas Virginia Brindis de Salas e Conceição Rodrigues, nascidas no Uruguai e no Brasil, respectivamente, cuja temática versa sobre a guerra e suas consequências. A violência, a morte, a perda e a indignação transitam por versos que, por sua vez, constroem imagens em movimento em meio ao contexto bélico, através de elementos fônicos e rítmicos. Nesse sentido, as ferramentas linguísticas utilizadas pelas poetisas também foram exploradas e discutidas. *A priori*, estabeleceu-se um diálogo desde o ponto de vista macro entre as autoras, com a análise de fragmentos de textos e da composição dos livros. *A posteriori*, houve um estudo comparativo a partir de um viés micro, ou seja, elencamos os poemas «¡Paz, bendita seas!», «Cristo Negro» e «Sombras» (1952), de Brindis de Salas, e «a sinfonia dos desesperados», «eu quero te dizer» e «corpos perdidos» (2025), de Conceição Rodrigues para aprofundar as discussões. O *corpus* teórico está pautado em Barbosa (2021), Barbosa e Ribeiro (2023), Chichester (2007), Pratt (1993) e Araújo (1989). Assim, o diálogo entre Brindis de Salas e Rodrigues permitiu-nos compreender de modo mais evidente como a poesia consegue transmitir beleza ao mesmo tempo em que provoca empatia, indignação e horror.

**Palavras-chave:** guerra; mulher; poesia; Brindis de Salas; Conceição Rodrigues.

## Poetics of war in the works of Virginia Brindis de Salas and Conceição Rodrigues

### Abstract

This study undertakes a comparative and critical analysis of selected works by the poets Virginia Brindis de Salas and Conceição Rodrigues, born in Uruguay and Brazil, respectively, whose literary production engages with the theme of war and its consequences. Violence, death, loss, and indignation permeate their verses, which, in turn, construct dynamic imagery within the context of armed conflict through phonetic and rhythmic elements. Accordingly, this investigation also explores and discusses the linguistic and stylistic choices employed by the poets. Initially, a macro-level dialogue between the two authors was established, encompassing an analysis of textual fragments and the structural composition of their books. Subsequently, a comparative analysis was conducted from a micro-level perspective, focusing on selected poems: «¡Paz, bendita seas!», «Cristo Negro» and «Sombras» (1952) by Brindis de Salas, and «a sinfonia dos desesperados», «eu quero te dizer» and «corpos perdidos» (2025) by Conceição Rodrigues, in order to deepen the discussion. The theoretical framework draws upon Barbosa (2021), Barbosa & Ribeiro (2023), Chichester (2007), Pratt (1993), and Araújo (1989). Through this dialogue between Brindis de Salas and Rodrigues, the study elucidates how poetry is capable of conveying aesthetic beauty while simultaneously evoking empathy, indignation, and the horror elicited by war.

**Keywords:** war; women; poetry; Brindis de Salas; Conceição Rodrigues

## Poéticas de la guerra en las obras de Virginia Brindis de Salas y Conceição Rodrigues

### Resumen

El objetivo de esta investigación fue analizar comparativa y críticamente algunas obras de las poetisas Virginia Brindis de Salas y Conceição Rodrigues, nacidas en Uruguay y Brasil, respectivamente, cuyos temas tratan sobre la guerra y sus consecuencias. La violencia, la muerte, la pérdida y la indignación se transmiten a través de versos que, a su vez, construyen imágenes en movimiento en medio del contexto bélico, a través de elementos fónicos y rítmicos. En este sentido, también se exploraron y discutieron las herramientas lingüísticas utilizadas por las poetisas. A priori, se estableció un diálogo desde un punto de vista macro entre las autoras, con el análisis de fragmentos de texto y la composición de los libros. A posteriori, se hizo un estudio comparativo desde una perspectiva micro, es decir, enumeramos los poemas «¡Paz, bendita seas!», «Cristo Negro» y «Sombras» (1952), de Brindis de Salas, y «a sinfonia dos desesperados», «eu quero te dizer» y «corpos perdidos» (2025), de Conceição Rodrigues, para profundizar las discusiones. El corpus teórico se basa en Barbosa (2021), Barbosa y Ribeiro (2023), Chichester (2007), Pratt (1993) y Araújo (1989). Así, el diálogo entre Brindis de Salas y Rodrigues nos permitió comprender más claramente cómo la poesía puede transmitir belleza y, al mismo tiempo, provocar empatía, indignación y horror.

Palabras clave: guerra; mujer; poesía; Brindis de Salas; Conceição Rodrigues.

## Introdução

Investigações que abordam a temática de conflitos bélicos na poesia de mulheres latino-americanas ainda são bastante incipientes. Tal lacuna revela-se abissal na historiografia literária latino-americana, pois remete a uma visão ainda purista de um cânone quase imutável e estagnado.

Nesse sentido, esta investigação traz ao centro do debate a interseção entre a uruguaia Virginia Brindis de Salas e a brasileira Conceição Rodrigues, duas poetisas de nacionalidades, idiomas e séculos distintos, mas que se conectam em diversos aspectos e temas, entre eles, a guerra. O *corpus* analítico está configurado por poemas encontrados nos livros *Cien cárceles de amor* (1949) e *Pregón de Marimorena* (1952), de Brindis de Salas, e *Molhada até os ossos* (2020), *os dedos das santas costumam faiscar* (2021) e *para dançar na cerca elétrica* (2025), de Conceição Rodrigues. O referencial teórico está ancorado em Araújo (1989), Chichester (2007) e Pratt (1993), pautado na crítica referente à produção feminina na América Latina, Barbosa (2021), a respeito de Conceição Rodrigues, e Barbosa e Ribeiro (2023), com discussões a respeito de Brindis de Salas.

A investigação está dividida em três seções. A primeira e a segunda estão destinadas a uma breve contextualização biográfica e literária das poetisas. A terceira estabelece um diálogo entre Brindis de Salas e Rodrigues, ressaltando a presença da guerra, através da análise dos poemas «¡Paz, bendita seas!», «Cristo Negro», «Sombras», de Brindis de Salas, e «a sinfonia dos desesperados», «eu quero te dizer» e «corpos perdidos», de Conceição Rodrigues.

As discussões pautaram-se tanto sob o viés técnico, referente à análise métrica e estrutural dos poemas, quanto no tocante à apresentação dessas mulheres que, ao criarem versos sobre as guerras, interpelam a morte e os desafios da vida com versos carregados de teor político e lírico através dos quais elas afrontam o autoritarismo.

O objetivo é explicitar uma poesia sobre a guerra escrita por mulheres a partir de outros prismas, distantes do afã nacionalista, patriótico ou ufanista. Espera-se romper com estereótipos que ainda reverberam em nossa sociedade e comprometem o alcance de determinadas obras pelo público em geral. Entre eles, é possível destacar a falácia da existência de temas quase exclusivamente masculinos ou femininos.

## Virginia Brindis de Salas e os embalos poéticos

A montevideana Virginia Brindis de Salas foi a primeira mulher negra a publicar no Uruguai. Além de uma poeta com extrema erudição e domínio de técnicas poéticas, Brindis de Salas participou de modo bastante

ativo no Círculo de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores Negros (CIAPEN). A principal reivindicação desse grupo era garantir à população afrodescendente direitos civis, entre eles, a educação. A poeta esteve presente na criação do Partido Autóctono Negro (pan), foi radialista e colunista nos periódicos *Nuestra Raza* e *Acción*.

O ativismo político de Brindis de Salas também se fez presente fora dos círculos intelectuais. Nas periferias uruguaias, ela levantou causas sociais e denunciou a negligência das autoridades para com as condições insalubres às quais os afrouruguaios estavam submetidos.

Entretanto, o reconhecimento artístico, profissional, político e filantrópico de Brindis de Salas era pouco reconhecido em sua cidade de nascimento, haja vista os comentários do jornalista Blake Prince, no periódico *Nuestra Raza*:

(...) es más conocida y apreciada —valorizada líricamente— lejos de su ciudad natal, habiendo dado recitales poéticos radiofónicos en Buenos Aires (Radio Belgrano, 1938) y en la ciudad de Melo, donde cuenta con sinceros amigos culturales y en donde ha sido designada, creemos, delegada o cónsul del Comité Pro Edificio del Club Uruguay (...) (Prince, 1946, s/p).<sup>1</sup>

Vale a pena ressaltar que outros poetas como Pilar Barrios tiveram grande espaço e reconhecimento entre os intelectuais e as publicações especializadas. Logo, resvalamos em um ponto essencial, configurado em mais um empecilho para o reconhecimento de Brindis de Salas: o gênero. É sabido que muitas mulheres tiveram que renunciar ao próprio nome para conseguir publicar textos. Outras, assumiram a própria identidade, desafiaram o sistema e pagaram um alto valor por não se anularem. Araújo utiliza a expressão «Scherazada Criolla» para se referir às mulheres latino-americanas que se utilizaram da invenção de narrativas para evitar a morte:

(...) muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo. Muerte-castigo. Seguramente también, la latinoamericana ha escrito desafiando una sociedad y un sistema que imponen el anonimato. Ha escrito sintiéndose ansiosa y culpable de robarle horas al padre o al marido. Sobre todo ha escrito siendo infiel a ese papel para el cual fuera predestinada, el único, de madre. Escribir, entonces, ha sido su manera de prolongar una libertad ilusoria y posponer una condena (1989, p. 33).

Brindis de Salas enfrenta a morte simbólica enquanto artista e também a empírica, enquanto um corpo negro feminino que performa em um ambiente calcado na herança escravocrata e patriarcal. A poeta:

(...) a partir de versos e poéticas, enfrenta a dialética colonial que a objetifica e a desumaniza. Ao se posicionar, Brindis promove o reconhecimento de que ela transita pelo campo do sensível, do subjetivo, do imaginário, do ficcional, do sentimental, do cognitivo, do social, da crítica. Portanto, ela, com nome, sobrenome e profissão, é amefricana, mulher, ser humano, artista, sujeito político (Barbosa e Ribeiro, 2023, p. 51).

O posicionamento político, a produção literária e a formação intelectual de Brindis de Salas formam uma tríade que confronta outra tríade, a da interseccionalidade, pautada no gênero, na raça e na classe social. Esses pilares são um símbolo de enfrentamento aos grupos hegemônicos que a todo instante procuram espaços para subjugar os mais vulneráveis. Na esteira dessas discussões, é possível afirmar que

en la poesía de Brindis de Salas la perspectiva de raza se opone ideológicamente a la de la literatura uruguaya dominante, en la que el negro resulta inferiorizado y marginalizado, y a las historias literarias, de las que la producción de autores de origen afro fue ignorada y consiguientemente excluida como parte de la cultura nacional. (...) Este retrato se opone al discurso dominante, colonizador hacia el interior de su propia sociedad, que ubicó al integrante afro de la comunidad uruguaya como un ciudadano de segunda categoría. Las imágenes textuales elaboradas en la literatura y en el arte, por ejemplo, retratan a los negros con fealdad, y los hacen objeto de un trata-

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/70174>>

miento derogatorio similar al que tuvieron los indios y los gauchos en el siglo XIX. Pero mientras que el indio y el gaucho, una vez desaparecidos y «esterilizados» simbólica y políticamente, fueron convertidos en referentes de la identidad nacional, no pasó lo mismo con los afro-uruguayos (Burgueño, 2007, pp. 282-283).

Em meio a essas lutas diárias e constantes, a poeta publica duas obras: *Cien cárceles de amor* (1949) e *Pregón de Marimorena* (1952). Ambos foram bastante elogiados pela crítica e tiveram boa recepção. Os poetas Humberto Zarrilli, Mariano Olivera Ubíos, Iris de López Crespo e Gabriela Mistral (Prêmio Nobel de Literatura) teceram comentários bastante elogiosos que exaltavam a qualidade poética e a importância dos versos de Brindis de Salas. Os textos aparecem na primeira parte do livro *Cien cárceles de amor* como uma espécie de prólogo.

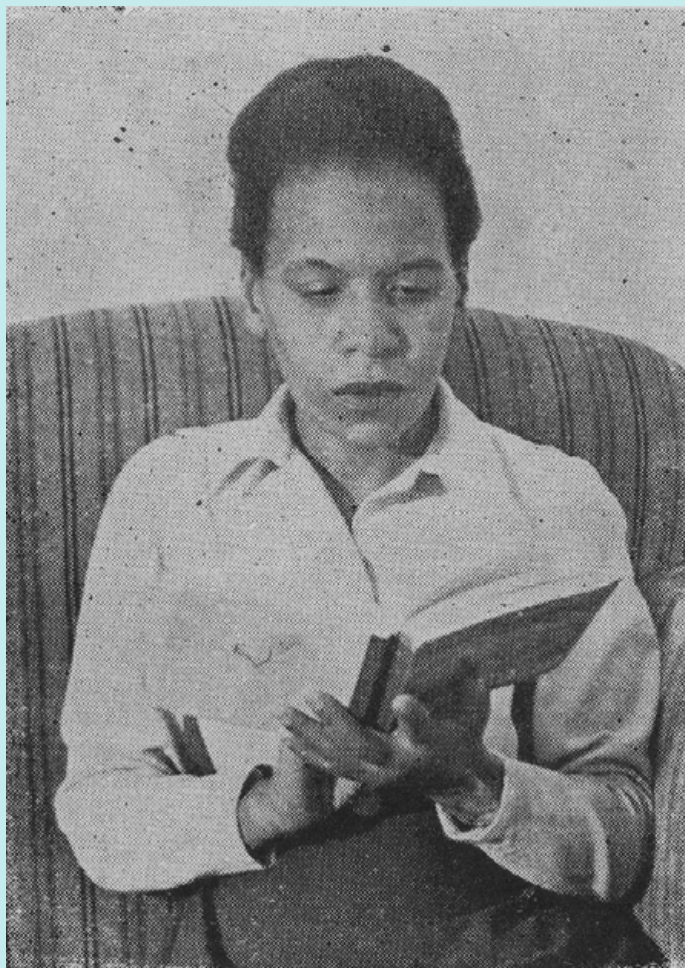


Fig. 1. Virginia Brindis de Salas

Nessa obra, existe uma grande variedade temática e estrutural: poemas com um eu lírico feminino apaixonado que sonha em se casar ou que espera o retorno do homem amado («Crisantemos», «La carta»); outros expõem a perspectiva da mulher negra em uma sociedade patriarcal e racista («La criada de color»); alguns apresentam a realidade pós-abolição e suas consequências nefastas («Abuelito Mon», «Mi corazón»); e há também inquietações existencialistas («Huésped en polvo», «Huésped de yodo», «Paz de árbol»). A ancestralidade e a autoafirmação das raízes africanas permeiam algumas vozes poéticas («Cantos», «Negros», «Hay algo en mis venas», «¿Razas?») e fomentam versos que perpassam a realidade e a tristeza de um povo escravizado que, ainda assim, luta e tenta encontrar saída nas pequenas alegrias proporcionadas pelo sincretismo religioso, conforme podemos observar em «Navidad Palermitana»:

Cielo con muchas estrellas  
Y luna blanca y redonda.

Qué linda que fue en Palermo  
 La noche de Navidad.  
 Enfarolada de cañas  
 Y de nivachos guerreros  
 La negrada entusiasmada  
 Hacía repicar los cueros.  
 Candombe de sol caliente,  
 Reminiscencia africana  
 Que reviven los morenos  
 En nuestra fiesta cristiana.  
 Recinto de los esclavos  
 Del viejo Montevideo,  
 En donde por vez primera  
 Replicó mi tamboril.  
 Con mi candombe te evoco,  
 Con mi candombe te canto  
 Porque hoy los negros son libres  
 En esta tierra Oriental (Brindis de Salas, 1949, p. 24).

O candombe, mais que expressão do carnaval e um dos elementos formadores da cultura uruguaia, é símbolo de resistência e herança africanas. É a prova de coragem de um povo que não se rende e que encontra nos tambores e na ancestralidade a força necessária para lutar e seguir feliz, apesar de todos os obstáculos. O sincretismo religioso nesse poema radica não apenas na referência ao Natal [Navidad], mas também na forma como a negritude, anteriormente catequizada de modo forçado, apropria-se da religiosidade europeia e a ressignifica, transformando-a na «nossa festa cristã» [nuestra fiesta cristiana], com tambores, alegria, cantos e desejo de liberdade.

A música, as inquietações existenciais e as críticas seguem presentes no livro *Pregón de Marimorena* (1952). Ele está dividido em três partes («Baladas», «Pregones» e «Tangos»), nas quais há diversas outras referências musicais tanto no título de poemas, «Madrigal», por exemplo, como na menção direta ao candombe. O livro está permeado pela temática das guerras externas e internas. A poeta denuncia as lutas de classe entre patrões e empregados, conforme podemos verificar no fragmento de «Es verdad, sí señor»:

Hoy los hombres trabajando  
 se asemejan a gladiadores  
 pues se lo pasan luchando  
 con patronos y mediadores.

Sí señor, es verdad;  
 es verdad, sí señor.

Las leyes son aceptadas  
 y puestas así en vigencia;  
 mejor estaría archivadas,  
 si es la misma consecuencia (Brindis de Salas, 1952, pp. 30-31).

As guerras sutis e silenciosas provocam destruição, sofrimento e fome, pois o pão falta em algumas mesas, conforme nos alerta «Pan legendario»:

¡Oh, pan que comer no te dejas  
 y pareces un producto  
 que fabricase en leyendas  
 y no en las panaderías  
 (...)

Porque tú nunca sobras

y te echan muy de menos  
aunque no siempre, a veces,  
en mesas aritméticas  
de hogares proletarios (Brindis de Salas, 1952, p. 24).

Em outro momento, o eu lírico indignado, inconformado e angustiado pela situação do país, faz um apelo em «La hora de la tierra en que tú duermes» (Brindis de Salas, 1952, pp. 23-24), para que os poetas uruguaios (a quem está dedicado o poema), saiam da apatia, do mundo criado e existente apenas em suas mentes ou pertencente a outra realidade, e ajam:

La hora ciega a los otros  
que viven del otro lado.  
Amigo, quítate la venda  
que a ti te ciega en este,  
quítate la venda.

Es hora de dejar libres  
Pasiones y ocios mentales.  
Amigo bulle mi sangre  
mientras la tuya se estanca  
quítate la venda, quítate.

(...)

Es la hora del de abajo  
y aquí no hay napoleones  
ni dianas abanderadas  
donde rugieron cañones  
y socavaron la tierra  
cientos de miles de bombas  
desprendidas en los aviones.

(...)

Quítate la venda, quítate  
quítate la venda de tus ojos (Brindis de Salas, 1952, pp. 23-24).

O domínio da linguagem poética e das técnicas de metrificação permite a Brindis de Salas estabelecer uma relação intrínseca entre a estrutura do poema (música) e o discurso nele contido (as guerras). A repetição do verso «quítate la venda» e o reforço em alguns momentos na reiteração do verbo *quitar* estabelece uma ligação intrínseca com o título, a dedicatória e a temática desenvolvida no poema. Ela produz uma tensão, elevando a expectativa do leitor para que a súplica seja atendida. O poema está no bloco dedicado às baladas, logo, o jogo musical provocado pela repetição almeja impactar emocionalmente quem realiza a leitura, assim como facilita a memorização, reforçando a estrutura poético-musical, pois as linhas melódicas e líricas evocam sentimentos nostálgicos, tristes e angustiantes. O viés político, nesse caso, apresenta-se suavizado pela musicalidade, embora a mensagem se faça contundente e direta.

*Cien cárceles de amor* e *Pregón de Marimorena* revelam uma intelectual comprometida com a literatura e com o social, uma poeta atenta ao seu contexto histórico, uma mulher do cone sul da América Latina que sabe expor a própria opinião e visão sobre assuntos que a incomodam. No mesmo seio sul-americano, a brasileira Conceição Rodrigues se alimenta, também se indigna com os conflitos e produz no século posterior ao de Brindis de Salas, versos que exasperam o fazer poético.

## Conceição Rodrigues: Entre correntezas e versos

Em Pernambuco, nordeste do Brasil, existe o seguinte dito popular: «Quem bebe da água do Pajeú vira poeta». Conceição Rodrigues com toda certeza bebeu dessa água, pois o rio Pajeú, juntamente com o rio Moxotó, forma a bacia hidrográfica da região na qual está localizada Arcoverde, conhecida como o portal do Sertão, cidade natal da poeta.

Arcoverde se origina de um povoado chamado Olho d'Água, abastecido por diversos riachos, entre eles, o Riacho do Mel. Assim, em meio a uma localidade conhecida pelos longos períodos de estio, Conceição Rodrigues se deixa levar pelas correntezas da vida e deságua em Recife, a Veneza Brasileira, cidade anfíbia entrecortada por dois grandes rios: o Capibaribe e o Beberibe. É nesta cidade que a personalidade agreste e sensível da poeta desemboca de forma livre no mundo das letras para seguir um fluxo constante de versos e prosas carregados de erudição, linguagem popular e protesto.

Professora da rede pública de ensino no Estado de Pernambuco, Conceição Rodrigues publica em 2020 o livro de poemas *Molhada até os ossos*. Nele, os nomes dos poemas, as dedicatórias e o eu lírico ocupam o universo feminino, confrontando discursos machistas, negando posições subalternas, revelando-se dona do próprio corpo, rompendo normas pré-estabelecidas, mostrando-se não convencional, conforme podemos observar neste fragmento do poema «língua puta»:

me querem língua norma  
me mandam língua culta  
eu, que já não mando  
e nem tentei  
só sei ser  
língua puta  
minha mãe já me  
mandava fechar as  
pernas  
meu pai me dizia  
tens audiência pra vagabunda  
me querem língua santa  
só sei ser  
língua puta  
(...) (Rodrigues, 2020, p. 20).

A voz poética é subversiva, assim como subversivos são os versos quando esperamos o convencionalismo. Conceição Rodrigues rompe com a estruturas e padrões, porque essa deveria ser a atitude da mulher independente e letrada. As diversas facetas líricas da poeta oferecem-nos um mergulho no universo de possibilidades linguísticas e de metrificações. Elas rompem com uma rima iniciada em algumas estrofes e esperada até o final dos versos pelo leitor. Ou seja, uma mulher independente é também imprevisível, fora das normas, livre de padrões. Nos encontramos, portanto:

(...) con una voz poética libre, libertina, libidinosa que transita en los poemas de Conceição Rodrigues. Ella es multifacética, entidad, puta, ama de casa, estudiante, ciudad, posmoderna, dama, devota, no creyente, heroína, pastora, lista, perspicaz, fatal, astuta, inteligente, es encantada (Barbosa, 2021, p. 82).

Ainda nas vias das discussões linguísticas da poética de Conceição Rodrigues, Holanda afirma que a contundência de sua poesia é:

(...) decididamente, um marco no panorama contemporâneo. Deixa para trás a esclerose da convenção e se impõe na dura encruzilhada de seu tempo; tempo sem piedade que, justamente, impõe a necessidade de nova estética na palavra firme de uma mulher sem medo. Sua poesia é rude e carnal, como raramente se vê. Responde a um tempo extremo. Seu desafio: como dizer o que ultrapassa a linguagem? (2025, p. 117).

Na busca dessa nova estética da palavra que nos leva para encruzilhadas formadas pela linguagem, as marcas de oralidade e o eu lírico empoderado e cheio de feminilidade retorna em 2021, com *os dedos das santas costumam faiscar*. Nesta obra, o viés político desabrocha no tocante a realizar denúncias de violências também provocadas por mulheres que detêm o poder como, por exemplo, em «a rainha da Inglaterra» que:

trabalha na portaria dantesca  
 tem o segredo da eternidade  
 e a chave da sala  
 onde está tudo o que  
 foi roubado:  
 a arca dos espíritos que gemem  
 as joias dos reis destronados  
 —as malvinas—  
 e o silêncio  
 —para cada deslealdade e porre—  
 em nome da dinastia (Rodrigues, 2021, p. 37).

A voz poética está comprometida e assombrada com as batalhas antigas, perdidas no esquecimento, e com as atuais, naturalizadas devido às inúmeras recorrências. A obra, dividida em quatro partes, nomeadas pela poeta de «desato primeiro», «desato segundo» e «desato no quarto», segue desatando nós e desatando-nos as vendas para a problemática dos conflitos cotidianos. A partir de uma linguagem coloquial imbricada com a erudita, Conceição Rodrigues nos alerta sobre os horrores da guerra, avisando-nos que «todo fracasso desfila».

todo fracasso desfila  
 ereto à base de falácia  
 ou química azul  
 louvando armas  
 e guerras e  
 cheques para damas-oxigenadas  
 de nem meia-tigela  
 semeando histórias forjadas  
 enquanto canta o hino nacional

todo fracasso desfila  
 com a bandeira  
 caetana em punho  
 marchando sobre os mortos  
 sua marcha de ganso-suástica

todo fracasso desfila orgulhoso  
 de ficar de quatro  
 para lamber os colhões  
 de qualquer tio sam (Rodrigues, 2021, p. 31).

Portanto, não é preciso participar diretamente da guerra em outro continente para sentir-se atingido por ela, ainda mais se dentro do próprio território a população está atravessando conflitos tão sangrentos e absurdos quanto. Se considerarmos o ano de publicação (2021), saberemos que o mundo enfrentava a pandemia da Covid-19. O Brasil estava sob um governo cujo presidente difundia notícias falsas, incentivava o armamento da população, reverberava discursos pseudonacionalistas, nazifascistas e mostrava-se submisso aos Estados Unidos. Ademais, o governante havia liberado gratuitamente para militares da reserva próteses penianas e medicamentos destinados à impotência sexual, enquanto pessoas infectadas pelo vírus agonizavam nos hospitais por falta de respiradores, outros equipamentos e leitos. Logo, a partir da contextualização histórica, é possível ler o poema e inferir que a guerra mencionada nos versos é enfrentada pela sociedade brasileira contra um inimigo internacional (o vírus) e outro nacional (o presidente e seus apoiadores).

No seio dessas críticas e discussões, em *para dançar na cerca elétrica* (2025) Conceição Rodrigues produz uma obra totalmente dedicada às questões bélicas. A divisão do livro em «o outro lado é espelho», «o que nos divide é arame farpado» e «tudo isso não significa nada» leva-nos a refletir sobre a fragilidade das fronteiras impostas e criadas pelas guerras. O título de cada parte pode ser compreendido da seguinte maneira: o que é o outro, senão o meu reflexo? a linha divisória não resiste ao corte de uma lâmina afiada; e, no fim das contas,

há destroços e corpos para ambos os lados. Assim, dança (morre contorcendo-se) na cerca elétrica quem tenta evadir ou invadir?

É com o seguinte poema sem título que o livro abre:

eis que venho anunciar a  
guerra abram os portões da cidade  
meu exército lança fogo cianureto  
marcha retumbante maltrapilho

eis que venho anunciar a guerra é preciso  
que feneçam os anjos-bomba e ressurjam  
suicidas caminho rosas e flechas façam  
de mim seu alvo

eis que venho sou cordeiro ave  
rubra das deusas ao molho de  
ervas oferecer carne espírito sexo  
chagas a um povo que não sabe  
amar (Rodrigues, 2025, p. 8).

A força da enunciação constituída pela formação métrica, rítmica e estrófica, aproxima-se bastante de poemas de cunho popular tais quais o cordel, o pregão, a poesia matuta e a loa. Ou seja, a obra está constituída a partir de uma miscelânea de gêneros poéticos que rompem com a expectativa do leitor e, ademais, subvertem estruturas já conhecidas.

Os paralelismos semântico e simbólico fazem referência a figuras relacionadas ao cristianismo. Tais recursos estilísticos constituem uma expressividade que impacta o leitor ao estabelecer um contraste do sagrado (anjos, carne, espírito, chagas, ave) e o profano (ser servido ao molho de ervas, sexo).

O paralelismo sintático «eis que venho anunciar» evoca uma poesia para ser lida em praça pública, com peito cheio e punhos cerrados. A repetição da estrutura sintática nos três quartetos anuncia a guerra, na qual o «cordeiro ave», apresentado no nono verso, voluntaria-se para ser imolado e, quem sabe, despertar no povo um pouco de amor. Amor este aparentemente esquecido em tempos de guerra, mas lembrado por Rodrigues através de um eu lírico que o almeja.

A partir da breve explanação biográfica e literária de Virginia Brindis de Salas e Conceição Rodrigues, são perceptíveis a inquietação dessas figuras femininas em meio a tantos conflitos. A aproximação entre Brindis de Salas e Rodrigues através da forte crítica social, da indignação perante as injustiças e a negação em se calar diante das violências é o ponto de partida para estabelecermos o diálogo entre elas. Ambas poetar escolheram o enfrentamento em lugar do silenciamento e utilizaram as ferramentas poéticas para expor os incômodos experienciados por elas diante das inúmeras guerras travadas em seus territórios e em territórios distantes.

## A paz e o amor em meio a sombras sobre corpos perdidos

O lugar comum historicamente relegado à mulher ainda está relacionado ao lar, à maternidade ou à religião, tríplice aliança da subalternidade. A brutalidade estaria relegada aos homens. Tais configurações se refletem na crítica literária, quando observamos os recortes que buscam situar por um lado os homens com poesias com certo grau de violência e as mulheres com poemas místicos, etéreos, amorosos, maternais.

A contradição se faz presente quando refletimos que a mulher é violentada diariamente ao longo de toda a vida em diversas esferas. Logo, a temática faz parte do cotidiano feminino. Uma poesia que trata da violência está muito mais próxima do universo feminino que do masculino (embora, em muitos casos, eles sejam os produtores de atos violentos para com outros indivíduos). Neste sentido, a crítica feminista:



Fig. 2. Conceição Rodrigues

(...) nos permite estudiar los espacios previamente ignorados y cuestionar representaciones que hemos aceptado como la verdad esencial. La evidencia histórica nos dice que la actitud de la mujer hacia la fuerza armada ha sido ambivalente. Las razones son amplias: la opresión patriarcal y sus manifestaciones de violencia tanto públicas como privadas —el asalto doméstico, el asalto sexual y el abuso (todas violencias hasta hoy silenciadas en muchas sociedades)— son solamente algunas de las experiencias que han contribuido a la resistencia de la mujer a la guerra. No resulta sorprendente que la respuesta de la mujer agredida en casa o reprimida por su sociedad haya sido de rechazo a la guerra armada (Chichester, 2007, p. 548).

A força colérica dos versos de Conceição Rodrigues e Virginia Brindis de Salas é potencialmente feminina, centrífuga e dispersa sentimentos aprisionados, depurados, decantados. Ela devolve ao mundo, através de um movimento de ação e reação, a outra face criada pela falácia da doçura, da ternura, da passividade: ódio, repulsa, morte, traição, pois mulher, violência e guerra estão em rotas de colisão.

É sabido e cada vez mais estudado que a mulher exercia e exerce papéis variados na guerra: guerrilheira, espia, enfermeira, prostituta, cozinheira, estrategista... Entretanto, ainda permanece o estereótipo da esposa, mãe ou irmã que aguarda, chorosa e desprotegida, a figura masculina e heroica que se foi. Virginia Brindis de Salas em «¡Paz, bendita seas!» e Conceição Rodrigues com «a sinfonia dos desesperados» não refutam a preocupação com a maternidade nem com a situação de abandono, sofrimento e vulnerabilidade à qual muitas mulheres são expostas durante os conflitos. Contudo, elas nos oferecem um olhar sob outro prisma:

<p>¡PAZ, BENDITA SEAS!</p> <p>Madre, Madrecita Santa. Haz que tus plegarias sean escuchadas Por el redentor. Señor: que cese la guerra... Por las Madres, Novias, Niños inocentes, Dios: que seamos libres...</p> <p>Madre: tú que sabes del dolor, De amor, de sacrificio; Tú que has sentido palpitar En tus entrañas el fruto bendito Del amor...</p> <p>Detente, piensa en las otras Madres de la tierra, Que el psiquismo que ha conmovido al mundo Como plaga infernal Fenezca en una mañana luminosa Y que nuestros corazones tumultuosos, Hagan vibrar la lira de la paz.</p> <p>Nuestros labios victoriosos Este himno de paz entonarán: ...¡PAZ, BENDITA SEAS! (Brindis de Salas, 1948, p. 40).</p>	<p>a sinfonia dos desesperados</p> <p>ecoa com os gritos da mãe de salah vestida de mortalha escava com as unhas a cidade que tombou a mulher quer ninar o filho homem com seu canto aflito refinado</p> <p>deslizam pela ampulheta brancos ardentes brilhantes surdos pingos arenosos (Rodrigues, 2025, p. 110).</p>
---	---

As súplicas do eu lírico em ambos os poemas se direcionam a duas pessoas: mãe e filho. O poema de Conceição Rodrigues aparece como uma espécie de materialização do que é descrito no poema de Brindis de Salas. A imagem de uma mãe arrancando pedras e destroços em busca do filho soterrado após um bombardeio é a cena que ela quer fazer cessar. As vozes femininas se encontram para denunciar, pedir, rezar, chorar juntas. A mãe de Salah corre contra o tempo na esperança de encontrá-lo vivo, enquanto a areia escorre entre os escombros tal qual uma ampulheta. A mortalha dialoga com o manto de Maria, que conhece a dor de perder um filho, tomá-lo nos braços depois de morto e sentir-se também morta em vida.

Cantar a paz é desejo nas duas obras. Em Brindis de Salas de forma coletiva, em Conceição Rodrigues de maneira individual, embora a mãe de Salah represente outras mulheres na mesma situação. Outra intercessão entre os poemas é o almejar da liberdade. A guerra aprisiona as pessoas de todas as maneiras, tanto desde o ponto de vista burocrático e político como estado de sítio, toques de recolher, campos de concentração e exílio, quanto espiritual, intelectual e emocional. Muito mais grave que encontrar o filho morto é não o encontrar. Daí o desespero da mãe arrancando com as unhas as ruínas provocadas pela guerra. Em se tratando de um ponto que diferencia essas duas obras, é possível ressaltar que o poema de Brindis de Salas finaliza com uma mensagem de esperança, enquanto no de Rodrigues permeia a desolação e a incerteza.

O diálogo sobre as guerras estabelecidos entre duas poetisas que produzem em séculos e contextos diferentes nos revela versos sintomáticos de uma poesia sensível e ao mesmo tempo em vias de ruptura e enfrentamento:

<p>CRISTO NEGRO</p> <p>Metralla contra metralla «que amor con amor se paga». ¿Un camello? Ojo por ojo; ¿a qué parábolas del cielo?</p> <p>Cristo negro manoseado por la audacia y por la fuerza, dejarás tu mansedumbre de cordero y tu vergüenza.</p> <p>Y fuerza contra la fuerza ruede el látigo por tierra, quita la hiel y tu miedo; caiga piedra sobre piedra.</p> <p>Sangre y llaga mucho enseñan. Mejor amo es la Justicia que las lágrimas del valle del esclavo venerable.</p> <p>Como al lirio le trajeron A la tierra, a ti te dieron: en el pecho, en las mejillas, del señoreo mancillas.</p> <p>Metralla contra metralla «que amor con amor se paga» (Brindis de Salas, 1952, p. 29).</p>	<p>eu quero te dizer</p> <p>coisas que a ninguém não digo o que me descontrolou foi meu remédio controlado a arte de me fazer pequena é estratégia de cinismo dessa guerra sem cessar</p> <p>almoço ansiolíticos e espoletas a vida cheira à páprica doce eu fico cheia d'água</p> <p>o cristo crucificado já não é capaz de encostar a cabeça nos joelhos está esticado rijo ressentido transpassado da lança seu corpo esguicha salmoura e vinagre feito os líderes da guerra fria cristo tem seu corpo preto queimado pela ku klux klan (Rodrigues, 2025, p. 25).</p>
--	--

Dois cristos negros inertes e passivos diante da guerra são pontos de confluência nesses poemas. Em «Cristo Negro», o eu lírico roga ao cordeiro de Deus que reaja, deixe a mansidão, combata a violência com violência, a força com a força, pois só assim o chicote nas mãos do opressor cairá por terra. O sofrimento ensina muito, portanto, é necessário estar ciente do poder que ele possui para sair dessa situação. Se em Brindis de Salas o cristo não reage por acreditar que o amor é a melhor ama para a guerra, na obra de Rodrigues a inação está configurada na perplexidade e/ou na desesperança. Anular-se diante do conflito é estratégia para se manter viva, embora isso signifique cinismo e adoecimento. Cristo, entendido metaforicamente como o amor, está aprisionado, ressentido, imóvel e segue sendo violentado.

As poetas dialogam também, em se tratando da construção dos versos, com o uso de opostos: fuerza/mansedumbre; audacia/vergüenza; amo/esclavo; lirio/mancillas, em Brindis de Salas, e dizer/não digo; descontrolou/controlado; ansiolíticos/espoletas, em Rodrigues. Elas também diversificam as combinações de rimas que, por sua vez, promovem uma cadência rítmica bastante musical, com rimas encadeadas e assonantes:

Metralla contra metralla  
«que amor con amor se paga».  
¿Un *camello*? Ojo por ojo;  
¿a qué parábolas del cielo?  
(...)  
Metralla contra metralla  
«que amor con amor se paga».  
¿Un *camello*? Ojo por ojo;  
¿a qué parábolas del *cielo*?

(...) (Brindis de Salas, 1952, p. 29).

O destaque para a mesma estrofe é para enfatizar a questão fonética: a pronúncia do «ll», fonologicamente representado por /λ/. Levando em consideração que Uruguai e Argentina apresentam a variante linguística chamada de yeísmo rehilado, o referido fonema ao ser emitido por falantes dessa variedade apresenta-se como /y/. Desde um ponto de vista mais prático e a fim de facilitar a compreensão das pessoas que não dominam a fonética e a fonologia, é possível estabelecer uma comparação, exemplificando que ele soa como o «ch» do português. Logo, no primeiro exemplo, as referidas rimas podem ser percebidas nas palavras «metralla» e «camello». Entretanto, levando em consideração o /λ/ a rima seria com «camello» e «cielo», pois, nesse caso, a pronúncia do «ll» estaria mais próxima do «lh» do português. Obviamente, há outras variedades para esse mesmo fonema que, na grande maioria, estará mais próxima da sonoridade entre «metralla» e «camello».

Outro exemplo de rima encadeada e assonante aparece com as ditongações em:

(...)  
Y fuerza contra la fuerza  
ruede el látigo por *tierra*,  
quita la *hiel* y tu *miedo*;  
caiga *piedra* sobre *piedra* (Brindis de Salas, 1952, p. 29).

No poema de Conceição Rodrigues observamos:

(...)  
*almoço ansiolíticos e espoletas*  
*a vida cheira à páprica doce*  
eu fico *cheia* d'água (Rodrigues, 2025, p. 25).

Nesse excerto, o fonema fricativo alveolar surdo /s/ se repete no primeiro verso, rimando entre eles e com o fricativo alveopalatal surdo /ʃ/ no segundo e terceiro versos. Este mesmo fonema provoca uma rima interna com «cheira» e «cheia». Também há rimas dessa mesma classificação em:

(...)  
o cristo *crucificado* já não  
é capaz de encostar a cabeça nos joelhos  
está *esticado* rijo ressentido  
*transpassado* da lança  
seu corpo esguicha salmoura e vinagre  
feito os líderes da guerra fria  
cristo tem seu corpo preto *queimado*  
pela ku klux klan (Rodrigues, 2025, p. 25).

«Cristo negro» por estar inserido na série musical «Baladas», de *Pregón de Marimorena* (1952), apresenta uma quantidade maior de sonoridades próximas, conforme observado mais acima, na repetição de palavras e em rimas emparelhadas:

(...)  
Como al lirio le trajeron (A)  
a la tierra, a ti te dieron: (A)  
en el pecho, en las mejillas, (B)  
del señoreo mancillas. (B) (Brindis de Salas, 1952, p. 29).

De modo análogo, «eu quero te dizer» também mantém o propósito estético, nesse caso, de falar para um tu lírico desconhecido (enquanto o de Brindis de Salas é para o próprio Cristo negro). Logo, é perceptível um tom mais confessional e até mesmo mais íntimo, dialogado, com o leitor. A poeta opta por rimas internas

e aliterantes, por estarem mais adequadas à intencionalidade do poema: «cinismo dessa guerra sem cessar / e / cristo tem seu corpo preto queimado pela ku klux klan».

Brindis de Salas leva para dentro do poema tanto provérbios bíblicos quanto os utilizados pelo público em geral. Conceição Rodrigues expõe a angústia do indivíduo que presencia a guerra e procura saída seja em medicamentos, seja no pretexto da incapacidade. Ambas realizam escolhas lexicais que estabelecem paralelos entre o sagrado e o pagão, o erudito e o popular, estabelecendo, assim, afinidades cada vez mais estreitas com o leitor.

No seio dessas escolhas, destaco os versos:

<p>Sangre y llaga mucho enseñan. Mejor amo es la Justicia que las lágrimas del valle del esclavo venerable.</p> <p>Como al lirio le trajeron a la tierra, a ti te dieron: en el pecho, en las mejillas, del señoreo mancillas (Brindis de Salas, 1952, p. 29).</p>	<p>almoço ansiolíticos e espoletas a vida cheira à páprica doce eu fico cheia d'água</p> <p>o cristo crucificado já não é capaz de encostar a cabeça nos joelhos está esticado rijo ressentido transpassado da lança seu corpo esguicha salmoura e vinagre feito os líderes da guerra fria cristo tem seu corpo preto queimado pela ku klux klan (Rodrigues, 2025, p. 25).</p>
--	--

A injustiça provoca o vale de lágrimas vertidas por uma figura masculina que desafoga, em Brindis de Salas. Ele também aparece em Rodrigues, mas na figura do *eu lírica* «cheia d'água» porque chora para dentro e, por isso, afoga-se. Os dois cristos negros sangram, têm o corpo coberto por chagas e são tratados como escravos pelo ser humano que, por sua vez castiga-o, explora-o e magoa-o. O peito do cristo negro de Brindis de Salas, com *c* maiúsculo e mais próximo da divindade, está coberto de chagas (mancillas), o cristo de Rodrigues, com *c* minúsculo e mais próximo da humanidade, também está ferido, esguicha salmoura, mas o sangue, anteriormente vinho, passou por outra transubstanciação e agora é vinagre.

Imparcialidade, passividade, inaptidão e apatia, embora formem parte desses cristos perante a guerra, em contrapartida, são característica que não formam parte das referidas poetisas, mesmo porque:

Ni hoy ni antes ha sido posible que la mujer pueda mantenerse al margen de la autoridad militar, de las insurrecciones, de la violencia ya sea la organizada como guerra o la violencia del espacio familiar y privado. La evidencia de los atropellos contra los sectores indefensos (generalmente mujeres y niños) es amplia. La experiencia de estos atropellos ha llevado a que la mujer se organice y emprenda su propia defensa (Chichester, 2007, p. 541).

A organização e a defesa dessas mulheres se constroem a partir de diversas frentes. Ao escreverem poemas sobre os diversos tipos de guerra, violências e conflitos, elas decidem sair do exílio de temas que lhe foram determinados por outros sujeitos. A depender de cada contexto, algumas fazem uso de pseudônimos, outras do anonimado, configurando, assim, um exílio dentro do exílio. Entretanto, conforme avançam nas fronteiras, muitas se dão conta de que a literatura é uma ferramenta para que suas vozes alcancem novos horizontes e, através delas, tanto denúncias são realizadas quanto outras mulheres podem se sentir motivadas para não abaixarem a cabeça, por saberem que não estão sozinhas (Barbosa, 2021, p. 79). É importante ressaltar que são plenamente válidas as poesias que abordam o amor, a maternidade e os temas relacionados ao universo biológico da mulher. O que se discute neste artigo é a imposição dessas temáticas como únicas e exclusivas para serem tratadas pelas mulheres.

Virginia Brindis de Salas e Conceição Rodrigues são duas vozes femininas que expõem suas visões sobre o mesmo objeto: a guerra. E com ela todas as mazelas e atrocidades provocadas pela humanidade, cada vez mais ávida por destruição e poder. As perspectivas das poetisas a respeito das problemáticas de seus respectivos tempos, preocupadas com a inércia dos povos diante de uma finitude iminente nos chama a atenção para o

fato de que a guerra não é algo distante. Ela está ao nosso lado, pois formamos parte deste mundo que se desintegra.

As mulheres não apenas se incomodam com questões políticas, econômicas e sociais, mas também se interessam por elas. Isso se dá, inclusive, pelo fato de que «al centro de las transformaciones sociales que conllevan la guerra, la mujer ha tenido que revisar su identidad y reinventarse a sí misma» (Chichester, 2007, p. 542). Então, desmistificar a mulher passiva nas guerras, a que chora pelo marido e pelo filho perdidos ou enviados aos campos, a que espera a volta, a que observa atônita, a cuidadora, a cozinheira é imprescindível para despertarmos nosso olhar em direção a poetisas que nos revelam o papel ativo das mulheres: as que desafiam os sistemas, rebelam-se, usam uniforme e carregam armas diversas entre elas, a poesia:

*corpos perdidos*

boiam e submergem  
—caudas de sereias pós-modernas—  
cartazes dos que desaparecem  
nas fotos de tarjas pretas  
o marinheiro de tatuagem borrada  
lança sua âncora no deserto

à la carte à milanesa  
ossadas maceradas regam  
o chão que flutuamos  
se você calasse o pensamento  
ouviria os céus os treze infernos  
ouviria os dedos e as carnes que se masturbam  
por sobrevivência e entretenimento  
os profetas me entediam em espírito e vontade  
pela crucificação da concubina desesperada  
eu desvivo: que assim não seja

tenho refletido refugiado  
sinistro detetive da kgb  
vingança é prato regurgitado de peçonhas e insetos  
é manteiga que puxa o pão para a queda

deus que tenha piedade da criação que revendeu:  
a guilhotina é remédio para assombrados e antonietas

daí surge uma madrugada em meu peito  
densa feliz suicida  
mulher dividida sendo a mesma  
feito a santíssima trindade (Rodrigues, 2025, p. 23).

## SOMBRAS

(A los marinos de la Unión Soviética; de Estados Unidos, China y Francia liberada e Inglaterra, que cayeron para siempre en todos los mares del mundo por libertad).

Rostros sin una mueca  
con manchas escarlatas  
van y viene en la noche  
más densa del siglo veinte

Labios sin una queja  
 en alas de blanda muerte;  
 bólicos surcando el cielo  
 zahiriento al «Padre Eterno».

Cuerpos convulsos, magros;  
 bocas sin un sonido,  
 ojos que miran siempre  
 hacia la noche aguda.

Pies y manos que molieron  
 los días en los talleres  
 se detienen, se detienen  
 crispados en duros sueños.

Yo sé que hubo un día  
 en el campo, en las ciudades,  
 remolidos de quimeras  
 en los hombres que se fueron.

Como yo se ilusionaron  
 y mirándose a los ojos  
 cara a cara con sus dones  
 como en aguas de un estanque.

El mar al piélago arrastra  
 sus pobres humanidades;  
 y en la tierra socavada  
 de a centenaes se pudren.

Cuando veas una sombra  
 en mitad de tu camino  
 y te hable, no te asuste  
 que no es fantasma, es un hombre  
 (Brindis de Salas, pp. 30-31).

Está explícito nas obras o compromisso de duas mulheres preocupadas com o seu contexto sócio-histórico e, ao mesmo tempo, com a linguagem poética. Embora o conflito seja em outro continente, isso as afeta diretamente desde o ponto de vista humano. A visão essencialmente trágica chama a atenção para o fato de que alguém indiferente à morte de outros indivíduos já está morto. Os poemas são provocativos e nos fazem refletir como a morte desumaniza os vivos. Um corpo jogado ao mar, em outro continente, pode emergir ao nosso lado enquanto nos banhamos. E, ainda fazendo referência ao poema de Brindis de Salas, esse corpo que nos fala não é um fantasma, é um ser humano.

Em «corpos perdidos», as cinco estrofes com versos de tamanhos e quantidades variadas nos fazem perguntar: onde está a ordem em uma guerra? Se o mundo está fragmentado, por que o poema deveria estar rigorosa e convencionalmente configurado? Isso não significa que não haja uma estética. Pelo contrário. O rompimento com a sintaxe e com a pontuação convencionais coadunam com a ideia de que a aparente desordem é a ordem no poema. Já na guerra, a aparente ordem gera a desordem. Rodrigues constrói uma obra na qual à medida que a evocação do eu lírico feminino vai surgindo, as sílabas poéticas vão estendendo-se e diminuindo.

Brindis de Salas, por sua vez, compõe oito estrofes com quatro versos cada uma, praticamente sem rimas, mantendo mais ou menos a mesma quantidade de sílabas poéticas. A forma composicional do poema explora bastante a pontuação, busca uma unidade em um mundo desorganizado. Os encavalgamentos estendem e alargam o entendimento a respeito das dores provocadas pelas irreparáveis perdas. O eu lírico aparece

explicitamente em primeira pessoa e tem consciência dos acontecimentos, busca exteriorizar as emoções. A imagem da morte (fantasma) pode significar continuidade (homem-ser) ou a perpétua lembrança daqueles horrores.

Rodrigues e Brindis de Salas utilizam recursos poéticos diferentes, embora converjam para o mesmo lugar: a guerra. As imagens aludem ao fato de que corpos mutilados, fragmentados, agônicos, silenciados e sem vida são as verdadeiras ruínas dos conflitos. Elas localizam os poemas no marco temporal das guerras do século XX:

Rostros sin una mueca con manchas escarlatas van y vienen em la noche más densa del siglo veinte (Brindis de Salas, 1952, p. 31).	tenho refletido refugiado sinistro detetive da kgb vingança é prato regurgitado de peçonhas e insetos é manteiga que puxa o pão para a queda (Rodrigues, 2025, p. 23).
---	---

A consciência do papel da poesia no enfrentamento da barbárie está traduzida nos versos das poetisas. Carregadas de inconformidade, elas pintam cenas de batalhas em constante movimento e subjetividade. Não há súplicas em nenhum dos dois poemas, mas sim cenários de desesperança. Campo, cidade, mar, terra, céu e deserto são espaços abertos e quase infinitos que abrigam infinitas partes de corpos, pessoas feridas, sofrimento, angústia, perdas.

A criação de uma atmosfera noturna e sombria no poema de Brindis de Salas nos é apresentada desde o título, «Sombras», e se materializa através dos versos: «Van y vienen en la noche / más densa del siglo veinte (...) / ojos que miran siempre / hacia la noche aguda / (...) / cuando veas una sombra / (...)». Os desaparecidos habitam na forma de sombras, de fantasmas, de seres intangíveis, evanescentes, as memórias dos que ficaram em terra firme.

Por outro lado, enquanto Brindis de Salas constrói uma noite sem fim, o mesmo período é trazido por Rodrigues com a esperança do surgimento de um ser menos abstrato: «Daí surge uma madrugada em meu peito / densa feliz suicida / mulher dividida sendo a mesma / feito a santíssima trindade». A ideia de unidade, força, integridade e poder, advinda de uma figura feminina contrasta com a tentativa de crucificação da mulher, por parte das figuras masculinas: «Os profetas me entediam em espírito e vontade / pela crucificação da concubina desesperada / eu desvivo: que assim não seja». A voz enunciativa e feminina é insubmissa e livre.

O universo lírico criado pelas poetisas nos posiciona no meio do conflito e nos conduz até o final, com o desenlace da libertação, em Rodrigues, e da continuidade em Brindis de Salas. Para tanto, elas combinam adjetivos, substantivos e paralelismos para criar imagens e apelos sensoriais, principalmente desde o ponto de vista sinestésico, com a escolha lexical relacionada às partes do corpo. Observemos como elas convergem:

Rostros sin una mueca con manchas escarlatas (...) Labios sin una queja (...) Cuerpos convulsos, magros; bocas sin un sonido ojos que miran siempre (...) Pies y manos que molieron	corpos perdidos boiam e submergem (...) o marinheiro de tatuagem borrada (...) ossadas maceradas regam (...) se você calasse o pensamento ouviria os céus os treze infernos ouviria os dedos e as carnes que se masturbam (...) daí surge uma madrugada em meu peito
--	---

As imagens se associam à ideia de movimento produzida, em grande parte, pela imagem do mar. Logo, os verbos «boiam», «submergem» e «flutuam», em Rodrigues, dialogam com a movimentação trazida por

«van y vienen», «alas de blanda muerte», «como en aguas de un estanque», «el mar al piélago arrastra sus pobres humanidades». Assim, «o marinheiro de tatuagem borrada», em Rodrigues, pode ser um desses «Rostros sin una mueca con manchas escarlatas», em Brindis de Salas, pois os verbos se referem a corpos e rostos feridos, a braços queimados, a pessoas sendo levadas para o desconhecido.

As preocupações das vozes poéticas atravessam os vértices existencialistas e metafísicos que vão do geral (a guerra), para o específico (o ser humano). Elas se identificam com o sofrimento, haja vista o fato de aparecer a primeira pessoa em ambos os poemas. Dessa maneira, é perceptível como a sensibilidade poética de Brindis de Salas e Rodrigues constrói a tessitura de versos que associam violência e delicadeza.

É interessante mencionar como elas ampliam nosso campo de visão sobre a temática. Na esteira dessas discussões, o comentário de Pratt, embora se refira às escritoras do século XIX, é pertinente às análises aqui apresentadas, ao afirmar que as mulheres:

Juntas crean una **zona de contacto** entre clases y configuraciones políticas distintas, y bajo la apariencia de contar una historia personal, irrumpen y transgreden las categorías nacionales de lengua, cultura, comunidad y ciudadanía. Al hacerlo, entran en una praxis cultural fundada a principios del siglo anterior, y que sigue vital en el presente (1993, p. 62, grifo da autora).

A referida zona de contato está habitada por muitas outras mulheres que, tal qual Brindis de Salas e Rodrigues, possuem um universo poético ainda pouco explorado. Outras ainda permanecem no exílio que lhes foi imposto pela crítica majoritariamente branca, masculina e burguesa. Portanto, conhecer essas mulheres e teorizar sobre a pluralidade de suas obras é imprescindível para ampliarmos debates e estabelecermos diálogos entre nacionalidades e contextos diferentes.

## Acordo de paz

Virginia Brindis de Salas e Conceição Rodrigues, distantes do afã patriótico ou dos discursos nacionalistas, declaram guerra às guerras, aliam-se, entrincheiram-se, bombardeiam, disparam, incendiam cidades. Seus poemas são subversivos e transgressores. Analisando a fortuna poética produzida por elas, são perceptíveis as diversas guerras existentes em seus respectivos países, configuradas em violência de gênero, racismo, desigualdades sociais e abusos de autoridade, por exemplo.

Com domínio das técnicas de metrificacão, elas realizam um trabalho com a linguagem e transitam entre textos cuja expressividade está bastante próxima do coloquial, mas sem perder o lirismo e a erudição. Desde o ponto de vista do eu lírico, foi perceptível como a presença feminina na poesia de Rodrigues é muito mais evidente na grande maioria das obras, enquanto na de Brindis de Salas o eu lírico é mais variado e, até mesmo, não identificável.

As poetisas selecionadas para esta análise são mulheres que têm consciência de si, da sua própria história e do contexto no qual estão inseridas. Ambas as poetisas são intelectuais que formam parte de um círculo social letrado, embora não tenham vindo de uma criação burguesa. Elas criam imagens em movimento, produzem poemas com temáticas diversas: amor, morte, crítica às desigualdades sociais, o corpo feminino (hiper)sexualizado em uma sociedade patriarcal e repleta de resquícios escravocratas. A mulher anjo, demônio, puta, escravizada, desejada, guerreira transita dentro e fora dos versos, em um mundo pautado sob a mentalidade judaico-cristã. Em meio a esses versos musicalizados, as mulheres aparecem bailando, trabalhando, amando, valorizando-se, mas, ao mesmo tempo, lutando para manterem-se vivas e serem respeitadas.

As poetisas e as vozes enunciativas estão imersas em uma realidade periférica, são testemunhas e vítimas diárias da discriminação e das injustiças em uma sociedade intolerante. Entretanto, apresentam-se enquanto intelectuais com consciência de classe e compromisso social que se amalgamam com o passar do tempo, a fim de enfrentar o obscurantismo e subverter os papéis femininos a elas impostos.

## Referências bibliográficas

Araújo, H. (1989). *La scherazada criolla*. Ensayos sobre Escritura Femenina Latinoamericana. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Barbosa Ferreira, I. J. (2021). Misticismo, erotismo y empoderamiento en *Molhada até os ossos*, de Conceição Rodrigues. En E. Blanco Blanco y A. Lema Mosca (Eds.), *Encuentros lusófonos: lengua y literatura, encuentros visuales, identidades*, (pp.79-89). Montevideu: APLU.
- Barbosa Ferreira, I. J. e Ribeiro Lira, J. S. (2023). Virginia Brindis de Salas (tentativas de) exclusão e silenciamento. (2023). Em I. Barbosa et al. (Org). *Nativas, Mestiças e Transoceânicas: o poderio feminino em Abya Yála*, (pp. 49-71). Recife: edufripe.
- Brindis de Salas, V. (1949). *Cien cárceles de amor*. Ed. Montevideo: Companhia Impresora S. A. (C.I.S.A.).
- Brindis de Salas, V. (1952). *Pregón de Marimorena*. Montevideo: Sociedad Cultural Editora Indoamericana.
- Burgueño, M. C. (2007). Virginia Brindis de Salas: La voz de un «yo» afro. *Negritud*, 1.1,281-289. [https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=languages\\_faculty](https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=languages_faculty)
- Chichester, A. G. (2007). La mujer en la guerra: Hacia una nueva lectura de poetas cubanas (siglo XIX). En S. B. Guardia (Ed.), *Mujeres que escriben en América Latina*, (pp. 541-550). Lima: Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina.
- Holanda, L. (2025). A poética de um tempo rude. En C. Rodrigues (2025), *para dançar na cerca elétrica*, (pp. 117-120). São Paulo: Editora Patuá.
- Pratt, M. L. (1993). Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(38), 51-62. <https://doi.org/10.2307/4530672>
- Rodrigues, C. (2020) *Molhada até os ossos*. São Paulo: Editora Patuá.
- Rodrigues, C. (2021). *os dedos das santas costumam faiscar*. São Paulo: Editora Patuá.
- Rodrigues, C. (2025). *para dançar na cerca elétrica*. São Paulo: Editora Patuá.

# Fernando Pessoa: la construcción cultural de un imperio

*Elvira Blanco Blanco*

University Studies Abroad Consortium, Uruguay

eabbww@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1208-6846>

Recibido: 07/06/2025

Aceptado: 17/06/2025

## **Resumen**

El artículo examina la singular ideología del concepto de imperio cultural en Fernando Pessoa, considerándolo con relación a las aspiraciones poéticas del escritor y a su concepción de misión civilizadora. Se analizan algunos aspectos de ese sueño imperial como partes de un constructo literario que configuró el escenario perfecto para el desarrollo de sus designios personales y sus objetivos de renovación de la escena intelectual portuguesa.

**Palabras clave:** Pessoa; imperio cultural; ismos; *supra-Camões*; mitos.

## Fernando Pessoa: the Cultural Construction of an Empire

### **Abstract**

This article examines the unique ideology of Fernando Pessoa's concept of cultural empire, considering it in relation to the writer's poetic aspirations and his conception of a civilizing mission. Some aspects of this imperial dream are analyzed as part of a literary construct that provided the perfect setting for the development of his personal designs and his goals of renewing the Portuguese intellectual scene.

**Keywords:** Pessoa; cultural empire; isms; *supra-Camões*; myths.

## Fernando Pessoa: a construção cultural de um império

### **Resumo**

Este artigo examina a singular ideologia do conceito de império cultural de Fernando Pessoa, considerando-a em relação às aspirações poéticas do escritor e sua concepção de uma missão civilizadora. Alguns aspectos desse sonho imperial são analisados como parte de uma construção literária que preparou o cenário perfeito para o desenvolvimento de seus projetos pessoais e seus objetivos de renovação do cenário intelectual português.

**Palavras-chave:** Pessoa; império cultural; ismos; *supracamões*; mitos.

O imperialismo de poetas dura e domina; o dos políticos passa e esquece. (...) Dizemos Cromwell fez, Milton diz. E nos termos longínquos em que não houver já Inglaterra (...) não será Cromwell lembrado senão porque Milton a ele se refere num soneto.

FERNANDO PESSOA

La construcción de un imperio cultural portugués fue una aspiración constante en la creación de Fernando Pessoa (1888-1935), una utopía visualizada a futuro, soñada en un tiempo aún por llegar: «Há só um período de criação na nossa história literária: não chegou ainda» (Pessoa, «O escritor Fernando Pessoa expõe-nos as suas ideias»)<sup>1</sup>. Sin embargo, en la extensa obra crítica sobre el autor, no han surgido todavía trabajos centrados específicamente en su concepción como constructo intelectual. Quizás sea óbice de esta ausencia la amplitud conceptual de la idea que incursiona simultáneamente en lo político, lo sociológico, lo esotérico, lo filosófico y lo literario.

La noción de imperio cultural puede entenderse en relación con un concepto de *totalidad*, es decir, de prioridad de la unidad por encima de las partes que lo conforman.<sup>2</sup> Esta visión permite destacar elementos aparentemente aislados como partes fundamentales dentro del conjunto, interactuando a través de una marcada intención creacional. Al respecto, no debería dejarse de lado la importancia que Pessoa, refiriéndose a su esencia poética, dio en diferentes artículos y poemas a la noción de *todo*: «Sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo» (Álvaro de Campos, «Sentir tudo de todas as maneiras»). La idea que rige para su concepción de ser, su modo de sentirse y de estar en el mundo, condice con la intención de su obra y de su imperio. A pesar de ello, estamos acostumbrados a estudios parcelados que impiden ver en conjunto la multifacética actividad creativa de Pessoa.

A continuación, me detendré en la construcción intelectual de ese imperio y, entre sus diversas piezas, me centraré en dos que destacan por su magnitud y poder significativo: la recreación de un pasado nacional y la producción de movimientos literarios. En la primera, Pessoa rescató y otorgó trascendencia a sucesos y personajes, resignificó y fortaleció la identidad nacional; en la otra, se embarcó en una prolífera invención de movimientos artísticos que acompañaron la escena portuguesa con las vanguardias europeas, brindando proyección universal. Ambas son parte de la trama de su obra y de la red del imperio de poetas. De esa forma, imperio y obra pueden pensarse como una sola operación intelectual.

## La suma de un imperio cultural

La esencia ideológica de ese pensamiento global concuerda con el designio manifiesto por Pessoa de cumplir una misión y con su asumida conciencia de genialidad. El 21 de noviembre de 1914, escribía:

Na posse plena do meu Génio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu carácter nato quer que eu seja; e meu Génio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser («Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister»).

Pessoa lograría esa «misión» partiendo de una construcción intelectual en la que subyace un programa ideológico y una concepción ficcional, rastreables tanto en su obra ensayística como en el famoso poemario *Mensagem* (1934). Para él, todo era imaginación, ficción, mundos creados, y así lo manifiesta su semiheterónimo Bernardo Soares:<sup>3</sup>

Cuanto más contemplo el espectáculo del mundo, y el flujo y el reflujo de la mutación de las cosas, más profundamente me identifico con la ficción congénita de todo, con el prestigio falso de la pompa de todas las realidades. Y en esta contemplación, que a cuantos reflexionan alguna vez les habrá acaecido, la marcha multicolor de las costumbres y las modas, el camino complejo de los

<sup>1</sup> Salvo indicación específica, los textos mencionados de Pessoa y sus heterónimos pueden encontrarse en [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net).

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço propuso una «leitura estruturante» aunque refiriéndose únicamente a los heterónimos, que no pueden entenderse como fragmentos de una totalidad, pues son en verdad una totalidad fragmentada (1974, p. 30).

<sup>3</sup> En carta a João Gaspar Simões, del 28 de julio de 1932, escribía Pessoa: «Bernardo Soares (...) Es un semi-heterónimo porque, no siendo su personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella» (Pessoa, 1984).

progresos y de las civilizaciones, la confusión grandiosa de los imperios y de las culturas —todo eso se me aparece como un mito y una ficción, soñado entre sombras y olvidos (*Libro del desasosiego*, 1984, frag. 132).

El experimentalismo de los múltiples ismos que creó, el rescate de los principales mitos de la nación, la pluralidad de heterónimos, fueron piezas de esa totalidad buscada y configuraron el escenario perfecto para la concreción de su deseo como poeta universal.

Para consumir la misión de ese mandato autoimpuesto, Pessoa necesitaba un contexto a su altura. Allí regiría el gran poeta de la patria, el poeta universal, el *supra-Camões*: «A nossa poesia caminha para o seu auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que incarnará esse auge, realizará o máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade. (...) Super-Camões lhe chamámos» («A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico»)<sup>4</sup> Estos conceptos, que serán desarrollados más adelante, tuvieron una importancia significativa en el universo creacional pessoano, pues formaron parte de ese destino autoasignado y de su suprema *missão civilizadora*, logrando modelar un imperio cultural como espacio perfecto para la presentación de «o grande Poeta».

Pessoa reconoció tres tipos de imperio: de dominio, de expansión y de cultura.<sup>5</sup> El imperialismo de cultura se caracterizaba por ser de expansión espiritual, buscaba crear nuevos valores civilizacionales que despertaran a otras naciones; fue el empeño de restituir a Portugal el poder de potencia europea, capaz de superar la decadencia cultural que, desde generaciones anteriores,<sup>6</sup> venía siendo denunciada por la intelectualidad. Promovería un pensamiento aristocrático<sup>7</sup> —ejercido por los más competentes—, pagano<sup>8</sup> —anticristiano—, liberal, universal y con un arma fundamental: la lengua.<sup>9</sup>

Su imperio condice con su obra. El estatuto de verosimilitud de la ensayística y la heterogeneidad de su poética contribuyeron a legitimarlo. Las dos operaciones mencionadas —universalidad y trascendencia— se concretaron, por un lado, en el rescate del pasado glorioso, rehabilitando la noción de Quinto imperio y sebastianismo; y, por otro, a través de la renovación modernista con la creación de múltiples corrientes.

## Imperio universal

Pessoa reformuló y reinterpretó el imaginario del imperio portugués que, abriendo nuevas rutas, había dado a Europa la posibilidad de expansión más allá de los océanos.

Portugal surgiu definitivamente na civilização europeia pelas descobertas, e as descobertas são um acto cultural; mais que um acto cultural, são um acto de criação civilizacional. Criámos o mundo moderno; porém a nossa primeira descoberta foi descobrir a ideia de descoberta («Distingamos, no problema, os dois problemas de que se compõe»).

En varios de sus textos se consigna cómo ese logro había sido realizado con una mentalidad transatlántica y universal, superando el sentimiento nacionalista que hubiera funcionado como elemento restrictivo. Se suma a estas características la idea de Iberismo, en tanto construcción intelectual y no necesariamente política

<sup>4</sup> Ver también «A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada». Los dos artículos son de 1912, el poeta utiliza en uno el prefijo *supra* y en otro *super*, ambos indican en portugués la noción de superioridad, sin embargo, *supra* acrecienta la idea de por encima de algo.

<sup>5</sup> Ver «Há três imperialismos: de domínio, de expansão e de cultura».

<sup>6</sup> Por ejemplo, en las conferencias dictadas en el Casino de Lisboa que marcaron el punto álgido de la generación del 70, abrieron el debate sobre la cultura portuguesa y la necesidad de incorporar novedades europeas. En la cuarta conferencia —«La nueva literatura (El Realismo como nueva expresión del arte)»—, Eça de Queirós lanzó los fundamentos de su concepción de Realismo.

<sup>7</sup> Ver «Teoria da República Aristocrática» y António Mora: «Os princípios pagãos do governo social são».

<sup>8</sup> Ver: Pessoa, *El regreso de los dioses* (2006).

<sup>9</sup> Valoró la lengua portuguesa de mayor riqueza expresiva que otras, por poseer una importante literatura y por su propagación en el mundo, elementos apropiados para considerarla imperial. Escribe al respecto: «O critério definidor é a língua, que é o que define a nação para si mesma. A nação que pretenda a um imperialismo cultural deve, portanto, começar por unificar os elementos que falam a sua língua, porque não há império sem unificação, nem, portanto, império cultural sem unificação cultural» («Se o nosso imperialismo é um imperialismo cultural»).

con España.<sup>10</sup> La mentalidad universal fue decisiva para la noción de imperio y había sido ya demostrada por los portugueses durante el Renacimiento, cuando mediante la renuncia de actitudes regionales y nacionales actuaron, según el escritor, con una mentalidad europea.<sup>11</sup> Pessoa expuso ese universalismo en ensayos y criticó a otros imperios en los que nacionalismo fue asociado a conquista e imposición, restándole éxito a la consagración del proyecto. Por ejemplo, desdeñó el imperialismo español que nunca llegó a ser cultural, considerándolo el «vulgar imperialismo de domínio, que Filipe II realizou» («A acção civilizacional, pela qual dominámos de leste a oeste da terra»). En Alemania vio un imperio a imitar, entusiasmado especialmente por la conciencia civilizatoria que mostraba de sí mismo y por su actitud anticristiana y pagana. No obstante, denunció que Alemania podía ser un imperio por la fuerza, pero no uno espiritual ya que su naturaleza la excluía del universalismo que sí poseían los lusitanos.<sup>12</sup> Por el contrario, la mentalidad universal (más altruista) se enfocaba en la conquista cultural y civilizacional de las naciones. Asimismo, el escritor se mantendría, a lo largo de toda su carrera, ligado a la cultura británica en la que se formó en sus primeros años en Sudáfrica. El imperialismo de esa cultura fue analizado en varios de sus ensayos y estuvo presente en su formación. Esto lleva a pensar que el sistema de dominación intrínseco a la naturaleza imperial se encuentra en el universo cultural de Pessoa.

No debería ignorarse en estas ideas ni el contexto ni el imaginario del escritor. A comienzos del siglo XX, Portugal era ya una república consolidada (1910), y conservaría sus principales colonias hasta 1975. Si bien Pessoa desestimaba su posesión, considerándolas innecesarias para el país,<sup>13</sup> la antigua mentalidad colonialista aún subsistía en varios ámbitos del pensamiento político. Su imperio cultural, por propia esencia inherente al concepto, no dejaría de portar la característica de dominio, en este caso, uno cultural.

Una de las varias correlaciones que estableció el escritor entre esta idea y el Quinto imperio se encuentran en el ensayo «Portugal. Um inquérito nacional», en el cual, refiriéndose a su país, dice: «Tem pois condições orgânicas para ser uma grande potência construtiva ou criadora, um Império. (...) Nem há mester que se diga, também, em que consistirá presumivelmente essa criação portuguesa, qual será o sentido e o conteúdo desse Quinto Império». Pessoa emprendió la tarea de rescatar los mitemas identitarios del sebastianismo y del Quinto imperio y los remitificó, en tanto representaban simbólicamente los valores, sueños e ideales de la nación y funcionaban, además, como eslabón con el pasado glorioso. Los dos conceptos se originaron alrededor de la desaparición del rey don Sebastián (1554-1578) en la batalla de Alcácer-Quibir (1578), en el actual Marruecos. Su cuerpo nunca fue hallado y las consecuencias fueron diversas, destaco aquí solo dos: la primera de ellas, la corona de Portugal pasó a su tío Felipe II de España, dando inicio a la dinastía Filipina o Unión Ibérica que duró unos sesenta años; la segunda, el surgimiento del mito en torno a su figura.

A la configuración del mito colaboraron los escritos del padre Antônio Vieira (1608-1697). En su obra *Historia del futuro* (1718) vaticinaba la tarea de Portugal de conducir un Quinto imperio que sería cristiano y universal.<sup>14</sup> Según Vieira, en él los lusitanos extenderían la fe católica con la ayuda de la venida de don Sebastián, el rey Deseado. Nació así otro mito fundamental: el Quinto imperio sería el imperio *por haver*, en la creencia de una misión por cumplirse.<sup>15</sup> Ambos mitos se unían para significar una misma cosa.

<sup>10</sup> El tema del Iberismo fue discutido por Pessoa en varios artículos, ver, por ejemplo: «Pessoa y el iberismo como destino», donde aborda la posibilidad de un Estado ibérico fuerte, y «Lo ideal sería dividir Iberia en naciones separadas». Ver también: Pizarro y Pérez López (2012).

<sup>11</sup> Ver sección «Sobre Portugal», especialmente: «Assim temos que no Quinto Império haverá a reunião das duas forças...».

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo: «O grande problema do Estado futuro consiste na organização».

<sup>13</sup> Ver: «A acção civilizacional, pela qual dominámos de leste a oeste da terra» y «Portugal, vasto império. Um inquérito nacional».

<sup>14</sup> La idea del Quinto imperio nace en Vieira de la interpretación que hace el profeta Daniel del sueño de Nabucodonosor (Daniel, 2:31-45).

<sup>15</sup> Ver Rodrigues Boberg (2003).



Fig. 1. Sebastián I de Portugal

Don Sebastián era el rey nunca muerto, desaparecido, que volvería un día para asumir nuevamente la corona. Durante el reinado español, él continuó siendo el verdadero rey de Portugal en el imaginario social. Pessoa escribe al respecto:

É um movimento religioso, feito em volta dum figura nacional, no sentido dum mito. No sentido simbólico D. Sebastião é Portugal: Portugal que perdeu a sua grandeza com D. Sebastião, e que só voltará a tê-la com o regresso dele, regresso simbólico —como, por um mistério espantoso e divino, a própria vida dele fora simbólica— mas em que não é absurdo confiar. D. Sebastião voltará, diz a lenda, por uma manhã de névoa, no seu cavalo branco, vindo da ilha longínqua onde esteve esperando a hora da volta. A manhã de névoa indica, evidentemente, um renascimento anuviado por elementos de decadência, por restos da Noite onde viveu a nacionalidade («O sebastianismo, fundamentalmente, o que é?»).

La importancia de la remitificación para su imperio cultural queda manifiesta en la relevancia que otorga al mito: «Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação —a construção ou renovação e a difusão consequente e multímada de um grande mito nacional» («Portugal, vasto império – Um inquérito nacional»).

Los procesos de gestación de esta trama mítica fueron mucho más complejos, ya que es habitual el surgimiento de mesianismos como este en períodos de crisis, tal como sucedió durante el dominio español sobre la península ibérica.<sup>16</sup> Además de Pessoa y Vieira, fue decisiva la influencia de las trovas de Bandarra<sup>17</sup> y del libro *O encoberto* (1904), de Sampaio Bruno (1857-1915). Pessoa expresa: «O Quinto Império. O futuro de Portugal —que não calculo mas sei— está escrito já, para quem saiba lê-lo, nas trovas do Bandarra, e também nas quadras de Nostradamo. Esse futuro é sermos tudo» («Comentário maior às profecias do Bandarra»). Por

<sup>16</sup> Al respecto, Antero de Figueiredo, en *D. Sebastião: rei de Portugal*, destaca: «O “sebastianismo” é um estado de sentimento saudoso de alguém que puramente viveu e procedeu no ideal de pátria. “O messianismo” é uma disposição de espírito obcecadamente confiante na acção poderosa de um ser eleito que, surgindo, tudo organize e salve. Sempre o “sebastianismo” e o “messianismo” aparecerão nas horas depressivas e desesperadas deste (...) Portugal» (1925, p. 442).

<sup>17</sup> Gonzalo Eanes de Bandarra, zapatero y místico de la ciudad de Troncoso, era conocedor de las Escrituras y en sus versos proféticos aseguraba que con la llegada del «Encoberto» (don Sebastián), Portugal volvería a ser un gran imperio. Sus trovas circularon hasta que fueron prohibidas por la Inquisición.

su parte, en Brasil, se reconocen varios movimientos de influencia sebastianista, el más famoso de ellos, el de Ant3nio Conselheiro y el episodio de la guerra de Canudos.

De esa forma, Pessoa cumplía su deseo de «ser um creador de mythos, que é o mysterio mais alto que pode obrar alguém da humanidade» («Aspectos b»). En *Mensagem* (1934), único libro publicado con su nombre en vida del escritor,<sup>18</sup> Pessoa recrea la fundación de Lisboa retomando el mito de Ulises. En el primer verso del poema «Ulysses» leemos: «O mito é o nada que é tudo» (Pessoa, 2021, p. 49). La antítesis hace referencia a la sustancia misma de una narración atemporal, sin asidero en lo real, pero con capacidad de construcción de realidades. En este caso, una construcción fundacional: el inicio, el comienzo de Lisboa, la capital de lo que sería el imperio navegante y conquistador. En el poema, el héroe mitológico «foi por não ser existindo» (Pessoa, 2021, p. 49), no fue porque es un mito, pero, a través de él, acabó *existiendo*. Así como Ulises creó una capital, don Sebastián provocaría el retorno del imperio espiritual de Portugal. Viejos mitos cobraban vida en el escenario del imperio y preparaban la llegada del *Supra-Camões*.

## Trascendencia literaria

Desde finales del siglo XIX y hasta entrado el XX, Portugal transitó por diferentes corrientes literarias —parnasianismo, realismo, naturalismo, decadentismo, simbolismo y saudosismo— hasta desembocar en el modernismo, movimiento comprendido entre 1915 (con la publicación de la revista *Orpheu*) y 1940 (con la desaparición de la revista *Presença*).

Si el saudosismo se nucleó en torno a la revista *A Águia*,<sup>19</sup> el modernismo lo hizo en *Orpheu*, cuyo primer número, en 1915, fue dirigido en Portugal por Luís de Montalvor y en Brasil por Ronald de Carvalho. La revista generó un escándalo y marcó a las generaciones posteriores y, aunque solo contó con dos publicaciones, sirvió para colocar a Portugal en el plano de las vanguardias europeas.

Como explicaba Pessoa, *Orpheu* abrió las puertas de la modernización, pues la vanguardia de ese grupo se había empeñado en «criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço» («O que quer Orpheu?»), y había aportado una literatura moderna «maximamente desnacionalizada» de la mano de «portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido e reconhecido» («O que quer Orpheu?»).

La propuesta de un nacionalismo cosmopolita llevó a Pessoa a pergeñar una red de movimientos paralelos en el tiempo, con propuestas diferentes y en medios diversos, como las revistas *A Águia*,<sup>20</sup> *Orpheu*,<sup>21</sup> *O Quadrado Azul*,<sup>22</sup> *Portugal Futurista*<sup>23</sup> y *Presença*, entre otras. En ellas estuvieron presentes varios poetas, artistas plásticos y escénicos, en torno al orfismo, el sensacionismo, el paulismo o el interseccionismo, tendencias que no se produjeron de manera autónoma, sino que coexistieron y se interrelacionaron.

Si bien estos movimientos tenían el carácter renovador propio de las vanguardias, presentaron distanciamientos que les dieron espesura propia. Es preferible, para mantener esa diferenciación, enmarcarlos dentro del término de *ismos*, que los vincula con las vanguardias europeas (de las cuales Pessoa poseía amplio conocimiento), pero simultáneamente los aleja para destacar la especificidad del contexto lusitano y las características propias de su teoría poética.<sup>24</sup> Se diferencian, asimismo, del modernismo brasileño que tiene su inicio en 1922, con la Semana de Arte Moderno en San Pablo,<sup>25</sup> y del modernismo hispanoamericano que,

<sup>18</sup> Ver: «Nota autobiográfica».

<sup>19</sup> Pessoa inició su colaboración con la revista *A Águia* en abril de 1912, con el artículo «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada». Publicada en Oporto entre 1910 y 1932, fue el órgano de expresión del movimiento Renascença Portuguesa liderado por Teixeira Pascoaes (1877-1952). La ruptura entre ambos escritores llegó en 1914, cuando Pascoaes rechazó el drama *O Marinheiro* que Pessoa acabaría publicando en la revista *Orpheu*. Si bien tenía ciertas características vanguardistas, *A Águia* no estaba preparada para un texto cuyo lenguaje, estructura y originalidad la excedían ampliamente. A pesar de estas diferencias, los dos poetas continuarían compartiendo temas como la importancia nacional o los mitos, porque el saudosismo pessoano no desapareció. Se transformó, evolucionó y dejó de estar anclado al pensamiento de Teixeira Pascoaes cuando su predilección por lo agrario y simple de la vida campesina alcanzó tintes xenófobos y ufanistas que impedían la apertura a Europa pretendida por Pessoa.

<sup>20</sup> Consultar en: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/serials-titles/item/6954-a-aguia>

<sup>21</sup> Ver en: [http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu\\_n\\_1\\_web.pdf](http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf)

<sup>22</sup> Al respecto, consultar: <https://www.gutenberg.org/ebooks/23133>

<sup>23</sup> Ver: [https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/Portugal\\_Futurista\\_web1.pdf](https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/Portugal_Futurista_web1.pdf)

<sup>24</sup> Al respecto, ver Pizarro (2009).

<sup>25</sup> Cuando el modernismo brasileño atacó la institución literaria, estaba destruyendo el canon lusitano, para así construir el suyo, a partir de nuevas ideas, estilos y lenguajes, oponiendo al portugués académico de la península, la lengua del pueblo, como lo hizo Oswald de Andrade.

con diferentes influencias y temas, es anterior en el tiempo. Por tanto, asimilarlos a las vanguardias europeas significaría darles un origen parecido, algo erróneo, ya que el modernismo portugués no se apartó de las preocupaciones sociales ni del pasado histórico.<sup>26</sup> Por el contrario, como vemos, Pessoa alimentó y resignificó el vínculo con la historia en la construcción de su imperio cultural.

Uno de los últimos ismos, el menos elaborado, aporta elementos significativos para la revisión de las piezas de ese imperio: el atlantismo. En tanto corriente, nunca llegó a consolidarse, perdida en medio del torbellino constante de la multireacción, el fingimiento y los nuevos proyectos, aunque Pessoa escribió un poema/manifiesto en el que delineaba sus principales concepciones:

Hegemonia Ibérica.

A concepção atlântica da vida.

O imperialismo espiritual. (...)

Sebastianismo.

Expansão atlântica —Ibéria, Irlanda, Ultramar americano. (...)

(Foi pelo Atlântico que fomos à procura da glória, à criação da Civilização Maior. É pelo Atlântico, mas em alma e espiritualização, que devemos ir em demanda da Civilização máxima!) (...)

Misticismo. (...)

Sensacionismo (e Interseccionismo).<sup>27</sup> [omisiones del original].

Pensado como una publicación lusobrasileña, el atlantismo tenía marcado acento transoceánico y claras pretensiones transcontinentales. Sobre él, Richard Zenith comenta lo siguiente:

O atlantismo olhava na direcção do oceano que os navios portugueses tinham percorrido séculos antes, a fim de estabelecer um império marítimo mundial dificilmente imaginável para uma nação tão pequena e que, no entanto, acabou por existir. Pessoa propôs replicar esse feito, mas agora com poemas e mitos em vez de navios e com sentimento religioso, atitudes aristocráticas e energias criadoras em lugar de possessões territoriais e poder militar. *Era, não obstante, um projecto totalmente imperialista* (2022, p. 599; énfasis mío).

Si hubiera alcanzado más desarrollo, el atlantismo habría sido el ismo decisivo y más explícito en la construcción del imperio cultural, pues en él se concentraban elementos básicos del ideario pessoano: el iberismo, la mirada transatlántica, el universalismo y el europeísmo, los movimientos ya delineados —sensacionismo e interseccionismo—, el orgullo patriótico y la recreación de los mitos fundacionales. No obstante, todos los ismos (también el atlantismo) contribuyeron a la misión de Pessoa, en cuanto a la renovación literaria y la remitificación con fines nacionalistas, y sentaron las bases para lo que denomino la aparición del *supra-Camões*.

## Supra-Camões. Mensagem

En el artículo «A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada», publicado en *A Águia* en 1912, aparece por primera vez la idea del *Supra-Camões*. Allí, Pessoa anuncia a «um nuevo poeta que deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões». Al mes siguiente, en otro artículo de la misma revista, reitera:

Para Portugal se prepara um ressurgimento assombroso, um período de criação literária e social como poucos o mundo tem tido (...) Paralelamente se conclui o breve aparecimento na nossa terra do tal supra-Camões. Supra-Camões? A frase é humilde e acanhada. A analogia impõe mais. Diga-se «de um Shakespeare».

<sup>26</sup> Al respecto, ver Pizarro (2009).

<sup>27</sup> Ver en <http://arquivopessoa.net/>

No hay ningún documento conocido hasta ahora en el que Pessoa se reconozca explícitamente como el supracamões, aunque eso pueda inferirse en diversos textos y actitudes del poeta.<sup>28</sup> Se conjugan en el concepto varias de sus ideas sustanciales: principalmente, su carácter de genialidad y su misión mesiánica, sobre los que ya había escrito y que, con el paso de los años, se profundizarán. En una carta confesional a Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa comenta el envanecimiento de algunos artistas y el convencimiento de lo insustancial que le resulta esa postura, frente a la cual se impone el mandato de una misión religiosa:

De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão-dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. (...) exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. (...) Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito («Carta a Armando Côrtes-Rodrigues»).

El imperio cultural tendría entonces la figura primacial de un poeta que, consciente de su genialidad, asumiría la misión de designio religioso impuesta a su creación. Para ello debería superar a Camões, ya que la construcción del imperio exigía el surgimiento de una nueva epopeya lusitana.

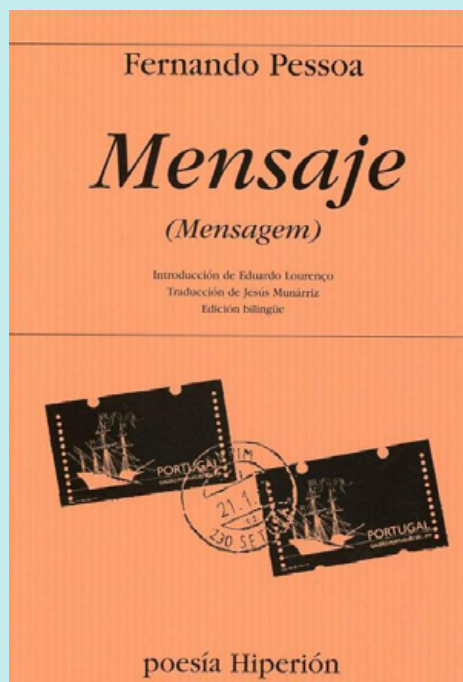


Fig. 2. Edición bilingüe de *Mensagem*

En 1572, Luís de Camões (1524-1580) publicó con gran éxito *Os Lusíadas*, poema épico en el que lamenta la situación de su país, enaltece las glorias de la época *das Descobertas* y la gesta de Vasco da Gama. Es la

<sup>28</sup> José Saramago escribió al respecto: «Un día tuvo la ocurrencia de anunciar la aparición inminente de un súper-camões, un camões mucho más grande que el antiguo, pero, siendo una persona conocidamente discreta, (...) no dijo que el súper-camões era él mismo. Al fin de cuentas, un súper-camões no es nada más que un camões mayor, y él estaba reservado para ser Fernando Pessoa, fenómeno nunca antes visto en Portugal» (2010, p. 13).

epopeya clásica por excelencia de la literatura portuguesa. Pessoa reconocía su patriotismo, pero tachaba a su autor de italianizado. Su heterónimo Álvaro de Campos aseguraba:

Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas —tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida («Nota ao acaso»).

La epopeya de Camões, fiel al Renacimiento, seguía el estilo petrarquiano, mientras que, en el siglo XX, la situación cultural, social y política del país requería una nueva epopeya nacionalista. Pessoa estuvo gestando ese proyecto desde 1910, a través de la escritura de diversos poemas y diferentes títulos (*O Encoberto*, *Portugal*, *Mensagem*), hasta su publicación definitiva en 1934.<sup>29</sup> El escritor tenía 46 años y moriría un año después.

*Mensagem*, escrita por un ortheterónimo, recorre la historia y el destino de su protagonista: el pueblo lusitano. El libro se estructura en tres partes: la primera —«Blasón»— está dedicada a las figuras históricas que construyeron el reino y fueron decisivas para la configuración del Imperio portugués una vez iniciada la época de los Descubrimientos. La segunda parte —«Mar portugués»— se ocupa de las más destacadas figuras de los eventos marítimos y se reflexiona sobre la gran aventura, condensada en los famosos versos: «Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena». La tercera —«El Encubierto»— es la más enigmática, se discute el presente y el pasado de Portugal mediante la simbología del sebastianismo y el Quinto imperio. Un fino hilo argumental —el destino de Portugal y su gente— recorre las tres partes, partiendo de la unificación y consolidación del territorio, pasando a la etapa de los Descubrimientos hasta la decadencia del imperio que sobrevino bajo la corona de Castilla, surge en ese momento el mito sebastianista. En el último poema de esta tercera sección, se resume la decadencia del presente portugués: «Ó Portugal, hoje és nevoeiro...» y se esgrime la esperanza pues el momento de transformación ha llegado: «É a Hora!».

Camões no es mencionado en la obra, pero las intertextualidades entre el poemario pessoano y la epopeya clásica son varias y han sido muy estudiadas. Eduardo Lourenço clasifica esa ausencia como un «assassinato ritual de Camões» (1974, p. 559). No mencionar al padre-Camões constituye un parricidio, un asesinato simbólico del fundador para romper con las influencias italianizantes que fueron fundamento —Renacimiento por medio— de su épica. Pessoa modifica así el Panteón luso, desmonta la tradición que no considera nacionalista y pone en su lugar una verdadera epopeya en historia y estilo. *Mensagem* configuró una nueva épica nacional: el imperio cultural se estaba moldeando ficcionalmente. El libro culmina con la expresión latina «Valete, Fratres» [salud hermanos, adiós hermanos], la despedida del maestro que dirige su mensaje de un destino revelado a los aprendices.<sup>30</sup>

## Legado imperial

La maniobra intelectual realizada por Pessoa se materializó en una obra prolífica y hermética, reconocida fuera de las fronteras portuguesas, capaz de trascender los límites nacionales y volverse universal, tal como él pretendía para el imperio portugués. Las *piezas* principales de ese proyecto (la universalidad y la trascendencia) pertenecen a una trama mayor de dominio cultural y fueron propagadas en nuevas corrientes, como el iberismo, el neopaganismo<sup>31</sup> o el pensamiento rosacruciano en el plano esotérico.<sup>32</sup> Una gran red pensada para ese *imperio de poetas*.

Teniendo en cuenta la extraordinaria bibliografía existente y los documentos aún por estudiar, sería interesante revisar el sentido y la dimensión dada al concepto de imperio cultural en Pessoa, para entenderlo dentro de un constructo de totalidad conformado por numerosas partes. Pensarlo como un proyecto realizado,

<sup>29</sup> El 1.º de diciembre de 1934, la editora Parceria António Maria Pereira publicó, en Lisboa, *Mensagem*. Ese mismo año el libro había quedado segundo en el Premio Antero de Quental del Secretariado de la Información, organismo de propaganda del Estado Novo. Algunos de los poemas ya habían sido publicados en la revista Contemporânea en 1922. Ver «Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação».

<sup>30</sup> Pessoa nunca se declaró masón. Afirmó tener autoiniciación rosacruciana y fue afín a órdenes esotéricas. Defendió la Masonería cuando fue prohibida en Portugal. Ver en [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net), entre otros: «Associações secretas».

<sup>31</sup> Ver António Mora, «A lucidez, a sobriedade, a concisão não são postulados», en [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net).

<sup>32</sup> Para los rosacruces, la noción de imperio se refiere a ámbitos espirituales y de conciencia con el objetivo de una búsqueda de sabiduría y desarrollo personal, en conexión con el plano divino.

aunque no totalmente explícito, permitiría analizarlo como una operación intelectual y ofrecería nuevas facetas de interpretación a toda su obra. La crítica, en general, continúa tratándolo de una forma abstracta, tan solo una idea, un sueño o una concepción abierta en el tiempo y no como una construcción cultural de enorme relevancia e influencia en la literatura y el pensamiento de la época. Tanto en su ensayística como en esa *ficción soñada entre sombras* debe considerarse la posibilidad subyacente de un programa ideológico. En el mapa del imperio se dibujó su obra<sup>33</sup> y se otorgó el espacio relevante acorde a la importancia del supracamões. Como ya se mencionó, imperio y obra deben pensarse como una sola operación intelectual: el imperio cultural es la obra.

Pessoa reformuló la identidad lusitana, resignificó los mitos fundacionales, creó movimientos artísticos, puso a Portugal en la vanguardia europea y produjo una nueva epopeya. El tiempo le dio el reconocimiento merecido y lo situó en la secuela de los grandes escritores portugueses. Fue el mesías sebastianista que cumplió con su misión en la cultura portuguesa y universal. Su sueño se concretó y, de alguna forma, él mismo devino mitología, porque «com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?» (Aspectos [a]).<sup>34</sup>

## Referencias bibliográficas

- Bruno, S. (1904). *O encoberto*. Porto: Livraria Moreira Editora.
- Figureiredo, A. (1925). *D. Sebastião: rei de Portugal, 1554-1578*. Lisboa: Aillaud e Bertrand.
- Lourenço, E. (1974). Pessoa e Camões. En E. Lourenço, *Poesia e metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, pp. 245-246. Lisboa: Sá da Costa.
- Pessoa, F. [Bernardo Soares]. (1984). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Pessoa, F. (2006). *El regreso de los dioses*. Á. Crespo (Ed., notas, trad.). Barcelona: Acantilado.
- Pessoa, F. (2008). *Obra édita*. [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net)
- Pessoa, F. (2011). *Sebastianismo e quinto império*. Uribe, J., Sepúlveda, P. (Ed., introd., notas); Pizarro, J. (coord.). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (2021). *Mensagem*. Pizarro, J. (Ed.). Lisboa: Tinta-da-China.
- Pizarro, J. (Org.). (2009). *Edição crítica de Fernando Pessoa, volumen X. Fernando Pessoa, Sensacionismo e outros Ismos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pizarro, J.; Pérez López, P. J. (Eds. introd., notas). (2012). *Ibéria. Introdução a um imperialismo futuro*. Lisboa: Ática/Babel
- Ramalho de Sousa Santos, M. I. (1995). Um imperialismo de poetas: Fernando Pessoa e o imaginário do Império. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, (15), 53-54. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2685272>
- Rodrigues Boberg, H. T. (2003). Padre Vieira e Pessoa: a língua portuguesa como veículo da pátria da espiritualidade. *Revista Letras*, (59), 35-45.
- Saramago, J. (2010). Sobre Fernando Pessoa. En Pérez López, J., y P. Calderón Quindós (Comps.), *El pensar poético de Fernando Pessoa*. Madrid: Manuscritos
- Zenith, R. (2022). *Pessoa: uma biografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

<sup>33</sup> Ramalho de Sousa Santos relaciona a Pessoa con el modernismo angloamericano y menciona la idea de que en el primero «as noções de império e poesia são praticamente permutáveis, coincidindo uma e outra com o ideal de totalidade transcendente ou “universalidade” com que o Ocidente se costuma definir a si próprio» (1995, p. 57).

<sup>34</sup> En [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net)

# Sobre *Gran Sertón: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Dios y Diablo, el rumiar de Riobaldo

*Luis Bravo*

Universidad de Montevideo  
tarjabravo@gmail.com

Recibido: 25/06/2025  
Aceptado: 30/06/2025

## Resumen

La premisa de este artículo es que el dualismo mítico-religioso *Dios / diablo* constituye un tópico estructural de la novela *Gran Sertón: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. A la vez, este concepto se correlaciona con otras díadas filosófico-morales: *bien / mal; verdad / falsedad*. La recursividad de estos dualismos atraviesa el extenso relato constituyendo *mitemas* que se repiten y/o varían en sus matices, combinándose todos entre sí en el *rumiar*, según él mismo dice, del gran relato mítico de Riobaldo, protagonista y narrador de la novela.

**Palabras clave:** João Guimarães Rosa; *Gran Sertón: veredas*; Riobaldo; *mitemas*.

## About *The Devil to Pay in the Backlands*, by João Guimarães Rosa. God and devil, Riobaldo's rumination

### Abstract

The premise is that the mythical-religious dualism of God / devil constitutes a structural theme in the novel *The Devil to Pay in the Backlands* (1956), by João Guimarães Rosa. At the same time, this concept correlates with other philosophical-moral dyads: good / evil; truth / falsehood. The recursiveness of these dualisms runs through the extensive narrative, constituting mythemes that are repeated and/or varied in their nuances, all interwoven in the *rumination* —according to his own words— of the great mythical tale of Riobaldo, the novel's protagonist and narrator.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; *The Devil to Pay in the Backlands*; Riobaldo; mythemes.

## Sobre *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Deus e o diabo, o ruminar de Riobaldo

### Resumo

A premissa é que o dualismo mítico-religioso Deus / diabo constitui um tópico estrutural do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Ao mesmo tempo, esse conceito se correlaciona com outras díades filosófico-morais: bem / mal; verdade / falsidade. A recorrência desses dualismos atravessa a extensa narrativa, constituindo mitemas que se repetem e/ou variam em suas nuances, combinando-se entre si na *ruminação* —segundo ele próprio diz— do grande relato mítico de Riobaldo, protagonista e narrador do romance.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Riobaldo; mitemas.

Según Claude Lévi-Strauss (1968), toda construcción mítica es una entidad lingüística conformada por unidades constitutivas. Además de las de orden lingüístico (fonemas, morfemas y semantemas), están las «unidades mayores» que aquí consideraré para distinguir el valor mítico de otras formas del discurso. El *mitema* es justamente esa unidad cuya sustancia permite o hace que el mito sea textualizado en un relato. Y es que según el antropólogo estructuralista «la sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración ni en la sintaxis, sino en la historia relatada» (1968, p. 190). Lo que aquí se propone entonces es develar cómo mediante el relato mítico, Riobaldo busca explicarse a sí mismo ante un testigo. Para ello resulta recurrente su indagación en cómo se dirime la díada *Dios/diablo* y sus correlaciones en su propia historia de vida.

En tal sentido, ese relato será leído como si fuera una pesquisa en la que la recursividad de los *mitemas* teje disquisiciones teológicas en las que se mezclan supersticiones, elucubraciones personales, creencias populares, y un variopinto repertorio discursivo que hace del mismo una exuberante pieza barroca. En su caso lo religioso y lo filosófico están fuertemente teñidos por la imaginación del sujeto hablante, cuya deriva de lenguaje constituye un *rumiar* de singular alcance poético, si se lo recepciona como una *metafísica* de barroquismo popular. Si en filosofía *el problema de Dios* consiste en hacer de este un objeto de especulación racional, entonces las reflexiones de Riobaldo tienen elementos suficientes como para delinear una metafísica propia que su discurso extiende al orden moral. Entre los conceptos que la filosofía traza en torno a Dios, son muchos y variados los que se presentan en el particularísimo estilo de Riobaldo. A saber: Dios como ente infinito; Dios como principio del universo o causa primera; Dios como Absoluto; Dios como Razón universal; Dios como el Bien; Dios como lo Uno; Dios como lo que está más allá de todo ser; Dios como fundamento del mundo (Ferrater Mora, 1983, p. 205).

## 1. El dualismo teológico y sus mitemas encarnados

Una dialéctica entre Dios y el Diablo opera en la novela como *draos* entre fuerzas opuestas y, a la vez, complementarias. Esta axiología ancestral tuvo origen en la dinastía de los aqueménidas (4000 a. C.), antepasados de los persas. Según E. O. James (1975) la cosmogonía aqueménida surgió a partir de dos primigenios espíritus gemelos quienes al separarse hicieron del mundo un campo de batalla. Una vez constituidos en dos igualmente poderosos y eternos demiurgos, se enfrentaron. Son Ormuz, Dios creador del Bien y Angra Mainyu o Ahrimán, Demonio creador del Mal. Si bien siempre serán enemigos no se concibe el mundo sin su complementariedad, siendo Bien y Mal fuerzas de igual poderío. En esta concepción dualista cada deidad lidera a sus respectivos ejércitos de seres sobrenaturales. Ahrimán cuenta con los *daevas*, espíritus a él sometidos, entre otros como serpientes, lobos, hormigas langostas, diablos y brujos.

Hacia el 600 a.C., el profeta Zoroastro o Zaratustra territorializa dicha mitología al plano moral y existencial. El zoroastrismo prolongó su incidencia en Oriente Medio hasta el siglo X d.C., teniendo devotos hasta el presente en Irán e Irak, entre otras culturas de la región. El hecho es que la ancestral lucha entre las fuerzas del bien y del mal es uno de los ejes de toda axiología dualista, siendo a la vez denominador común de las tres grandes religiones monoteístas (hebrea, cristiana, musulmana) incluidas sus múltiples corrientes y sectas, con enfrentamientos dentro de una misma religión. En los himnos o *Ghathas* de *El Yásna*, antigua sección de *El Avesta*, libro que reúne los pensamientos de la sabiduría persa, se expone el origen mítico de esa eterna disputa cuyo campo de batalla ocurre «en el pensamiento, la palabra y la acción».

Los dos espíritus primigenios que se revelaron como gemelos en la visión, son lo Mejor y lo Malo en el pensamiento, la palabra y la acción. Y entre uno y otro los prudentes escogen con acierto, pero los necios no (James, p. 129).

Para el zoroastrismo habrá tres mesías y un final de los tiempos en el que Ahrimán y su séquito serán expulsados a las llamas; tras un Juicio Final se procederá a separar definitivamente al bien del mal, incluyendo al mundo de los muertos. Estas concepciones dualistas marcan hasta hoy el imaginario de los *trasmundos* celestiales de cristianos y musulmanes. En Occidente los albigenses, en su origen cátaros (del griego *Katharos*, [puros]), fueron fervientes seguidores de ese pensamiento dualístico que se desarrolló en el área del Mediterráneo durante la Edad Media. En su concepción existen de manera independiente un dios del bien y otro del mal. Así la vida humana se debate entre el dios de la luz, la bondad y el espíritu, asociado al Dios del Nuevo Testamento, y Satán, dios del mal, la oscuridad y los conflictos a quien se vincula en ocasiones con la divinidad vengativa

del Antiguo Testamento. En el siglo XII d.C. cuando los cátaros fueron acusados de herejes su persecución colaboró a gestar la siniestra maquinaria inquisitorial.

La gran mayoría de las creencias introyectadas en el discurso especulativo de Riobaldo son una mezcla de esa vasta tradición de dualismos religiosos vulgarizados en su devenir. Una cala que se reitera es el debate por determinar cuál de las deidades ejerce mayor poder, estableciendo si las fuerzas del mal están subordinadas en última instancia al Bien, o si el Bien siempre está a punto de decaer ante las tentaciones del Mal. Desde el primer relato de la novela se instala el tema del mal. Sucede en torno al sacrificio del «becerro blanco, defectuoso, los ojos de no ser, y con careta de perro», a quién la gente del lugar ejecuta porque «decidieron que era el demonio» (Rosa, 1975, p. 13).

Hay una significativa estructura circular en el nivel semántico en tanto este es el primer y el último tema del que trata el diálogo entre Riobaldo y el joven interlocutor, cuya copresencia como parco testigo da pie a lo que, más bien, opera como un extensísimo soliloquio en el que las reflexiones metafísicas tienen valor determinante. La insistencia del yagunzo Riobaldo por encontrar en ese interlocutor a un *otro* que le dé confirmación de la «no existencia del Diablo», deja en evidencia la necesidad que Riobaldo tiene de dirimir este asunto. De hecho, el tópico es tan central en su discurrir que puede apreciarse cómo en los *mitemas* y en sus isotopías, el motivo ingresa incluso en el plano psicológico como obsesión del hablante.

El tema se conecta con una problemática en la que los conceptos cristianos de culpa y pecado se trasiegan al campo moral. Las últimas consideraciones con las que se cierra el discurso de la novela son significativas al respecto:

Amable usted me ha oído, mi idea ha confirmado: que el Diablo no existe. ¿Pues no? Usted es un hombre circunspecto. Amigos somos. Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese (Rosa, 1975, p. 453).

Otro punto de contacto gira en torno a las especulaciones sobre qué pasaría si no se lograra alcanzar la virtud durante el transcurso de la vida. En tal caso el alma volvería a nacer convertida en otro ser humano o en cualquier otro animal, dicen los albigenses en semejanza con el concepto hinduista de la reencarnación. A partir del «encarnar renovado», concepto proveniente del discurso referido de su compadre Quelemén, se oirá a Riobaldo especular sobre la astuta perversidad del mal, que incluso podría filtrarse ocultamente en la reencarnación como «enemigo»:

Si las personas, conforme mi compadre Quelemén es quien lo dice, si las personas vuelven a encarnar renovadas, yo pienso que hasta un enemigo mortal puede venir como hijo del enemigo (Rosa, 1975, p. 17).

Quelemén me explicó: que yo debo de, en otra vida por cierto en encarnación, haber trabajado mucho con la mira del arma ¿Será? (Rosa, 1975, p. 126).

Es compleja y vasta la tradición dualista heredada por las mediaciones evangelizadoras de la conquista de América, que alimenta el discurso de Riobaldo. Siendo creencias que se presentan como propias son, a la vez, *mitemas* del imaginario sertanejo, y tienen su matriz en el sincretismo religioso tan singular del nordeste brasileño. En las zonas rurales de esa región el nudo teológico más fuerte lo constituyen las creencias cristianas y la mitología católica con sus mitos y supersticiones. Pero él mismo se enorgullece de ser un hombre religioso que se alimenta de diversas fuentes, bebiendo de todas ellas para mantenerse en el camino recto. A veces habla como un devoto de la moral cristiana, aunque esté abierto a las doctrinas más *sui generis* de Quelemén:

¡Mucha religión, joven! Yo por mí, no pierdo ocasión de religión. Las aprovecho todas. Bebo agua de todos los ríos... Una sola, para mí es poca quizá no me baste. Rezo cristiano, católico, me meto en lo cierto; y acepto las preces de mi compadre Quelemén, doctrina suya, de Cardequé. Pero, cuando puedo, voy al Mindubin, donde un Matías es creyente, metodista: la gente se acusa de pecador, lee alto la Biblia y ora, cantando himnos, bien bellos de ellos (...) Cualquiera sombrica me refresca. (...) Yo quería rezar todo el tiempo (...) Lo que hago, lo que quiero, es muy canónico. (...) ¿Yo? ¡No me descarrío! (Rosa, 1975, p. 19).

Desde esa supuesta universalidad del Bien de Dios en la que Riobaldo se siente respaldado es que comparte el estatuto del mito, cuya semejanza en cualquier extremo de la Tierra obedece, según Lévi-Strauss, a que «el mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje» (1968, p. 189). Igualmente, de entre las ideas de Dios que los filósofos de la modernidad han manejado, especialmente aquellos afines al romanticismo, hay varias compatibles con la *metafísica* de Riobaldo. Véanse estos ejemplos, extractados de Ferrater Mora (1983): «Dios es el orden moral del mundo» (Fichte); «Dios es el infinito» (Schelling); incluso Hegel, para quien Dios es una Idea en la que el devoto tiene la «humildad de conocer».

En resumen, la premisa es que el paredro *Dios/diablo* es una de las *veredas* que nutren la topografía metafísica del sertón rosiano. El oxímoron *topografía / metafísica* resulta propicio para subrayar las oposiciones complementarias que el lenguaje barroco de esta novela expone. El terreno de especulación atiende, entre otras, asuntos metafísicos tales como: la existencia (o no) del diablo como entidad; la naturaleza o sustancia del mal; las formas de salvación espiritual y moral que el camino de Dios ofrece.

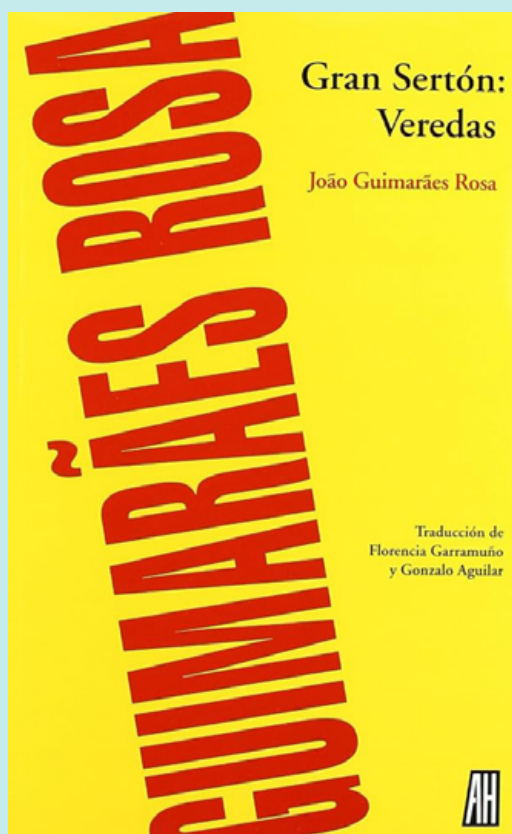


Fig. 1. Edición argentina de *Gran Sertón: veredas*

Por su parte, el autor João Guimarães Rosa consideró que la índole *metafísica* hace que su literatura, de fuerte identidad regional, ingrese en el espectro de una *universalidad* regida por el canon europeo:

no desde el punto de vista filológico, pero sí desde el metafísico, en el Sertón se habla la lengua de Goethe, Dostoievski y Flaubert, porque el Sertón es el terreno de la eternidad, de la soledad, donde «lo interior y lo exterior ya no pueden ser separados», según el *Diván de Oriente y Occidente*. En el Sertón el hombre es un *yo* que aún no encontró al *tú*: por eso allí los ángeles o el diablo todavía manosean la lengua (Lorenz, 1965, s/p)<sup>1</sup>.

Por último, un detalle en el cual se bifurcan autor y personaje. Según lo planteado en la cita de Goethe, la metafísica del autor sería de orientación monista, en tanto la indeterminación entre lo interior y lo exterior implica la concepción de un universo constituido por una única sustancia fundamental. En la entrevista citada

<sup>1</sup> En la entrevista original la cita de Goethe fue dicha por Guimarães Rosa en alemán. De aquí en más, todas las traducciones al español de esa entrevista publicada en portugués son de mi responsabilidad.

el autor dice «el Sertón es el universo», sin embargo, en la concepción de Riobaldo priva lo dualista, como se aprecia en las recurrentes antinomias de su relato. Lo que debe quedar claro es que no es esta una novela filosófica, ni es un tratado de metafísica o de teología, donde los conceptos deben responder a un sistema o a un dogma, sino que como bien lo dice el autor, lo que realmente importa es cómo Riobaldo, el sertón y sus manifestaciones míticas, «manosean la lengua» o «rumian» como dirá más adelante. Es decir, modelan la lengua mediante el uso de la imaginación popular aplicada a conceptos densamente complejos en los varios campos de conocimiento ya señalados en los que el discurso de Riobaldo se interna.

## 2. El fulgurante soliloquio o la lengua desatada

La vasta galería de personajes que atraviesan el sertón rosiano habilita, entre sus múltiples lecturas, una que explore los alcances de sus antinomias. Desde la perspectiva que da la experiencia de vida, Riobaldo atraviesa varias tipologías discursivas: el memorial de vida, el confesionalismo, una pesquisa filosófico-teológica, la consustanciación con el alma del sertón. Todo esto y más en una situación que, presentándose dialógica es, en resultados pragmáticos, un extenso y magistral soliloquio.

A la vez, el macro-relato de la novela aspira a romper los marcos ficcionales por varios flancos: por la vitalidad del narrador-actante desde que su discurso está dado en la oralidad; porque ese discurso trasciende al personaje que lo enuncia para encarnar el *habla* de un *topoi*, es decir del propio sertón que podría seguir indefinidamente hablando en analogía con el discurrir de las aguas del río San Francisco que lo recorren. Porque el discurso de Rio(baldo) también es un potencial infinito, concepto y signo que se exponen en la *lemniscata* al final del libro. Es decir, la travesía de este sujeto no tiene punto final, continúa más allá del universo fictivo que la *lengua desatada* ha gestado.

Una primera dialéctica antinómica se encuentra en la situación narrativa, puesto que el diálogo mantenido es entre un interlocutor joven, culto, de origen urbano, y otro que es un viejo autodidacta de origen rural; entre un extranjero del sertón, sesudo e instruido, y un sertanejo de humilde condición:

Soy sólo un sertanero, entre tan altas ideas navego mal. Soy muy pobre cuitado. Envidia mucha tengo de gentes conforme usted, con toda lectura y suma doctoración. No es que yo sea analfabeto (Rosa, 1975, p. 18).

En cuanto al manejo del tiempo narrativo, se produce una alternancia entre el eje diacrónico del relato y el plano de enunciación que el diálogo hace sincrónico. Esa alternancia entre el pasado (la historia contada por Riobaldo) y las marcas actuales de la enunciación, permite apreciar los cambios de perspectiva que el personaje ha ido experimentando a lo largo de su vida al respecto de la antinomia *bien/mal*, y sus variantes. Es decir, no siempre Riobaldo sintió ni pensó lo mismo en torno al diablo ni a Dios; no siempre tuvo certezas sino más bien miedo, dudas.

Hay una frase en la que delinea lo que ha sido su aprendizaje en torno a la identidad moral. Recién cuando el individuo es capaz de mirar al pasado conscientemente (el hecho de narrar es ya una forma de conciencia) se da cuenta de la pluralidad de *yoes* que lo habitan. Cada hombre es, ha sido, muchos a la vez, sería el correlato de Riobaldo:

Usted... mire vea: lo más importante y bonito del mundo es esto: que las personas no están siempre igual, todavía no han sido terminadas; pero que siempre van cambiando. Afinan o desafinan. Verdad mayor. Es lo que la vida me ha enseñado (Rosa, 1975, p. 24).

Bien y mal tampoco son conceptos *terminados* en el presente de la enunciación. El relato se estructura como una *re-visión* en la que asoma el tejido de un pensamiento complejo obsesionado por el eje de la díada teológica. Se aprecia que recursividades del relato (la memoria; el balance moral de vida del protagonista-narrador) en algún punto sean medidos, incluso juzgados, con una vara que los ubica en una de las dos márgenes que hacen al orden moral: orilla del bien, orilla del mal.

El fulgurante soliloquio especulativo del orador-dialogante-narrador homodiegético que es Riobaldo solo es posible de sopesarse a la interna del universo que crean sus palabras, universo que se constituye a medida que el discurso avanza. Es *orador* en tanto su discurso remeda el *habla* dialectal de un poblador del sertón que se produce en una situación de oralidad, y no como discurso escrito; es *dialogante* porque, a pesar del *modus*

*soliloquium* —del latín, *solus* [solo], *loqui* [hablar]— Riobaldo es solo uno de los interlocutores de una situación dialógica de la que, sin embargo, el lector recibe mayormente su discurso; es *narrador homodiegético*, ya que el personaje pertenece al mismo universo desde el cual enuncia.

Otra característica que colabora a percibir el discurso como un soliloquio es que la puesta en página del mismo se inscribe de manera ininterrumpida a lo largo de las más de quinientas páginas de la novela sin contar con paratextos que la seccionen, sin subtítulos y sin un índice orientador de capítulos. Solo contiene, significativamente, un glosario al final para mejor decodificación de las variedades dialectales del sertón, a la manera de las novelas regionalistas de los años treinta. En tal sentido, puede decirse que esta es una *novela-río* contada por un tal Riobaldo. Si se hace derivar el segundo término de ese nombre compuesto (*baldo*) de una de las acepciones del verbo *baldoar* [vociferar, berrar, bradar] se obtendrá un juego de palabras que lleva a *río-vociferante*, a *río-parlador*. Poniéndose así en evidencia cómo se imbrican en el personaje-narrador, el elemento *agua* (de *Río*) y su voz que no detiene nunca su parloteo.

Por otra parte, el interlocutor intradiegetico y el lector se reúnen como narratarios externos, mientras a medida que avanza ese discurso-río se percibe que toda la imaginaria verbal desplegada bien puede ser la de un demiurgo que crea su propio universo a medida que este lo va enunciando. Pero lo que no se puede afirmar es que el soliloquio sea propiamente una autobiografía de Riobaldo. No hay una historia vertebrada en acontecimientos, sino una deriva asociativa permanente que, atravesada por lo reflexivo, parece arribar por momentos a lugares imprevisibles para él mismo, es decir, a lo indecible. Es justamente desde esa carencia del lenguaje, desde donde *el demiurgo* alcanza una *poiesis* que supera sus propias expectativas. Por cierto, otra acepción, esta vez del término *baldo*, es justamente: falto, carente, carecido.

En cuanto a lo biográfico desde la perspectiva autoral, Guimarães Rosa declaró: «Es una autobiografía irracional, o mejor, mi auto reflexión irracional. Naturalmente que me identifico con este libro» (Lorenz, 1965, s. p.). Otra diferencia entre el autor y sus criaturas de ficción tiene que ver con lo intelectual: «Mis personajes, que son siempre un poco de mí mismo, un poco mucho, no deben ser, no pueden ser intelectuales, pues eso disminuiría su humanidad» (Lorenz, 1965, s. p.)

Una vía de comprensión de la magnitud de este *discurso-río* es reconocer que temas tan doctos como los que Riobaldo trata, sean expuestos en una variedad dialectal regional, por un yagunzo de baja extracción social, cuyo único caudal cognitivo es la experiencia de vida. En tal sentido, una de sus procedencias podría ir hasta la anónima novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554). Esa senda luego enriquecida, sería consagrada por el barroco manierista para la novela moderna en lengua española con la cervantina dialéctica entre Don Quijote y Sancho Panza. Esa ascendencia estilística se constata con la relevancia que la paradoja, figura representativa del pensamiento barroco, tiene para el propio Guimarães Rosa, que considera es un principio gestor de esta novela: «Las paradojas están para que se pueda exprimir más, algo para lo cual no existen palabras» (Lorenz, 1965, s. p.).

### 3. Las díadas antitéticas

La mixtura de mitos universales y de supersticiones regionales toma como uno de los ejes vertebrales de la novela a las figuras del diablo y de Dios, en tanto *mitemas* centrales del presente trabajo. La tradición esotérica suele postular medio centenar de oposiciones para analizar el alcance gnoseológico que se desprende de las figuras de Dios y el diablo a lo largo de sus múltiples formas, nombres y concepciones, según la variedad de religiones. De una extensa lista pueden extraerse una docena que son compatibles con ejemplos textuales del pensamiento de Riobaldo. En las siguientes díadas el primer término refiere a Dios y el segundo al diablo: Inmutabilidad / cambio; plenitud / carencia; convergencia / divergencia; armonía / tensión; masculino / femenino; principio-fin / transcurso; calma / deseo; luminosidad / tiniebla; equidistante / superpuesto; revelación / conocimiento; rectitud / bifurcación; inmortalidad / tiempo (Cousté, 2000, p. 34).

De similares planteos antitéticos se sirve Riobaldo para dar cuenta de cómo concibe esa díada teológica en cuestión: «Dios es paciencia. Lo contrario es el diablo» (Rosa, 1975, p. 20), dice para referir al autocontrol del individuo sobre su propio carácter. Otra formulación: «Dios es definitivamente el Demonio es lo contrario» (p. 38). El salto teológico habilita dos lecturas posibles. Una de ellas remite a la antítesis «inmortalidad / caducidad», otra a «inmutabilidad / cambio». En un sentido profético, la afirmación «Dios es definitivamente» se vincula al postulado de la axiología zoroástrica que advierte cómo al final de los tiempos el mal será destruido y prevalecerá el bien. Ese postulado dio origen, a la vez, al concepto de consumación de los hebreos, al providencialismo cristiano, y a la fe paradisiaca de los musulmanes.

Entre los múltiples aspectos que reviste lo diabólico, interesa señalar aquel que remite al de *opuesto complementario* de la figura divina, o *paredro*, según conciben los griegos a las divinidades gemelas inseparables. Esta concepción afecta al campo de lo cognitivo en tanto lo diabólico representa la trasgresión del límite del conocimiento humano en su aspiración de igualar la omnisciencia de Dios. Así advierte Yahvé a Adán en el Edén: «Puedes comer de cualquier árbol del Jardín, menos del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que comas de él, morirás sin remedio» (Génesis, 2:17).

En un espectro más amplio, lo diabólico remite a una inquietante y polisémica presencia cuya vasta gnoseología ya está presente en el Oriente anterior a los persas, pasa por las mitologías babilónicas, semíticas, hinduistas y grecolatinas, siendo rastreable en culturas polinesias africanas y precolombinas, alimentando en múltiples lenguas símbolos y leyendas que no solo han sobrevivido al reduccionismo de la teología dogmática sino que lo han permeado. Riobaldo habla desde su infancia y juventud atravesadas por vivencias en las que llegó a percibir posibles encarnaciones del mal, Hermógenes, por ejemplo. Al presente dice a su interlocutor «yo personalmente, casi he perdido la creencia en él, a Dios gracias». A través de esa broma paradójica se confirma que aún en la vejez el personaje intenta aferrarse a un credo que le es esquivo, acaso porque contrasta con su experiencia de vida, y con su variopinta imaginación esotérica. El «casi» es relevante porque las interrogantes que le obsesionan y plantea a su joven interlocutor son desafiantes para el lector, por lo que ponen en juego. Es en torno a esa paradójicas y contradictorias creencias que se percibe la compleja hibridación de lo filosófico, lo religioso (grecolatino, cristiano, hinduista, entre otros), lo antropológico, todo esto sumado en un discurso que, además, pretende representar el inconsciente colectivo del sertón. Complejiza aún más tales características una densa intertextualidad, y un estilo barroco que integra planos heteróclitos, lúdicos, míticos, experienciales. Es la voz potente de un personaje que representa una novedosa transculturalidad en el contexto literario latinoamericano en el que surge.

### 3.1 Omnipresencia del diablo: espacio textual / espacio psíquico

Desde el epígrafe de la novela el autor advierte de un posible sendero de lectura con la presencia del que *hace de las suyas* en el universo diegético que se introduce: «(El diablo en la calle, en medio del remolino ...)». El anuncio tiene particulares marcas sintácticas: está entre paréntesis y entre comillas, con puntos suspensivos que posibilitan una acción que proseguirá. Las comillas parecen tener dos posibles explicaciones. Una es que se trate de un dicho de origen popular, una voz colectiva que contiene la sabiduría de varias generaciones transmitida en la oralidad y convertida en costumbre por refranes, máximas, etcétera. Esto no impide que esas comillas se conviertan luego en un juego intratextual. Cuando la frase vaya reapareciendo en el discurso de Riobaldo se usará una letra cursiva, como algo ya dicho previamente por otra voz. El hecho es que dicha recursividad colabora con la omnipresencia del diablo, tanto del término en el espacio textual como de su significación en el imaginario mítico del sertón. El diablo es la figura de lo ambivalente que carcome al personaje. Lo motiva a hablar, a evacuar sus interrogantes y, en un plano más íntimo, parece alivianar la culpa de las tentaciones acchantes de sus *encarnaciones*. Por otra parte ¿qué encierra ese paréntesis? ¿una lectura velada, por debajo, ambigua, como el comportamiento del mismísimo diablo? Toda veladura es hermana del misterio, y el misterio de lo diabólico en la vida de Riobaldo no deja nunca de estar latente, como una sombra que asoma inquietante en su espacio psíquico, una presencia que intenta exorcizar durante toda su conversación.

### 3.2 Las paradojas del diablo

«O diabo não existe, por isso ele é tão forte», dice un proverbio sertanejo. Si hay diablo o no, es el tema con que se abre la conversación, que por un extenso tramo da lugar a una serie de anécdotas que sirven de pie para que Riobaldo reflexione en torno a ese asunto que, según subraya, le es de «verdadera importancia», incluso a su pesar, pues parece que quisiera verse libre de esa espina que lo agujonea:

El diablo campea dentro del hombre; en los repliegues del hombre; o es el hombre arruinado o el hombre hecho al revés. Suelto, por sí mismo, ciudadano, no hay diablo ninguno. ¡Ninguno! Es lo que digo ¿Está de acuerdo? Dígalo todo, con franqueza: es alta merced que me hace, y pedir puedo, encareciendo. Este caso por muy extravagante que me vea es de mi verdadera importancia (Rosa, 1975, p. 15).

Pocas páginas después de estas disquisiciones comienza la narración fragmentaria de corte autobiográfico, con una de las tantas preposteraciones que operan en su discurso. La primera es la evocación del Maestro Lucas, el Curraliño, con quien de niño adquirió sus primeros conocimientos. El discurso se abre *in media res* en una conversación que Riobaldo lidera. La anécdota refiere al sacrificio de un carnero al que por su deformidad se le consideró una encarnación del demonio. Él presta su arma para la ocasión porque «no tengo supersticiones», dice. Pero no tener supersticiones aquí equivale a compartir la necesidad de sacrificar al animal, acaso por las dudas. Si bien Riobaldo acepta que se mate al demonio con un arma suya, puesto que no teme la venganza, es claro que, sin embargo, comparte la creencia (nunca comprobable) de que el demonio habría encarnado en ese becerro deforme que, según confiesa, tuvo miedo de ir a ver. El interlocutor vuelve a sacar el tema y la pregunta sobre el demonio, al inicio del segundo párrafo, motiva volver sobre el susodicho. Allí cuenta que los lugareños evitan pronunciar el nombre del demonio, utilizando eufemismos, por ejemplo «el Que-Diga». Luego agrega algo inquietante relativo al proverbio que sirve de epígrafe a esta secuencia: «con quien mucho se evita, se cohabita» (p. 13). Esa paradoja es aplicable a lo que le sucede al propio Riobaldo, quien se empeña en negar una y otra vez la existencia del diablo, haciendo de este una figura omnipresente en su discurso.

Apunto, al pasar, una sutil cuota de humor metaficcional. Tras contar lo que se dice de Jisé Simplicio, quien tiene en su casa un *capeta*, un satanás chiquito que, a la manera de un genio de las *Mil y una noches*, lo estaría ayudando a volverse rico, Riobaldo encara a su interlocutor y le dice:

en estos días, hay gente que propala que el mismísimo Diablo paró, de paso, en Andrequicé. Un Mozo de fuera habría aparecido y allí se alabó de que para venir aquí lo normal, a caballo, es un día y medio él era capaz de que con solo veinte minutos le bastase (...) sin ofender ¿no habrá sido, es un decir, incluso usted mismo quien así se anunció, cuando pasó por allí, por placentera diversión graciosa? (Rosa, 1975, p. 14).

La pregunta de Riobaldo tiene varias lecturas. Por un lado, desconfía de su interlocutor, quien siendo «un Mozo de fuera» bien podría ser quien dejó por ahí la impresión de ser el «mismísimo Diablo» para la gente de Andrequicé. El alarde de aquel mozo extranjero alertó a los lugareños, porque lo que lleva día y medio, él se jactó de hacerlo en veinte minutos, y esa velocidad parece «cosa del diablo». Ahora ¿qué pasaría si aquel Mozo hubiera dicho aquello solo por «placentera diversión graciosa»? Pasaría que igual sería una persona «diabla», porque esa actitud burlona es propia también del diablo. Se mire por donde se mire, Riobaldo teme a esa huidiza presencia diabólica que se cuela entre la vida de la gente. Un párrafo más adelante, cuando mencione por primera vez al compadre Quelemén de Gois, describirá de paso cómo operan las huestes demoníacas: «quienes la arman son los bajos espíritus descarnados, los de tercera, revolviéndose en las peores tinieblas con ansias de enredarse con los vivos: los parasitan» (p. 14). A pesar de esto, Riobaldo reitera que el diablo no tiene existencia propia, sino que habita en ciertos hombres:

El diablo campea dentro del hombre; en los repliegues del hombre; o es el hombre arruinado o el hombre hecho al revés: Suelto, por sí mismo, ciudadano, no hay diablo ninguno. ¡Ninguno! Es lo que digo (Rosa, 1975, p. 15).

Desde este permanente contradecirse el pensamiento de Riobaldo transita desde la creencia popular hasta el dogma teológico ortodoxo. Sirvan de ejemplo las palabras del Papa Benedicto XVI, referente de un dogma católico conservador, hablando sobre el mal:

la historia de la caída de los ángeles no está contada directamente en la Biblia, sino que se ha desarrollado a partir de diferentes textos con el correr del tiempo (...) El mal no es una entidad autónoma, sólo es imaginable como negación de un ser en realidad bueno (...) Yo diría que el demonio es indemostrable (...) el mal constituye una amenaza y una tentación constantes, pero como adversario no está a la altura de Dios. Hemos de saber siempre que sólo Dios es Dios (Ratzinger, 2005, pp. 116-120).

Riobaldo, en su ir y venir con este tema, parece pensar lo contrario unas pocas líneas más adelante. Ahí cita por primera vez la frase del epígrafe del libro (en letra itálica) para dar cuenta de que el diablo es ubicuo, está en todas partes, se mete en todo y, por tanto, parece tener tanto poder como Dios:

Si yo le contase ... bien, el diablo organiza su estado negro en las criaturas, en las mujeres, en los hombres. Hasta en los niños, se lo aseguro. ¿Pues no es un dicho el que dice: «niño: trasto del diablo»? Y en los usos, en las plantas, en las aguas, en la tierra, en el viento...basura... *El diablo en la calle, en medio del remolino...* ¿Eh? ¿Eh? (Rosa, 1975, p. 15).

La segunda vez que la cita vuelve a ser mencionada, se alude a una encrucijada en la que los caminos dan «a Veredas Torcidas, a veredas fallecidas» (p. 78). Esto da una significación mítica al término «veredas», presente en el título de la obra. Entonces «veredas» no será solo un accidente hídrico de la topografía sertaneja, sino también el posible desvío a un «camino torcido» que conduce a la muerte espiritual, vinculable al impío, según el salmo 1 del Antiguo Testamento, en el que el camino del bien es el que Dios protege y el sendero que se desvía es el del mal: «Porque el camino del bueno Dios conoce/ pero el sendero del impío se pierde» (Salmo 1:6).

A continuación, describe con atractivas imágenes un poblado abandonado, un espacio fantasma en el que las casas quedaron vacías, el pasto creció en el techo de la iglesia, y los murciélagos tejen «puntillas negras». En esa imagen el roedor alado se vincula al vampirismo como figura del mal, en tanto se alimenta de la salud ajena, va tejiendo la mortaja de sus futuras víctimas. Otra imagen refiere a una opresión reinante en dicho poblado:

Incluso el espacio es tan callado allí que el susurro de medianoche pasa a las nueve. Escuché un ruido. La antorcha de carnaúba estaba alumbrando. No había nadie quedado. Sólo vi un papagayo manso hablante, que descuartizaba con el pico alguna cosa. ¿Aquél, de vez en cuando, para dormir volvía allí? No vi de nuevo a Diadorín. Aquel poblado tiene una calle sola, es la calle de la guerra (Rosa, 1975, p. 78).

He aquí un trastocamiento del espacio / tiempo en el que la medianoche adelanta su presencia espectral. Es la hora en que se manifiestan los aliados del mal. De pronto, inesperadamente, Riobaldo agrega: «No vi de nuevo a Diadorín». Esa acotación es un cuerpo extraño en la descripción. Riobaldo no venía hablando de su amigo, y nada hacía prever su referencia, salvo que, lo que dice de inmediato vincula a éste con lo demoníaco:

Aquel poblado tiene una calle sola, es la calle de la guerra... *El demonio en la calle, en medio del remolino...* No me pregunte usted nada. Cosas de esas no está bien preguntarlas (Rosa, 1975, p. 79).

Esa «medianoche adelantada» es también posible de intertextualizar con el personaje de Mefistófeles. El demonio medioeval cuyo nombre significa «el que odia la luz». Siendo Guimarães Rosa un confeso lector de Goethe, es bien posible que sus paradojas sean también inspiradas en el *Fausto* (1790). Al respecto de lo paradójico y su vinculación con lo diabólico, es pertinente citar la frase con la que Mefistófeles se presenta ante Fausto: «Soy una parte de esa fuerza que siempre quiere el mal, y siempre hace el bien» (Goethe, p. 98). Esa paradoja está en el epicentro de las preocupaciones de Riobaldo. Un ejemplo se da antes de que enumere a quienes son para él los héroes de su historia (Medeiros Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo, entre otros). El párrafo abre con una de sus frases recursivas, y de inmediato surge la paradoja de corte mefistofélico:

Vivir es muy peligroso. Querer el bien con demasiada fuerza, de modo equivocado, puede ya estar siendo querer el mal, para empezar. ¡Aquellos hombres! Todos tiraban del mundo hacia sí mismos para arreglar lo arreglado. Pero cada uno sólo ve y entiende las cosas a su manera (Rosa, 1975, p. 20).

Esta afirmación que Riobaldo reitera como un *leitmotiv* a lo largo de su discurso («vivir es muy peligroso») tiene como *locus* una conciencia de que, libre albedrío mediante, el hombre elige y por eso se equivoca. Mientras lo va haciendo, a lo largo de su vida pocas veces «ve y entiende» lo que está experimentando. Ahora

en su vejez, Riobaldo concibe que hay una verdad que solo Dios podría ver. De ahí surge ese vivir creyendo que él y los suyos acaso creían hacer el bien, pero desde el lugar equivocado, el de ser yagunzos. Riobaldo se incluye en ese yerro. Su culpa está atrapada en la dramática paradoja en la que bien y mal se solapan y, para el caso, se entrecruzan en una suerte de quiasmo en relación a las palabras de presentación de Mefistófeles. Su conciencia al respecto está desde el inicio en ese juego de interrogantes que, pareciendo meramente coloquial, es asunto serio que lo obsede: «E, incluso, quien a ser yagunzo se mete, ya es de alguna manera nuncio del demonio ¿No lo será? ¿Lo será?» (Rosa, 1975, p.15). Esa doble interrogante es el síntoma lingüístico de una duda que bate en el fondo de su conciencia. A pesar de su opción por el «camino del bien», Riobaldo no tiene certeza de hasta qué punto ha participado del «mal yagunzo», ni de hasta dónde la naturaleza del propio yagunzo, por él mismo demonizada, sea inocente. También el autor deja abierta la ambigüedad entre inocencia y culpa, aludiendo a la libertad de cada cual para arribar a un destino de condena o redención:

Los hombres de mis libros viven sin conciencia del pecado original, por tanto, no saben qué es el bien y qué es el mal. En su inocencia cometen todo lo que llamamos «crímenes», solo que para ellos no lo son (...) En el Sertón cada hombre puede encontrarse o perderse. Ambas cosas son posibles (Lorenz, 1965, s.p.).

Buena parte de la metafísica de Riobaldo discurre, justamente, sobre estos dilemas: el perderse por el camino del demonio, encontrarse en la senda de Dios; sobre *raciocinar* en torno a la naturaleza de Dios, la existencia o no del diablo, el pacto con las fuerzas del mal, o el parasitismo fatal de estas; sobre conocer lo que se hereda de vidas anteriores; sobre especular en qué sucede tras la muerte, cielo o infierno. Sobre todo ese fermento de cuestiones se estructura la metafísica de Riobaldo. En su discurso lo anecdótico oficia más como ilustración para dar forma a un denso tejido de pensamientos que nace, es preciso reconocerlo, como reflejo de una profunda vocación filosófica y moral, pero también desde una pulsión de hablador. Así lo sintetiza desde el principio ante su interlocutor, usando la metáfora del *rumiar* para ilustrar cómo ahora, en su retiro, dedica gran parte del tiempo a especular ideas: «ahora con la holganza que se me llega, y sin pequeños desasosiegos, ando rumia que rumia y le he tomado el gusto a especular ideas» (Rosa, 1975, p. 15).

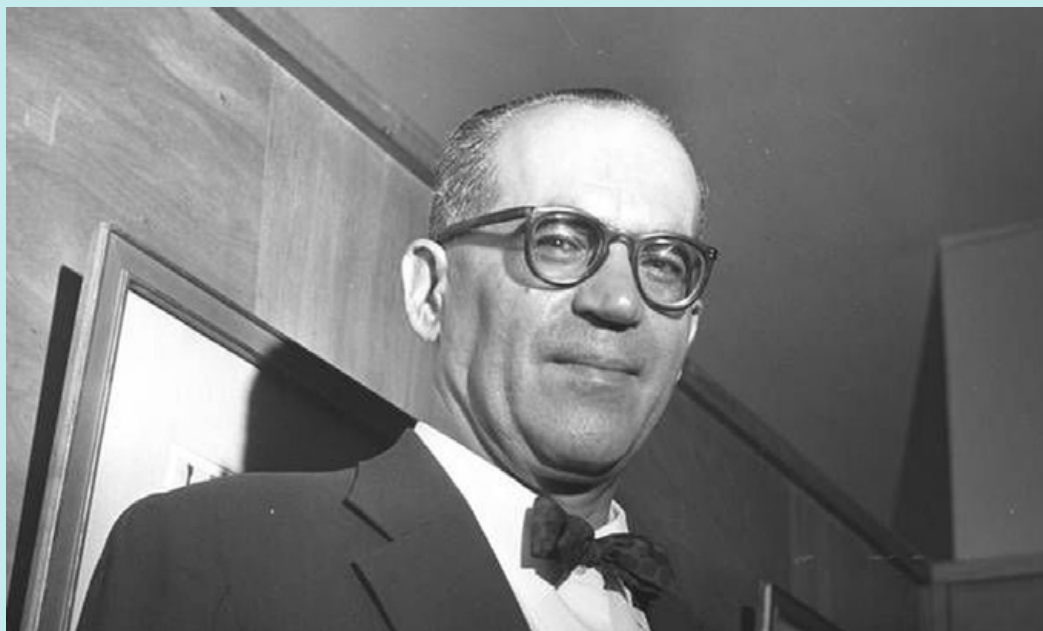


Fig. 2. João Guimarães Rosa

Se trata de una especulación de ideas que funciona como el rumen de ciertos mamíferos. El acto de rumiar implica que el animal ingiere inicialmente el alimento, lo almacena en una de las cámaras de su estómago (el rumen), y luego lo devuelve a la boca para masticarlo nuevamente. La memoria de lo vivido, junto con todas las especulaciones señaladas, conforman *el rumen* discursivo de Riobaldo. Su extenso soliloquio hecho de ocurrencias verbales vívidas y elocuentes es, ante todo, el rumiar del lenguaje. En esa compleja operación de

pensamiento, memoria y enunciación, extrae todos los alimentos de su discurso y los va mezclando de manera imprevisible, al capricho de sus conexiones evocativas y de sus especulaciones de orden moral, filosófico y teológico. Es, entonces, en ese rumiar de su propia lengua, y la del sertón, que su metafísica adquiere el destacado valor poético de este personaje al que solo se conoce a través de su torrencial discurso. Un personaje cuyo decir es tan exigente como generoso para cualquier lector, pues conforma una pieza literaria de extraordinario y sofisticado pulido estético, haciendo de esta novela una de las más originales del siglo XX en Latinoamérica.

### 3.3 Las caras opuestas del amor: Diadorín / Otalicia

Es posible que la vocación moral del viejo Riobaldo provenga de su afición por la «lectura provechosa» de las Vidas de Santos; entre las que, según dice, se cuentan las de San Francisco de Asís, San Antonio, San Gerardo, más algún «misionero experto engatusando a los indios». A esta altura de su vida ha elegido profesar el camino del bien, y comprender. «Me gusta mucho la moral. Racionar, exhortar a los demás al buen camino, aconsejar justamente» (Rosa, 1975, p.18). Pero es la devoción religiosa de su mujer Otalicia, más los sabios consejos de Quelemén, lo que le ha encaminado hacia Dios definitivamente. Practicando la oración y encargando rezos a unas comadres, Riobaldo se protege del mal y de sus tentaciones:

Mi mujer, que usted lo sabe, cela por mí: mucho reza. Es una bendecible. Mi compadre Quelemén dice siempre que yo puedo aquietar mi temer de conciencia, que estando bien asistido, terribles espíritus buenos me protegen (...) Mire: hay una negra, Maria Leoncia, que lejos de aquí no vive; sus rezos tienen fama de mucha virtud de poder. Pues a ella pago, todos los meses, por encomienda de rezar por mí un tercio, todos los santos días, y los domingos un rosario. Vale, que sí vale. Mi mujer no ve mal en ello. Y ahora, ya he mandado recado a otra, del Váu-Váu, una Izina Calanga, para que venga aquí; oí que reza también con grandes benemerencias, y voy a hacer con ella un trato igual. Quiero un puñado de esas, defendiéndome en Dios, reunidas alrededor de mí (Rosa, 1975, pp. 20-21).

Este afán por «defenderse en Dios» no es algo que Riobaldo haya practicado desde siempre. De sus años mozos dice: «en aquellos otros tiempos, yo me engañaba. Greda que el caroá hace aflorar. Eh, buen asunto el mío... Juventud. Pero juventud es tarea para desmentirse más tarde» (Rosa, 1975, p. 25). El mayor pecado de su juventud fue un «temer de conciencia» que proviene de la otra cara del amor que Diadorín representa, cara opuesta de la «bendecible» Otalicia. He aquí un punto crucial del drama que alienta en la trama novelística, que se relaciona por elevación con el mal sufrido por el personaje: es el amor fulminante que Riobaldo sintió desde el primer encuentro por aquel Niño del Puerto, el mismo que luego será el joven Reinaldo y, finalmente, el más íntimo Diadorín.

Pues entonces: mi nombre verdadero es Diadorín .... Guarda este secreto mío. Siempre, cuando estemos solos, es de Diadorín como debes tratarme, digo y pido, Riobaldo (Rosa, 1975, p. 121).

Un triple nombre para una misma figura que podría decirse es para Riobaldo la *demoníaca trinidad*, opuesta a la *divina trinidad*. Pero, también es posible interpretar que Diadorín no es una encarnación del maligno, sino que cumple el papel de la *tentación*, una de las formas predilectas en las que el destino, según la teología cristiana, opera en forma diabólica, la *tentatio seductionis* (Ott, p. 202). La problemática se centra en un conflicto que afecta a Riobaldo, puesto que es su propia conciencia moral la que convierte en un tabú la atracción homoerótica que siente por la figura ambigua de Diadorín. Luego se sabrá que Diadorín era mujer y no hombre, lo que hace ingresar una ironía de alcance trágico, en cuyo tratamiento se advierten ecos del manierismo shakespeariano, así como ciertos devaneos con la androginia que el romanticismo europeo desarrolló en la literatura. Lo que sí hay que subrayar es que el tratamiento que Rosa hace aquí de un conflicto de género producido por la sensualidad andrógina y homoerótica en un personaje criollo como Riobaldo, es una de las más tempranas, osadas y poéticas representaciones que pueda encontrarse en la novela sudamericana del siglo XX. Podría decirse que la antinomia *Otalicia / Diadorín* opera como un *mitema* más de la dialéctica *Dios / Diablo* que estructura la metafísica teológica de Riobaldo. De hecho, la oposición entre ambas figuras la plantea Riobaldo en una imagen muy significativa. Allí refiere por oposiciones metonímicas (devoción, bienquerer,

rezos) la presencia de Otalicia como representación del Bien o de Dios en su vida, así como una sutil neblina (que impide ver con claridad) se relaciona con el caos multiforme que encarna Diadorín:

De mí, persona, vivo para mi mujer, que todo modo-mejor merece, y para la devoción. Bienquerer de mi mujer fue el que me auxilió, rezos suyos, gracias. Amor viene de amor. Digo. En Diadorín pienso también; pero Diadorín es mi neblina... (Rosa, 1975, p. 25).

La atracción que desde los catorce años sintió Riobaldo por aquel Niño que conoció en un lugar significativamente denominado «Los puercos», contiene muchos elementos que develan lo que será su conflicto en torno a ese amor pasión por una persona supuestamente de su mismo género:

(...) yo miraba a aquel niño, con un placer de compañía, como nunca por nadie había sentido (...). Fui recibiendo en mí un deseo de que no se fuese nunca, sino que se quedase, sobre las horas, y así como estaba siendo, sin palabreo menudo, sin bromas: sólo mi compañero amigo desconocido (...). Miré: aquellos esmerados esmaltes ojos, puestos verdes, de frondosas pestañas, lucían un efecto de calma, que hasta me embebía (...) Yo estaba yendo a mi ventura (Rosa, 1975, pp. 82-83).

Están allí casi todos los elementos que luego formarán parte de la pasión prohibida que Riobaldo siente por su amigo: una fulminante atracción como nunca antes había sentido por nadie; la inmediata afinidad con su forma de ser, de hablar, de moverse; la atracción por sus ojos que, reiterada en descripciones de corte lírico, arroja una sensualidad para él arrebatadora. Surge entonces la conciencia de que se está iniciando algo que marcará otra «vereda» en su vida: «Yo estaba yendo a mi ventura». Esa ventura será, paradójicamente, su mayor conflicto. La culpa moral lo desgarrá, puesto que Riobaldo no se reconcilia con el hecho de sentir una atracción física tan intensa por un amigo de su propio género. Años después, cuando vuelve a encontrar a aquel Niño, comprueba que su atracción por ese joven ahora llamado Reinaldo, es incontrolable como un hecho marcado por el destino:

Era el Niño del Puerto, ya expliqué. Y desde que apareció, mozo e igual, en el portal de la puerta, yo no podía más, por mi propio querer, ir a separarme de su compañía, por ley ninguna (...) Siempre que se comienza a tener amor a alguien, en el runrún, el amor agarra y crece porque, de cierta manera, uno quiere que eso sea, y va, en la idea, queriendo y ayudando; pero, cuando es destino dado, mayor que lo menudo, uno ama enterizo fatal, necesitando querer, y es un solo darse de cara con las sorpresas. Amor de este, crece primero; cuando brota es después (Rosa, 1975, p. 109).

El amor pasión, el amor sexual, el que surge desde la atracción física hace aquí un camino opuesto al otro amor que crece poco a poco; éste, arrebatado, ya nace crecido, de allí una fatalidad que es doble: no acepta la atracción homosexual que lo conmueve, ni puede concebirse a sí mismo poniendo en tela de juicio su heterosexualidad:

(...) ¡hombre muy hombre he sido y hombre por mujeres!, nunca tuve inclinación para los vicios opuestos. Repelo lo que, sin precepto. Entonces me preguntará usted ¿qué era aquello? Ah, ley ladrona, el poder de la vida. (...) Yo no pensaba en adición alguna, de peor propósito. Pero él me gustaba, día más días, más me gustaba. Diga usted: ¿cómo un hechizo? (...) ¿Del demonio, digo? ¿Con qué entendimiento entendía, con qué ojos era con los que yo miraba? (Rosa, 1975, pp. 114-115).

Los ojos del demonio son entonces ¿los ojos con los que Diadorín lo hechiza, o son los ojos con los que Riobaldo mira extasiado? ¿Son los ojos de una inocente juventud pecadora, los que le llevan a proyectar su drama amoroso en el ese discurrir mítico donde batallan Dios y el diablo, donde se dirime el camino del bien o del mal? De ahí esa interrogante angustiosa, remarcada por dobles signos de admiración y de interrogación: «Entonces, respóndame usted: ¿el amor puede venir del demonio? ¡¿Podrá?! ¿Puede venir de uno-que-no-existe?» (Rosa, 1975, p. 109). El conflicto amoroso-sexual cala hondo en Riobaldo y cuestiona su identidad toda. A continuación de esta interrogante dirigida al joven doctor, Riobaldo le cuenta una visión que tuvo en medio de una batalla. Esta vez prefiere no agregar ningún juicio a esa visión que debe hablar por sí misma:

Sabe, una vez: en el Tamandúá-tán, en el barullo de la guerra, venciendo yo, entonces me estremecí en un golpe claro de miedo; miedo sólo de mí, que yo más no me reconocía. Yo era algo, mayor que yo mismo; y de mí mismo riéndome, carcajadas daba. Que yo, de repente me pregunté para no responderme: ¿Eres tú el rey de los hombres...? Hablé y reí. Relinché, como un caballo cimarrón. Disparé. Soplabla el viento en todos los árboles. Pero mis ojos veían sólo el alto temblar del polvo. ¡Y más no digo; mus! Ni usted, ni yo, nadie no sabe (Rosa, 1975, p. 109).

Ese salirse de sí, ese no reconocerse, ese encarnar en un salvaje caballo cimarrón, ese reírse al borde de la locura, ese preguntarse por su jerarquía monárquica en relación a la especie humana (el diablo es el Príncipe) son actos de un poseso, como si las poderosas fuerzas demoníacas hubiesen tomado la mente de Riobaldo. Él se autopercibe como un poseído en su atracción por Diadorín. Según la teología, en la *obsessio possessio* (Ott, p. 175) los espíritus del mal dominan los órganos y las fuerzas inferiores del alma, prosiguiendo el antiguo estigma de la locura como posesión de espíritus malignos. En otro pasaje Riobaldo describe a su joven amigo como un temible guerrero. Una enumeración de animales fieros (los *daevas* de Ahrimán) desfila en comparaciones que lo muestran como alguien que, si se lo propone, tiene toda la fuerza y el poder para la destrucción. La fiereza como analogía entre el Reinaldo guerrero y el demonio es precisa:

El Reinaldo. Diadorín, digo. Eh, ése sabía ser hombre terrible. ¡Rediez! ¿Ha visto usted una onza: boca de lado y lado, rabiante, por los hijos? ¿Ha visto riña de toro en el alto campo, braveando; serpiente yararacusú acrecentando siete botes estallados; bando loco de jabalíes pasando, produciendo fiebre en el bosque? ¡Y no vio usted guerrear al Reinaldo! Esas cosas se creen. *El demonio en la calle, medio del remolino...* (Rosa, 1975, p. 3).

Ahora preguntémosnos: ¿por qué el hecho de que a Otalicia le disguste Diadorín desde el primer momento, le alegra tanto a Riobaldo? ¿Es que este, como Ormuz, comienza a formar las filas de sus propias huestes divinas para combatir a Ahrimán, su gemelo según la concepción de los aqueménidas?

Por lo que informó (Otalicia), altanera, vi que no le gustaba Diadorín. Le digo a usted qué alegría que me dio. No le gustaba Diadorín, y él tan bonito mozo, tan esmerado y apreciable. Aquello, para mí, parecía un milagro. ¿No le gustaba? En sus ojos lo que vi fue asco, antipatías, cuando en una mirada no se encontraban ellos dos (Rosa, 1975, p. 147).

El rechazo es mutuo. Riobaldo testimonia la rabia y los celos que Otalicia despertó, a la vez, en Diadorín. Pero aquí importa más la interrogante acerca de la posible naturaleza maligna de este.

¿Y Diadorín? Me dio miedo. Estaba con media rabia. Lo que es dosis de odio que va a buscar otros odios. ¿Era Diadorín más del odio que del amor? (...) Desde aquel primer día, Diadorín le tomó rabia a Otalicia. Yo mismo podía ver que era azote de celos (Rosa, 1975, p. 147).

El imaginario mítico en relación a «las huestes del diablo» se vuelve más complejo cuando se traslada la maldad a los yagunzos Hermógenes, ruin torturador que no se autopercibe como malo, a Ricardón y al propio Diadorín. Cuando Riobaldo le propone a su amigo huir juntos dejando de lado «este grado de gente», Diadorín lo acusa de traición. En ese momento Riobaldo vuelve a desconfiar: «ni de Diadorín mismo yo no firmaba el pensar. En aquellos días, entonces, ¿no me gustaba? En pardo. Me gustaba y no me gustaba» (p. 139).

Luego, al percibir en Hermógenes a Belcebú<sup>2</sup>, uno de los demonios más antiguos y ubicuos de la historia, Riobaldo entra de lleno en la *encarnación* del mito diabólico. Si bien decide abandonar aquel «infierno», siente que el mayor sacrificio es abandonar allí a Diadorín. Aquel Hermógenes: Belcebú (...) hombre que sacaba su placer del miedo de los otros, del sufrimiento de los otros. Entonces, arre, fue cuando de verdad creí que el infierno es de veras posible.

<sup>2</sup> Belcebú tiene un origen remoto pero constante a lo largo de la historia. Antiguamente celebrado entre los semitas cananeos como Beelzebuth, tres mil años antes que los rituales silvícolas de los cátaros, aparece también entre los acaronitas, los dorios de Macedonia y los asirios, así como en mitos balcánicos y escandinavos. Según la demonología medieval es el número dos en la jerarquía del Infierno, por debajo de Satán (Cousté, pp. 56-58).

(...) Y aquel infierno estaba próximo a mí, se me venía encima. En lo oscuro, vi, soñé cosas muy duras (...) ¿Dónde estaba Diadorín? Ni yo no imaginaba que pudiera abandonar a Diadorín allí (...) Ah, en aquella hora me gustaba en el alma de los ojos, me gustaba: del lado de fuera de mí (Rosa, 1975, p. 140).

¿Y si Hermógenes es Belecebú, quién sería entonces Satán? ¿Joca Ramiro, padre del mismísimo Diadorín? Si bien en el imaginario de Riobaldo no hay analogías directas, ni siquiera en relación a los *mitemas* de su propio discurso, lo que sí hay es una intertextualidad extraordinaria en el plano textual para mostrar las infinitas formas en las que el mal acecha.

—Riobaldo, ¿te está gustando esa moza? (...)

—No, Diadorín. No me está gustando, dije, negué que renegué, mi alma obedecía.

—¿Tú sabes tu destino, Riobaldo?

No respondí. Pude ver el puñal en su mano, medio ocultado. No tuve miedo de morir. Solo no quería los otros notasen la mala locura de todo aquello. No temblé (...)

—En jamás, no lo sé. El demonio lo sabe, respondí. Pregúntale ...

Dígame Usted: ¿por qué en aquella extrema hora no dije yo el nombre de Dios? Ah, no lo sé. No me acordé del poder de la cruz, no dije un conjuro. Cumplí como salió. Como obedece el diablo: vivo al momento (Rosa, 1975, p. 150).

Todo el diálogo apunta a mostrar la percepción de Riobaldo de haber sido probado por el demonio mismo, y de haber sido vencido otra vez por su poder intimidante. Las preguntas de Diadorín en relación al destino se perciben amenazantes, como una especie de advertencia de un futuro «pacto diabólico», ante lo cual lo poco que hizo fue acusarlo sutilmente de tener trato con el Diablo («pregúntale»). A esto hay que sumar el repaso culposo de sus propias debilidades: el haber negado que gustaba de Otalicia, su «salvadora», a quien negó como Pedro lo hizo con Cristo; y el no haberse amparado en «el poder de la cruz» para conjurar el avance diabólico. Un conjunto de simples hechos que, Riobaldo transfigura a los códigos de su propia clave mística.

El último pasaje a citar es cuando Riobaldo imagina a Otalicia protegida por los rezos, tan inocente como una gatita blanca, para de repente elevar a suspenso trascendente el ominoso acecho del invisible, del innombrable que siempre está ahí, *en medio de la calle* haciendo de las suyas, ese que es y no es Diadorín, pero que en cualquier instante puede dar su fatal zarpazo. El fantasma del demonio que Riobaldo trae desde su propia imaginación y que, a la vez, en su delirio mítico intenta conjurar sin éxito:

Sólo miraba para enfrente de la casa de la hacienda, imaginando a Otacilia echada, rezada, como una gatita blanca, en el hueco de las sábanas lavadas y sueltas, ella debía de soñar así. Y, de repente, presentí que alguien había venido por detrás de mí, me vigilaba. ¿Sería Diadorín? No volví la cara para ver (...) Esperé más, otro rato. Entonces fui volviéndome. Pero allí no había persona ninguna, entre claridad y sombras. Ilusión mía, el fantaseamiento (Rosa, 1975, p. 151).

#### 4. Lecturas y travesías sin fin

El diálogo entre el narrador y el joven interlocutor (quien, en su condición de extranjería, de doctor y de indagador, funge como proyección metafictiva del autor en la novela) finaliza cuando Riobaldo anuncia que ya ha «contado todo». Aunque constatemos una y otra vez que aún en esa vejez introspectiva él confiese que no se conoce del todo a sí mismo, sabiendo que la vida es dinámica y cambiante y el ser es cosa insondable:

Cierro. Ya ve usted. Lo he contado todo. Ahora estoy aquí, casi un barranquero. Para la vejez voy, con orden y trabajo ¿Sé de mí? Cumpló. El Río de San Francisco que de tan grande se aparece lo que parece es un árbol grande, en pie, enorme (Rosa, 1975, p. 453).

Hay un cierto remanso en este final en el que el movimiento incesante del río da paso a la figura más estática del árbol. Así la dialéctica *río-movimiento-juventud / Riobaldo-quietud-vejez*, parece materializarse en ese pasaje entre las aguas del río que recorre la topografía del sertón, y ese árbol de pie, que parece representar la dignidad con la que Riobaldo finalizará el relato.

Amable usted me ha oído, mi idea ha confirmado: que el Diablo no existe. ¿Pues no? Usted es un hombre soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese ... lo que existe es el hombre humano. Travesía (p. 453).

El final parecer ser una respuesta a la paradoja del inicio «el diablo ¿existe y no existe?». Riobaldo agradece a su interlocutor por haberlo oído, y haberlo ayudado a confirmar la idea, que él mismo celebra con signos de admiración «¡El diablo no hay!». Es, en rigor, algo en lo cual el interlocutor no ha participado, sino más bien una idea que le ha llevado al mismo Riobaldo la vida entera confirmar. Llega allí a un concepto de *travesía*. ¿Esa travesía está o no atravesada por la elección ética, entre el bien y el mal? Todo indica ahora que esa respuesta compete ahora a cada lector. La participación activa del lector se subraya aún más cuando se ve interpelado a interpretar cuál es el alcance del signo de infinito que representa la lemniscata al final del relato y del libro.



Una interpretación lleva a que esa travesía es el camino incanjeable que cada uno tiene que recorrer por sí mismo y que, por tanto, se repetirá incesantemente en el destino de cada individuo que atravesase este mundo. Otra lectura, complementaria, es que la travesía nunca está terminada, ni siquiera en la vejez. Riobaldo ya lo ha consignado cuando dijo «las personas no están siempre igual, todavía no han sido terminadas, siempre van cambiando» (Rosa, 1975, p. 24). Este, en resumen, podría ser el credo, sabio y delirante, complejo y vital de Riobaldo. A la vez, parece coincidir con lo expresado por el autor en la mencionada entrevista, cuando refiere a Riobaldo como su hermano:

Probablemente, yo sea como mi hermano Riobaldo. Porque el diablo puede ser vencido simplemente porque existe el hombre, la travesía hacia la soledad, que equivale al infinito (...) Y esto significa el infinito de la felicidad. Esa es mi mística (Lorenz, 1965, s. p.).

Desde el lugar del artista, Guimarães Rosa, reconoce que la presencia del diablo es «útil en mis libros, no puedo negarlo» (Lorenz, 1965, s.p.). Para dejar testimonio que el diablo puede ser también una metáfora elocuente de un antiguo concepto griego que los *sturmiers* alemanes volvieron a activar, refiere al concepto de inspiración. Ese fenómeno que, ocurriendo como una pulsión, conduce al sujeto de manera arrebatadora a la creación. La antigua inspiración de las musas que sigue siendo un misterio, pues en rigor ninguna ciencia puede explicar. Para ilustrarla echa mano de una cita en alemán de su admirado Goethe: «Mich reitet auf einmal der Teufe» [De repente el diablo me cabalga]<sup>3</sup> (Lorenz, 1965, s. p.).

Si bien la inspiración del artista es metaforizada con la figura del Diablo, el lenguaje en tanto palabra en su sentido originario es, a la vez, una forma de servir a Dios, agrega Guimarães Rosa, dándole una vuelta de tuerca más a la dialéctica *Dios / diablo*, génesis de este trabajo:

El bienestar del hombre (...) depende de que este devuelva a la palabra su sentido original. Meditando sobre la palabra éste se descubre a sí mismo. De esta manera repite el proceso de la creación. Me han dicho que esto era blasfemo, pero yo sostengo lo contrario. ¡Sí!, la lengua da al escritor la posibilidad de servir a Dios, corrigiéndolo, de servir al hombre y de vencer al diablo, enemigo de Dios y del hombre. Lo impío y lo deshumanizado pueden ser reconocidos en la lengua. Quien se siente responsable por la palabra ayuda al hombre a vencer el mal (Lorenz, 1965, s.p.).

<sup>3</sup> Traducción del autor.

Palabras serias, de proyección mítica del autor João Guimarães Rosa, y que su personaje-narrador Riobaldo confirma cuando dice que él con el otro es como hablar consigo mismo, siendo un desdoblamiento que permite purificar el espíritu.

Hablar con el extraño así, que bien oye luego lejos se va, es un segundo provecho: es como si hablase conmigo mismo. Mire vea: lo que es ruin, dentro de uno, uno lo pervierte siempre por apartarlo más de sí. ¿Para eso es para lo que mucho se habla? (p. 36).

Riobaldo ha hablado mucho ante ese «soberano y circunspecto» testigo que es, a la vez, un espejo en el que refleja sus más hondos secretos y conflictos. No está demás señalar que el narratario interno, que le escucha, representa, claro está, al siempre renovado narratario externo de cada lector/a que siempre tendrá aquí la posibilidad de beber de las aguas de este río de voces en que la lengua ha rumiado con infinito arte sobre la travesía de la condición humana en su siempre difícil, y necesaria, elección ética entre el bien y el mal.

## Referencias bibliográficas

- Cousté, A. (2000). *De los nombres del Diablo*. Barcelona: Océano.
- Ferrater Mora, J. (1983). *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza.
- Goethe, W. (1969). *Fausto*. J. M. Valverde (Trad.). Barcelona: Vergara.
- James, E. O. (1975). *Historia de las religiones*. Madrid: Alianza.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lorenz, G. (1965). Diálogo con João Guimarães Rosa. En *Templo Cultural Delfos* (2025), 15. <https://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-Guimaraes-rosa-entrevista.html>
- Ott, L. (1961). *Manual de Teología dogmática*. Barcelona: Biblioteca Herder.
- Ratzinger, J. (2005). *Dios y el mundo, conversación con P. Seewald*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosa, J. Guimarães. (1975). *Gran Sertón: Veredas*. A. Crespo (Trad.). Madrid: Seix Barral.

# Las desigualdades sociales y el sistema escolar en el Cabo Verde colonial: una lectura de «Dragão e Eu», de Teixeira de Sousa

*Vitor Hugo Costantino*

Universidade Estadual Paulista - UNESP

vitor.costantino@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0008-3899-3681>

Recibido: 30/05/2025

Aprobado: 20/06/2025

## Resumen

Este artículo propone un análisis crítico del cuento «Dragão e Eu», de Henrique Teixeira de Sousa, a partir de la articulación entre narratología, sociología de la educación y crítica decolonial. Narrado desde el punto de vista de un niño en formación, el texto revela las dinámicas estructurales de la exclusión social en Cabo Verde bajo dominio colonial portugués, especialmente en lo que respecta al acceso a la educación. Basado en los conceptos de Gérard Genette, el análisis evidencia cómo el uso de la focalización interna sostiene una crítica implícita, pero contundente, a las desigualdades sociales. La trayectoria del protagonista —marcado por un buen desempeño escolar, pero imposibilitado de continuar sus estudios por falta de capitales— sirve como clave para desmontar la lógica selectiva y excluyente que sostiene el sistema educativo colonial. La lectura moviliza también el pensamiento de Pierre Bourdieu, en particular los conceptos de capital y reproducción, para comprender cómo la escuela, lejos de representar un espacio de ascenso social, funciona como instrumento de legitimación de las jerarquías. Al final, el cuento revela la fractura de la infancia colonizada y la quiebra de un proyecto social que promete movilidad, pero ofrece silencio y hambre. El análisis demuestra, así, cómo Teixeira de Sousa utiliza la narrativa breve como espacio de contestación y denuncia sutil, pero incisiva, de las huellas de la colonización en el sujeto en formación.

**Palabras clave:** infancia; colonialismo; exclusión educativa; literatura caboverdiana; Teixeira de Sousa.

## Social Inequalities and the School System in Colonial Cape Verde: a Reading of «Dragão e Eu», by Teixeira de Sousa

### Abstract

This article offers a critical analysis of the short story «Dragão e Eu» by Henrique Teixeira de Sousa, through the articulation of narratology, sociology of education, and decolonial criticism. Narrated from the point of view of a child in formation, the text reveals the structural dynamics of social exclusion in Cape Verde under Portuguese colonial rule, especially regarding access to education. Drawing on Gérard Genette's concepts, the analysis highlights how the use of internal focalization sustains an implicit yet powerful critique of social inequalities. The protagonist's trajectory — marked by strong academic performance but unable to pursue further studies due to lack of capital — serves as a key to dismantle the selective and exclusionary logic underlying the colonial educational system. The reading also engages the thought of Pierre Bourdieu, particularly the concepts of capital and reproduction, to show how the school, far from being a space of social

mobility, functions instead as a tool for legitimizing hierarchies. In the end, the story reveals the fracture of colonized childhood and the breakdown of a social project that promises mobility but delivers silence and hunger. The analysis thus demonstrates how Teixeira de Sousa uses the short narrative form as a space for contestation and subtle yet incisive critique of the colonial imprint on the subject in formation.

**Keywords:** childhood; colonialism; educational exclusion; Cape Verdean literature; Teixeira de Sousa.

## Desigualdades sociais e sistema escolar no Cabo Verde colonial: uma leitura de «Dragão e Eu», de Teixeira de Sousa

### Resumo

Este artigo propõe uma análise crítica do conto «Dragão e Eu», de Henrique Teixeira de Sousa, a partir da articulação entre narratologia, sociologia da educação e crítica decolonial. Narrado do ponto de vista de uma criança em formação, o texto revela as dinâmicas estruturais da exclusão social em Cabo Verde sob domínio colonial português, especialmente no que diz respeito ao acesso à educação. Com base nos conceitos de Gérard Genette, a análise evidencia como o uso da focalização interna sustenta uma crítica implícita, porém contundente, às desigualdades sociais. A trajetória do protagonista — marcado por um bom desempenho escolar, mas impedido de continuar os estudos por falta de capitais — serve como chave para desmontar a lógica seletiva e excludente que sustenta o sistema educativo colonial. A leitura mobiliza também o pensamento de Pierre Bourdieu, em particular os conceitos de capital e reprodução, para compreender como a escola, longe de representar um espaço de ascensão social, funciona como instrumento de legitimação das hierarquias. No final, o conto revela a fratura da infância colonizada e o colapso de um projeto social que promete mobilidade, mas oferece silêncio e fome. A análise demonstra, assim, como Teixeira de Sousa utiliza a narrativa breve como espaço de contestação e denúncia sutil, porém incisiva, das marcas da colonização no sujeito em formação.

**Palavras-chave:** infância; colonialismo; exclusão educacional; literatura cabo-verdiana; Teixeira de Sousa.

## Panorama crítico y contextual de «Dragão e Eu»

En 1972, dos años antes de la Revolución de los Claveles y de la caída del régimen salazarista, el escritor caboverdiano Henrique Teixeira de Sousa (1919-2006) publica *Contra Mar e Vento*, obra en la que se inserta el cuento «Dragão e Eu». Escrita bajo los signos cruzados de la colonización portuguesa en África, sustentada por la dictadura que gobernaba Portugal, la narrativa construye un retrato sutil y profundamente crítico de las estructuras sociales que rigen el archipiélago de Cabo Verde. Se trata de una literatura tensionada por el entrecruzamiento de experiencias históricas distintas, pero convergentes: la opresión del Estado Novo portugués y la marginación colonial impuesta a los territorios africanos. En ese *entrelugar*, «Dragão e Eu» se impone como una narrativa literaria de gran densidad simbólica, cuyo análisis exige un abordaje atento a sus múltiples capas: formales, políticas y epistemológicas.

Al adoptar esta perspectiva, el cuento se ubica en el intersticio entre la literatura neorrealista de matriz europea —de la cual Teixeira de Sousa hereda ciertos rasgos, como el interés por lo cotidiano y la denuncia social— y una literatura africana en afirmación, que busca, como define Elísio Macamo (2002), desplazarse del «conocimiento colonial» a un «conocimiento africano» (p. 5), en el que el lugar de enunciación es ocupado por los propios sujetos anteriormente silenciados. De esta forma, «Dragão e Eu» se inscribe en la tradición de la literatura africana moderna de lengua portuguesa, que surge como respuesta a la dominación colonial,

al tiempo que lidia con las contradicciones heredadas de la tradición y de la literatura etnográfica de base europea.

La centralidad del cuento reside, sobre todo, en la elección de un narrador en primera persona, cuya voz se constituye desde el punto de vista de un niño/adolescente: figura ficcional que, al mismo tiempo que registra la precariedad de las condiciones sociales de su entorno, articula una percepción sensible, no completamente corrompida por los discursos institucionales del colonizador. La presencia de esta voz narrativa infantojuvenil —frágil en la superficie, pero sumamente potente en términos de crítica social— permite que se instaure en el texto un régimen de ambigüedad y tensión. La infancia, aquí, no es solo un período etario o psicológico, sino un lugar simbólico de observación y resistencia. Esta elección estilística, aliada a un contexto histórico represivo, convierte el cuento en un objeto privilegiado para el ejercicio de una lectura crítica orientada por dos vertientes analíticas complementarias: la narratología estructural y la crítica decolonial.

Desde el punto de vista narratológico, el cuento presenta una configuración formal que demanda un análisis cuidadoso de las categorías propuestas por Gérard Genette, especialmente en lo que se refiere a la distinción entre modo y voz. Conforme establece Genette en *Discurso da narrativa* (1979), estos dos parámetros estructurantes de la narrativa —¿quién ve? y ¿quién habla?— no deben confundirse, como suele ocurrir en abordajes que desatienden la tecnicidad del modelo. La voz se refiere a la instancia enunciativa que narra la historia, mientras que el modo se refiere a la focalización, es decir, al régimen de percepción a través del cual se median los eventos narrativos.

En el caso de «Dragão e Eu», el narrador es también protagonista de la historia que narra —se trata, por lo tanto, de una voz autodiegética, según la terminología de Genette. Sin embargo, esta instancia enunciativa se articula con una focalización interna fija, que confina la percepción narrativa a la perspectiva de un yo infantojuvenil en formación, situado histórica y socialmente en una posición de marginalidad. El niño que narra, lejos de ofrecer una perspectiva neutra o simplificada de la realidad, observa el mundo desde una lente sensible y estructuralmente limitada, cuyos silencios, vacilaciones e incomprensiones revelan, de manera indirecta, los dispositivos de dominación inscritos en la cotidianidad colonial.

La focalización interna, en este caso, adquiere un valor crítico que trasciende el mero recurso formal. Según argumenta Genette (1979), la focalización es un operador diegético fundamental, pues regula el acceso a la información y orienta la construcción del universo ficcional según una lógica de parcialidad perceptiva. En «Dragão e Eu», esta parcialidad no se presenta como una deficiencia de la narrativa, sino como una estrategia estética y política: al restringir la visibilidad del mundo narrado a la percepción de un niño, el texto desplaza el foco de la macroestructura colonial a sus efectos subjetivos —hambre, frustración educativa, pérdida afectiva, confinamiento geográfico y desigualdad simbólica.



Fig. 1. Henrique Teixeira de Sousa

Tal estructura produce una ambigüedad esencial al proyecto literario de Teixeira de Sousa. La infancia, aquí, no funciona como un dato biográfico ni como alegoría universal, sino como posición narrativa crítica: un punto de observación que, por no dominar plenamente los códigos del poder, es capaz de evidenciar sus fisuras. La experiencia infantil, marcada por su incompletud epistemológica, se convierte en una vía de acceso a lo que el discurso colonial busca naturalizar o invisibilizar. El cuento, por lo tanto, no solo tematiza la exclusión, sino que la performa narrativamente al instituir un régimen perceptivo que escenifica la asimetría del saber colonizado.

Esta configuración obliga al analista a considerar, de manera simultánea, las categorías de voz y modo, cuya separación conceptual no implica disociación interpretativa. Como advierte el propio Genette, el examen del punto de vista exige que se investigue también la instancia enunciativa, dado que el *¿quién ve?* frecuentemente conduce de manera inevitable al *¿quién habla?* En el cuento en cuestión, esta interdependencia es particularmente productiva, pues evidencia cómo la construcción formal del narrador está orgánicamente vinculada a la crítica de las estructuras coloniales que sustentan la desigualdad social, educativa y afectiva. Al operar con esta conjugación entre forma e ideología, «Dragão e Eu» realiza un gesto de subversión narrativa: desplaza el centro del discurso y reposiciona el saber en la margen, no solo como tema, sino como enunciación.

Es en este punto donde el análisis narratológico encuentra su confluencia natural con los presupuestos de la crítica decolonial. Como destaca Walter Dignolo en *The Darker Side of Western Modernity* (2011), el colonialismo moderno no operó únicamente mediante la explotación económica o la dominación territorial, sino sobre todo a través de la imposición de una epistemología hegemónica que marginó otras formas de ver, sentir y narrar el mundo. Al permitir que la historia sea contada por un niño africano, Teixeira de Sousa revierte parcialmente este mecanismo de invisibilización, desplazando el eje narrativo de la perspectiva dominante a un punto de vista subalterno, no como una forma de romantizar la infancia, sino como una estrategia crítica de exposición de las violencias simbólicas y materiales del colonialismo.

Al adoptar esta estrategia de enunciación, el cuento tensiona la noción de neutralidad del lenguaje literario, sobre todo en el contexto de las excolonias portuguesas, donde la lengua del colonizador desempeñó históricamente un papel ambiguo: al mismo tiempo instrumento de opresión y medio de resistencia. En el caso de Cabo Verde, cuya tradición literaria moderna se consolida con el movimiento *Claridade* en los años treinta, se observa un esfuerzo continuo de apropiación crítica de la lengua portuguesa, convirtiéndola en medio expresivo de la realidad insular, mestiza y fragmentada del archipiélago. Teixeira de Sousa, participante de este proceso, se inscribe en un momento de inflexión en la literatura caboverdiana: si por un lado carga la herencia del neorealismo portugués —sobre todo en la crítica a las injusticias sociales y a la desigualdad estructural— por otro lado, se distancia de las fórmulas del compromiso tradicional al incorporar subjetividades históricamente desautorizadas, como la de un niño en un espacio colonizado.

Esa fricción entre herencia estética e invención discursiva resulta crucial para comprender la densidad del proyecto literario de Teixeira de Sousa. El narrador de «Dragão e Eu» no solo observa las condiciones materiales de su existencia —la pobreza, la ausencia de movilidad social, la dureza de lo cotidiano—, sino que lo hace desde un lugar de incertidumbre y vacilación, característico de la infancia, que le impide reproducir de forma sistemática las categorías ideológicas del colonizador. Es precisamente en esa vacilación donde se abre la posibilidad de una lectura decolonial: el lenguaje del niño, marcado por lagunas, analogías imprecisas y emociones difusas, actúa como una especie de contradiscurso, denunciando el artificialismo de las narrativas totalizantes que sustentan el proyecto colonial moderno.

La pertinencia de esta lectura se ve reforzada por el momento histórico en que el cuento fue publicado. En 1972, Portugal seguía bajo el régimen autoritario del Estado Novo, dirigido por Marcelo Caetano tras la muerte de Salazar, pero aún profundamente comprometido con los ideales conservadores e imperialistas que sustentaron el régimen desde su origen. Del otro lado del Atlántico, en Cabo Verde, los movimientos anticoloniales cobraban fuerza, impulsados por el ejemplo de la lucha armada en Guinea-Bissau y por las acciones del PAIGC, liderado por Amílcar Cabral. La tensión entre represión e insurgencia, característica de las últimas fases del colonialismo europeo, se imprime en el tejido del cuento no de forma explícita, sino como atmósfera: un malestar difuso, una sensación de encierro que atraviesa a los personajes y a los espacios representados. Es en ese contexto que la voz infantil adquiere su dimensión política plena, funcionando como un índice de aquello que aún no puede ser dicho directamente, pero que se impone por la fuerza de lo no dicho.

Al situarse en ese umbral entre la observación y la denuncia, entre la vivencia subjetiva y la crítica estructural, «Dragão e Eu» se inscribe como una narrativa que trasciende los límites del realismo tradicional, aun cuando todavía resuenan en ella los principios del neorrealismo. A diferencia de la denuncia panfletaria, que tiende a reducir la complejidad de la experiencia a la lógica de la exposición objetiva, el cuento opta por una forma de denuncia implícita, estructurada en la opacidad de la mirada infantil, que revela más por sugerir que por afirmar. Esa elección no es solo estética, sino profundamente ética: reconoce la complejidad de la condición colonial, no como algo que pueda traducirse fácilmente en enunciados, sino como una experiencia vivida, ambigua, profundamente marcada por silencios, desplazamientos y tensiones.

Si la narratología clásica ofreció las herramientas para entender las formas de esa enunciación, la crítica decolonial permite ampliar el alcance del análisis al reinscribir dichas formas en un horizonte histórico y político que desestabiliza los cánones literarios occidentales. Es en este punto de confluencia entre estructura narrativa y contexto histórico donde se inserta el análisis que aquí se propone. Lejos de limitarse a una lectura formalista o historicista, nos interesa la premisa de que la narrativa literaria es un espacio de conflicto y negociación, donde forma y contenido se articulan de manera indisoluble para producir sentidos que desafían la lógica binaria del colonizador y del colonizado.

Al mismo tiempo, la elección del autor por una narrativa breve, contenida en su extensión pero densamente cargada de significados, refuerza su filiación estética con el neorrealismo portugués. Sin embargo, a diferencia de ciertos textos del canon neorrealista que se apoyan en una lógica de exposición lineal de la realidad social, el cuento de Teixeira de Sousa recurre a estrategias más sutiles, haciendo de la ambigüedad y de la sugerencia sus principales herramientas críticas. En ese sentido, su obra participa de una transformación importante en el seno de la literatura lusófona: el paso de un realismo de denuncia explícita a un realismo crítico de capas, que incorpora la complejidad de las subjetividades y la opacidad de los discursos dominantes. El neorrealismo, en este contexto, es reconfigurado a partir del contacto con las experiencias coloniales africanas, que lo tensionan, lo amplían y lo problematizan.

Nuestro análisis del cuento articula los procedimientos narratológicos identificados a partir de la teoría de Gérard Genette con un enfoque crítico de matriz decolonial, considerando el contexto histórico de su producción y las estrategias discursivas empleadas por su autor. Al privilegiar el punto de vista de una infancia situada, el cuento evidencia no solo las contradicciones internas del sistema colonial, sino también los límites y posibilidades del lenguaje literario como forma de resistencia simbólica. Al mismo tiempo que inscribe al sujeto infantil como observador del mundo, «Dragão e Eu» desafía las narrativas coloniales al reposicionar a ese sujeto como productor de sentido, como agente enunciativo que, aunque subalternizado, afirma otra forma de mirar: una mirada que no absuelve ni romantiza, sino que desvela.

De este modo, la lectura propuesta no se restringe a un ejercicio técnico de clasificación del narrador o de su papel funcional en el texto, sino que busca comprender cómo esa posición narrativa se articula con una crítica más amplia de las formas de dominación que estructuran el espacio colonial. La narrativa breve, al condensar en pocas páginas un universo entero de relaciones asimétricas, se convierte en el espacio donde la infancia colonizada adquiere voz: una voz vacilante, pero firme, que denuncia no solo la miseria material, sino sobre todo la pobreza simbólica de un régimen que intentó silenciar a todo un continente. Es a partir de esa escucha atenta que se pretende ahora adentrarse en el análisis del cuento propiamente dicho.

## Análisis del texto

La narrativa de «Dragão e Eu», inserto en la colección *Contra Mar e Vento* (1972), puede leerse como una poderosa alegoría de la experiencia colonial caboverdiana, teniendo como hilo conductor el proceso de maduración de un narrador-protagonista que, al recordar su infancia en la Isla de Fogo, revela los efectos subjetivos y estructurales de la colonización. El cuento articula elementos de una novela de formación en miniatura —un *bildungsroman* condensado—, al mismo tiempo que subvierte ciertas expectativas del género al presentar un proceso de maduración no guiado por la autorrealización progresiva del sujeto, sino por la frustración, la desigualdad y la exclusión del sistema educativo y social. En ese movimiento, el cuento asume un papel crítico y decolonial, al desnaturalizar la trayectoria individual como un camino de ascenso posible para sujetos colonizados y desprovistos de capitales.

La primera señal de la sofisticación crítica de la narrativa se encuentra en la elección del punto de vista: la historia se cuenta desde la perspectiva de un narrador autodiegético, cuya voz lleva las marcas de la infancia, del tiempo pasado y de la condición subalterna. Como ya he propuesto anteriormente, esta configuración

narrativa permite una lectura a partir de las categorías narratológicas formuladas por Gérard Genette (1979), especialmente en lo que atañe a la focalización interna constante, que limita el horizonte de percepción del narrador, pero que al mismo tiempo otorga verosimilitud y densidad afectiva al relato. Se trata de una infancia que observa, interpreta y atribuye sentido al mundo que la rodea a partir de recursos imaginativos propios y que, precisamente por ello, frecuentemente desestabiliza las categorías adultas y coloniales de comprensión de la realidad.

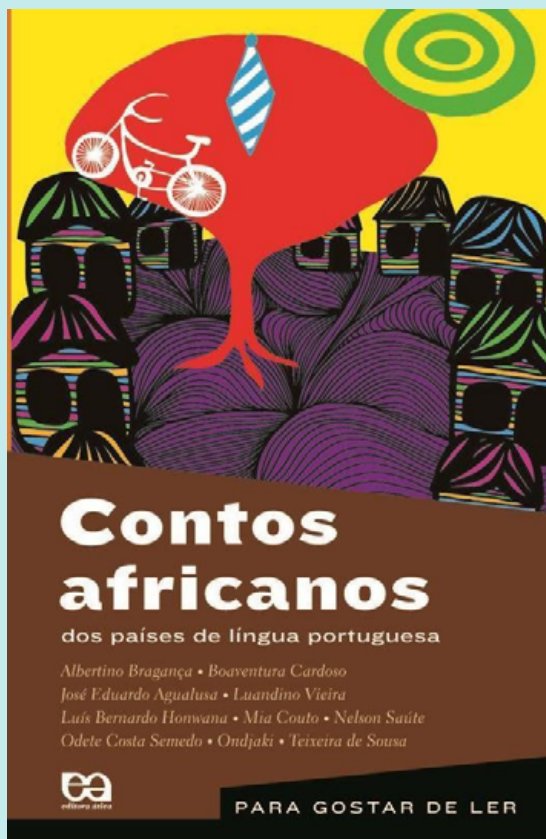


Fig. 2. Antología de cuentos africanos

Un ejemplo paradigmático de este procedimiento se halla en la escena de la adopción del perro Dragão, al inicio del cuento. El narrador describe una camada de cachorros debilitados, de los cuales solo dos sobreviven, incluido aquel que se convertirá en su compañero más cercano. La descripción de la perra parturienta —«magra e escanzelada», con mirada «de ternura nas órbitas osudas» (Teixeira de Sousa, 2009, p. 44)— se configura como una potente metáfora de la propia condición de la sociedad caboverdiana bajo dominio colonial: fragilizada, exhausta, sin recursos, pero aún así dotada de un tipo de dignidad resistente. Cuando el narrador afirma que «su historia era negra, negra como, a veces, la de los hombres» (p. 44), se establece un puente simbólico entre el sufrimiento de la perra y el sufrimiento humano, borrando la distinción entre el animal y el hombre en favor de una crítica más amplia a la precariedad sistémica impuesta al territorio colonizado.

La metáfora de la perra con «sangue fraco» (p. 44) puede leerse también como una imagen de la metrópoli portuguesa, cuya decadencia estructural e incapacidad de proveer a las colonias con los recursos mínimos necesarios para una vida digna se manifiestan de manera oblicua en el texto. Al construir esta escena a través del filtro de la mirada infantil, Teixeira de Sousa impide que el texto derive en una denuncia panfletaria; en cambio, convierte el extrañamiento y la analogía poética en un mecanismo de crítica que, precisamente por su sutileza, opera de manera aún más eficaz. La infancia, aquí, no es un escudo contra lo real, sino un vector de lectura e interpretación del mundo, cuyos mecanismos simbólicos son capaces de revelar, sin didactismo, las heridas abiertas por la colonización.

Esta capacidad de observación se vuelve aún más evidente cuando el cuento introduce la figura de Frank, compañero del narrador y dueño del perro Vulcão,<sup>1</sup> rival de Dragão. La relación entre los dos animales se configura como una proyección de la rivalidad simbólica entre sus tutores, cuyas trayectorias escolares comienzan a distanciarse de manera drástica a medida que los exámenes escolares refuerzan la estructura de exclusión social. Aquí, la crítica converge con las formulaciones de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, especialmente en lo que respecta al papel del sistema educativo como reproductor de desigualdades sociales. En *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (1975), los autores sostienen que el examen escolar es un instrumento utilizado para seleccionar y clasificar a los estudiantes, revelando su poder como un dispositivo de control y dominación dentro del sistema educativo. Para ellos, este tipo de selección impone una estandarización de las respuestas y correcciones relacionadas con un contenido específico, tal como se observa en el cuento a través de las categorizaciones de «Bueno» y «Suficiente» atribuidas por el «jurado» de la escuela al narrador y a Frank, respectivamente:

Frank foi também examinado no mesmo dia. Eu fiquei Bom e ele Suficiente. A família dele andou depois a espalhar que o júri não gostava do menino e por isso foi que lhe deram a classificação Suficiente. E que era inferior ao Frank mas em tudo. Em inteligência, em família e em educação. Reparassem depois qual dos dois havia de ser doutor. Brevemente o menino ia seguir para o melhor colégio de Lisboa. Só os filhos de pessoas bem relacionadas podiam frequentar esse colégio. Frank estava nessas condições e na realidade não tardou que eu e os outros não víssemos, com certa inveja, seguir o nosso companheiro de escola para o tal colégio de Lisboa (Teixeira de Sousa, 2009, p. 47).

Esa disociación entre el mérito individual y el acceso a oportunidades expone el funcionamiento de los capitales descritos por Bourdieu (1998): Frank es hijo de «pessoas bem relacionadas» (Teixeira de Sousa, 2009, p. 47), lo que le asegura el capital social y simbólico necesario para sostener una trayectoria de éxito, independientemente de su rendimiento académico. El narrador, por otro lado, carece de estos recursos, aunque demuestre competencia intelectual, está estructuralmente impedido de continuar sus estudios. El examen escolar, lejos de funcionar como herramienta de justicia meritocrática, se revela como un dispositivo de legitimación de las jerarquías sociales preestablecidas, como señalan Bourdieu y Passeron (1975):

a estrutura das oportunidades objetivas da ascensão pela Escola condiciona as disposições relativamente à Escola e à ascensão pela Escola, disposições que contribuem por sua vez de uma maneira determinante para definir as oportunidades de ter acesso à Escola, de aderir às suas normas e de nela ter êxito, e, por conseguinte as oportunidades de ascensão social (p. 190).

La trayectoria de Frank ofrece un ejemplo emblemático de la articulación entre los diferentes tipos de capital —económico, social, simbólico y cultural— y de cómo su movilización integrada sustenta procesos de reproducción social. Su familia opera en una red de vínculos y prestigio que configura un expresivo capital social, convertible en oportunidades objetivas. Esta inserción relacional, sin embargo, está respaldada por un capital económico igualmente determinante: enviar a un hijo desde la Isla de Fogo a estudiar en Lisboa, durante el período colonial, exigía no solo conexiones, sino recursos financieros concretos —pasajes, alojamiento, matrícula, costos de vida en otra metrópoli. La movilidad educativa era, así, una prerrogativa restringida a las élites locales que poseían tanto prestigio como liquidez.

Ese capital económico, cuando se legitima mediante atributos reconocidos como legítimos (el buen apellido, la buena familia), se convierte en capital simbólico: el poder de ser percibido como naturalmente apto para la distinción. La afirmación de la familia de Frank, que lo presenta como superior «em inteligência, em família e em educação», ejemplifica este mecanismo de legitimación de las desigualdades heredadas, reconfiguradas como virtudes individuales. La escuela, en este escenario, funciona como un espacio de conversión y acumulación de capital cultural, al proporcionar un recorrido educativo formal que refuerza la separación entre quienes pueden invertir y quienes ven interrumpida su formación.

<sup>1</sup> El nombre «Dragão» hace referencia a elementos del imaginario de la Isla de Fogo, caracterizada por la presencia del volcán activo que marca el paisaje y la cultura local. Esta elección otorga al perro una dimensión simbólica que se conecta con el entorno insular y con la experiencia del narrador.

En este contexto, el fragmento en el que el narrador expresa su envidia —«Não demorou muito para que eu e os outros víssemos, com alguma inveja, o nosso colega partir para aquela escola em Lisboa» (Teixeira de Sousa, 2009, p. 47)— marca más que una reacción subjetiva. Revela la conciencia de que, en la estructura colonial, la escolarización no corrige la desigualdad: la reproduce, al transformar capitales heredados en ventajas certificadas. El reconocimiento social de Frank, incluso con un rendimiento inferior, pone de manifiesto el funcionamiento del capital simbólico, que legitima privilegios heredados bajo la apariencia de mérito. Esta forma de capital no se limita a la percepción: se concreta en accesos y distinciones reales —como la continuidad educativa—, reforzando las jerarquías que pretenden parecer naturales.

La crítica aquí presente se afina con las formulaciones de Bourdieu y Champagne (2001), para quienes la escuela moderna no solo excluye, sino que lo hace de forma disimulada, bajo el velo de la universalización. Así, a pesar de que alumnos de diferentes capas sociales, como el narrador y Frank, asisten a la misma escuela y acceden a la misma educación primaria y secundaria, no podemos caer en la falacia de un sistema democrático en el que las oportunidades son iguales para todos. Como afirman los autores:

o sistema de ensino aberto a todos, e ao mesmo tempo estritamente reservado a poucos, consegue a façanha de reunir as aparências da «democratização» e a realidade da reprodução, que se realiza num grau superior de dissimulação, e por isso com um efeito maior ainda de legitimação social (...) A Escola exclui, como sempre, mas ela exclui agora de forma continuada, a todos os níveis de curso, e mantém no próprio âmbito aqueles que ela exclui, simplesmente marginalizando-os nas ramificações mais ou menos desvalorizadas (p. 485).

El narrador de Teixeira de Sousa es, precisamente, uno de esos sujetos excluidos desde el interior: matriculado, evaluado, técnicamente aprobado, pero simbólicamente desautorizado a continuar su trayectoria escolar. El texto, sin embargo, no se conforma con exponer estas desigualdades únicamente a través del contraste entre destinos individuales; las inscribe simbólicamente en episodios de la vida cotidiana que, bajo la mirada infantil, adquieren un significado aún más profundo. Un ejemplo de ello es la escena en la que Frank, para evitar un enfrentamiento entre los perros, alega tener prisa para ir a comprar «senhas de água»:

Se houvesse ali testemunhas, ficaria o assunto arrumado para sempre. É que vi nitidamente o Vulcão estar a torcer-se para o lado do dono. Frank disfarçou a coisa muito bem, procurando conter o animal que estava mais era cheio de medo. E disse que ia com pressa *comprar senhas para água*. Vulcão tremia de susto à frente do rival (Teixeira de Sousa, 2009, p. 47, énfasis mío).

La inserción aparentemente casual de esta información en el flujo narrativo se revela, bajo un examen atento, como una crítica incisiva a la escasez hídrica en Cabo Verde, así como al sistema de gestión colonial de los recursos básicos. Ese detalle —la necesidad de comprar senhas para tener acceso al agua— es más que una contextualización realista. Es una metáfora estructural de la lógica colonial: un modelo de administración de la miseria, en el que los bienes más esenciales para la supervivencia son racionados, controlados y distribuidos de manera desigual. El agua, que debería ser un bien común, se convierte en mercancía escasa, regulada por mecanismos institucionales excluyentes. Para el narrador, sin embargo, esa información aparece como un dato casi banal, lo que revela no solo la normalización de la carencia, sino también la naturalización de la desigualdad. La mirada del niño, al mismo tiempo que es ingenua, capta con nitidez la brutalidad del sistema al incorporarla como parte del escenario cotidiano.

La simbología de los perros —Dragão y Vulcão— funciona, en este punto, como un espejo de la dinámica de competencia desigual entre sus dueños. Dragão, que representa al narrador, demuestra fuerza e intimidación frente al rival, sugiriendo un intento simbólico de superar la inferioridad estructural mediante pequeños triunfos en el campo del imaginario. El miedo de Vulcão frente a Dragão es, así, una proyección del deseo del narrador de invertir, aunque momentáneamente, la lógica de la dominación. Sin embargo, esa victoria simbólica no se traduce en transformación real: al final, es Frank quien parte hacia Lisboa, mientras que el narrador se ve resignado a permanecer en la isla, a trabajar desde joven y a la limitación de horizontes.

Esa frustración se intensifica en la escena en que el padre del narrador rechaza el pedido de la profesora para que su hijo ayude a «os meninos mais atrasados» (p. 49). La negativa es, al mismo tiempo, un signo de la desconfianza en la institución escolar y la expresión de una racionalidad práctica: para las familias desfavorecidas, el trabajo inmediato parece más prometedor que la promesa siempre aplazada de la ascensión a través

de la educación. La escuela aparece, así, no como un puente, sino como un espejismo: una *tierra prometida* que se aleja a medida que se intenta alcanzarla. Este desencanto con el sistema educativo evidencia la ruptura entre la infancia, entendida como tiempo de posibilidades, y la juventud, marcada por la inserción precoz en el mercado laboral y por el desencanto con las instituciones.

La negativa del padre a permitir que el narrador actúe como monitor escolar marca, simbólicamente, el fin de una infancia que, hasta entonces, encontraba en la escuela un espacio —aunque precario— de construcción de sentido y afirmación subjetiva. Ese gesto, aunque localizado, es sintomático de una lógica social más amplia: la de la discontinuidad brutal entre la infancia y la edad adulta en los contextos coloniales periféricos, donde el trabajo precoz sustituye a la educación como vector de integración social. El espacio escolar, que debería garantizar la continuidad del desarrollo cognitivo y afectivo, es interrumpido por la urgencia económica y el protagonismo de la infancia es gradualmente eclipsado por el peso de las responsabilidades adultas.

El abandono de la escuela inaugura una nueva etapa en la trayectoria del narrador, marcada por la inserción en el mundo del trabajo —en este caso, como ayudante en la tienda de su padre— y por el surgimiento de los primeros deseos afectivos y sexuales. La figura de Olívia, su prima, aparece entonces como catalizadora de esa transición: ella es, al mismo tiempo, objeto del deseo y símbolo de la delicadeza emocional aún posible. Su belleza, descrita con recursos simbólicos vinculados al imaginario del fuego —«os olhos pareciam de fogo» (p. 50)— refuerza la conexión entre deseo y territorio, entre subjetividad y espacio insular. Sin embargo, esa pasión se interrumpe abruptamente por la enfermedad y posterior desaparición de Olívia, lo que profundiza el desencanto del protagonista con la propia realidad.

La desaparición de la prima —presumiblemente muerta en un naufragio al intentar ser trasladada a un hospital en otra isla— clausura de manera trágica la posibilidad de proyección afectiva hacia el futuro. El mar, que podría ser símbolo de conexión, libertad y desplazamiento, aparece aquí como barrera y tragedia. En lugar de unir, separa; en lugar de liberar, mata. Esa inversión simbólica es significativa: inscribe la geografía insular como clausura, como destino impuesto, como limitación de la movilidad física y social. El agua, que al inicio del cuento ya aparecía como escasa y controlada mediante fichas, se convierte ahora en fuerza hostil e infranqueable: un elemento que rodea, limita y amenaza.

El mundo simbólico de la infancia, poblado de perros, juegos, pequeñas rivalidades, queda definitivamente vaciado en el momento en que el narrador observa el agravamiento del hambre y la miseria generalizada en la aldea:

A Vila enchia-se de gente que abandonava os campos sem água. Vinham esfarrapados, magros, com chagas enormes fedendo a podridão. As mães traziam os filhos pequenos à cabeça, em grandes balaios (...) Meninos chupavam tetas vazias, mães que recusavam o comer aos filhos, velhos que morriam nos largos públicos, na presença de toda a gente (...) o céu aberto, sem nuvens, donde não caía chuva (Teixeira de Sousa, 2009, p. 57).

El fragmento en que describe «madres que rehusaban comer a sus hijos» y «niños que chupaban tetas vacías» es brutal en su literalidad, desprovisto de metáforas o tapujos. El hambre, antes simbolizado por los perros desnutridos y por la perra flaca, emerge ahora en su materialidad más cruda, afectando cuerpos humanos, transformando la aldea en un espacio de muerte y abandono. Lo real irrumpe en la narrativa con fuerza total, quebrando el filtro poético-infantil y exponiendo, sin mediación, la violencia estructural del colonialismo.

La escena final de la desaparición del perro Dragão, el perro, completa este ciclo de maduración trágica. Al considerar la posibilidad de que el animal haya sido devorado por personas hambrientas, el narrador confirma la ruptura definitiva de la lógica infantil: la figura que antes servía como proyección emocional y simbólica es ahora absorbida por la realidad del hambre, convirtiéndose en carne, recurso, objeto de supervivencia. Es en ese gesto —la sugerencia de que el perro se convierte en alimento— donde el cuento alcanza su clímax simbólico: la infancia, como tiempo de sueños y vínculos afectivos, es devorada por el hambre; la subjetividad es engullida por la precariedad material; el afecto cede ante la necesidad.

La desaparición de Dragão coincide con la decisión del narrador de abandonar la isla y migrar a América. El viaje, aunque no se tematiza como esperanzador o redentor, representa un último intento de romper con el ciclo de exclusión. Pero también evidencia la quiebra del proyecto social caboverdiano bajo el colonialismo portugués: formarse, educarse, amar, permanecer —nada de eso es posible dentro de los márgenes de la isla—. Es preciso partir, romper, desplazarse, aunque sea sin garantías. El final de la narrativa, por lo

tanto, no ofrece una resolución, sino un gesto de huida, de desesperación racionalizada. El viaje a América es menos una promesa que una última alternativa.

## Consideraciones finales

Al examinar «Dragão e Eu», de Henrique Teixeira de Sousa, desde un prisma narratológico y decolonial, se vuelve evidente que la fuerza del cuento reside justamente en la manera en que articula forma y contenido, subjetividad y estructura, infancia y exclusión. La elección de un narrador autodiegético con mirada infantil no es un recurso estético ingenuo, sino una operación crítica refinada: es a través de la percepción vacilante y sensible del niño que se revelan, con contundencia, los mecanismos sociales de dominación que atraviesan la sociedad caboverdiana bajo el régimen colonial.

El análisis del cuento «Dragão e Eu» se propone operar precisamente en ese *entrelugar* en el que se cruzan las estructuras formales de la narrativa y las determinaciones histórico-políticas de la experiencia colonial. A partir de la perspectiva de un narrador autodiegético y focalizado internamente, la narración construye un microcosmos en el que las tensiones del colonialismo se manifiestan no a través de grandes eventos históricos, sino en las minucias de la convivencia cotidiana, en las jerarquías naturalizadas, en las ausencias que marcan los cuerpos y las subjetividades de los personajes. La mirada infantil que permea el texto actúa como un operador crítico, pues al no disponer plenamente de las categorías del lenguaje político, termina por desestabilizarlas, revelando, en la vacilación de la nominación, el rasgo más profundo de la violencia colonial: su banalización, su normalización.

La figura de la infancia, en este caso, debe entenderse como un marcador simbólico de vulnerabilidad, pero también de potencia narrativa. Como ya señalaron varios pensadores contemporáneos (Ariès, Sarmiento, Rosenberg), la infancia no es un dato natural, sino una construcción histórica, cuyos contornos varían según los regímenes de saber y poder que la instituyen. En un contexto colonizado, la infancia adquiere además una carga política adicional: representa un cuerpo en formación que, aunque sometido a las estructuras de dominación, aún no ha sido completamente capturado por ellas y por eso mismo puede resistir, aunque sea de forma tenue, a sus efectos totalizantes. Es esta tensión la que Teixeira de Sousa moviliza en el cuento: la infancia como un campo de disputa entre el sujeto colonizado en formación y el aparato colonial que intenta conformarlo.

Articulando la maduración del narrador con un paisaje social devastado por la escasez, el abandono y la exclusión, «Dragão e Eu» trasciende los límites de la narrativa de formación tradicional. El cuento subvierte la expectativa progresiva que estructura el *bildungsroman* clásico —esa noción de que el joven, al superar los desafíos de la infancia y la adolescencia, alcanza autonomía e integración plena en la sociedad adulta—. Aquí, la maduración no conduce a la realización, sino al colapso simbólico de un mundo. Crecer, en este contexto, significa comprender que las posibilidades están drásticamente limitadas por la lógica colonial que organiza el espacio, los recursos, la escuela, los afectos y el propio tiempo social.

Esa negativa a la teleología del progreso es uno de los elementos centrales que sitúan el cuento de Teixeira de Sousa en sintonía con las perspectivas críticas decoloniales. Al desnaturalizar la escuela como espacio neutral y revelarla como arena de reproducción de desigualdades, al evidenciar el fracaso de las promesas coloniales de civilización y desarrollo, y al atribuir a la infancia no un valor universalizante, sino una experiencia situada, marcada por la precariedad y la pérdida, el texto construye un dispositivo literario que desestabiliza el discurso dominante y propone otras formas de percepción del mundo. La literatura, aquí, no es solo un espejo de la realidad, sino una práctica de desmontaje de los mecanismos que naturalizan el sufrimiento y lo excluyen del campo del debate político.

En este proceso, «Dragão e Eu» también ofrece una contribución singular al proyecto literario caboverdiano. Aunque hereda aspectos formales del neorrealismo portugués —como la preocupación por la realidad social y la denuncia de las desigualdades—, el cuento tensa esa herencia al inscribirla en un contexto de descolonización inminente, donde la experiencia del colonizado ya no puede ser mediada por las formas estéticas europeas sin resistencia. El neorrealismo, al ser reapropiado por Teixeira de Sousa, deja de ser una estética de representación para convertirse en una estética de desestabilización: no solo muestra el mundo tal como es, sino que revela los mecanismos que lo hacen así y en ese gesto, señala la posibilidad de su transformación.

El análisis de la trayectoria del protagonista —de la escuela interrumpida a la inserción temprana en el trabajo, de la primera pasión a la pérdida, del perro al hambre, de la infancia a la partida— muestra cómo la subjetividad del narrador es moldeada por un sistema que impide el pleno florecimiento de sus potencialida-

des. El cuento denuncia, de manera sutil y devastadora, las falsas promesas de ascenso social propagadas por la escuela colonial, revelando cómo las instituciones, los símbolos y los afectos están atravesados por lógicas de capital que se perpetúan en ciclos de exclusión.

Además, la elección de los símbolos —los perros, el fuego, el mar, la sequía, el hambre— está lejos de ser casual o meramente descriptiva. Cada uno de estos elementos comporta un denso conjunto de significados que operan simultáneamente en los planos narrativo, simbólico y político. Dragão, el perro que acompaña al protagonista, es la infancia personificada, pero también el deseo de resistencia, de afirmación, de permanencia. Vulcão, su rival, representa el poder, la intimidación del otro, el sistema que amenaza, pero que también teme. El agua, ya sea negada mediante fichas o devoradora de barcos, es el índice de la precariedad estructural. El hambre es el motor silencioso que mueve los cuerpos y desarma los vínculos. La escuela es el lugar de la promesa frustrada. El mar es el límite y la vía de escape. Y todo ello está filtrado por la mirada de un niño que, al narrar, reconfigura.

Al final, «Dragão e Eu» es un cuento que tematiza la construcción y el agotamiento de una subjetividad en tiempos de colapso, trazando el retrato de una nación insular en vísperas de la independencia y de una infancia colonizada en proceso de ruptura con la metrópoli. Al narrar, el protagonista transforma la exclusión en testimonio y devuelve sentido a lo que fue descartado, desplazando el foco del texto hacia los efectos subjetivos de la colonización. La ausencia de una resolución redentora no indica un fracaso narrativo, sino una elección estética y política: visibilizar la precariedad impuesta por el colonialismo. Así, el cuento se afirma como un documento que articula forma y crítica social, revelando cómo las fisuras del sistema colonial repercuten en la infancia y en el espacio insular.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. e Passeron, J.C. (1975). *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Bourdieu, P. (1998). As contradições da herança. In Nogueira, M. A. y Catani, A. (Orgs.). *Escritos de educação: Pierre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes. (pp. 229-237).
- Bourdieu, P. e Champagne, P. (2001). Os excluídos do interior. En Bourdieu, P. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes. (11-18).
- Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcadia.
- Macamo, E. (2002). A constituição de uma sociologia das sociedades africanas. *Estudos Moçambicanos*, 19, pp. 5-26.
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- Teixeira de Sousa, H. (2009). Dragão e eu. In Chaves, R. (Org.). *Contos africanos dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática. (44-63).

# Uma cartografia da identidade: imagens e paisagens (Angola, Macau e Goa) na obra da escritora portuguesa Maria Ondina Braga

*Dora N. Gago*

Universidade Nova de Lisboa / Instituto Politécnico de Setúbal  
 doragago@fcsh.unl.pt  
<https://orcid.org/0000-0002-6300-1575>

Recibido: 27/03/2025

Aceptado: 04/04/2025

## Resumo

Maria Ondina Braga é considerada a escritora portuguesa mais cosmopolita do século XX. Viveu em Inglaterra, França, Goa, Macau, China e Angola. Estes percursos vivenciais inspiraram vários títulos da sua obra, nomeadamente em *Passagem do Cabo* (1994) e *A Revolta das Palavras* (1975) —que constituirão o nosso corpus de estudo—. Assim, analisaremos e equacionaremos o modo como a configuração das diversas paisagens —não apenas visuais, mas também olfativas e sonoras— permite delinear uma «cartografia da identidade» inscrita no seio da alteridade e no confronto com o diverso e o distinto. Bastante emblemático, neste contexto, será o texto intitulado «Caminhos» de *A Revolta das Palavras*, que constitui precisamente uma reflexão metafórica acerca da errância, das múltiplas culturas e mundos trilhados.

**Palavras-chave:** paisagens; viagens; identidade; alteridade; interculturalidade.

## A Cartography of Identity Images and Landscapes (Angola, Macau and Goa) in the Work of the Portuguese Writer Maria Ondina Braga

### Abstract

Maria Ondina Braga is considered the most cosmopolitan Portuguese writer of the 20th century. He lived in England, France, Goa, Macau, China and Angola. These experiential paths inspired several titles of his work, namely *Passagem do Cabo* (1994) and *A Revolta das Palavras* (1975) —which will constitute our corpus of study. Thus, we will analyze and consider the way in which the configuration of the different landscapes —not only visual, but also olfactory and auditory— allows us to outline a «cartography of identity» inscribed within otherness and in the confrontation with the diverse and the distinct. Quite emblematic, in this context, will be the text entitled «Caminhos» from *A Revolta das Palavras*, which constitutes precisely a metaphorical reflection on wandering, the multiple cultures and worlds traveled.

**Keywords:** landscapes; travel; identity; alterity; interculturality.

## Una cartografía de la identidad: Imágenes y paisajes (Angola, Macao y Goa) en la obra de la escritora portuguesa Maria Ondina Braga

### Resumen

Maria Ondina Braga es considerada la escritora portuguesa más cosmopolita del siglo XX. Vivió en Inglaterra, Francia, Goa, Macao, China y Angola. Estas experiencias inspiraron varios títulos de su obra. De ellos, analizaremos *Passagem do Cabo* (1994, reeditada en 2022) y *A Revolta das Palavras* (1975). Así, consideraremos el modo en que la configuración de los distintos paisajes —no solo visuales, sino también olfativos y auditivos— permite delinear una «cartografía de la identidad» inscrita en la alteridad y en la confrontación con lo diverso y lo distinto. Muy emblemático, en este contexto, será el texto titulado «Caminhos» de *A Revolta das Palavras*, que constituye precisamente una reflexión metafórica sobre el vagar, las múltiples culturas y mundos recorridos.

**Palabras clave:** paisajes; viajes; identidad; alteridad; interculturalidad.

Numa entrevista concedida à revista *O Escritor*, em novembro de 1991, Maria Ondina Braga (1922-2003) refere ter sido, aos vinte e três anos, a primeira jovem de Braga a ir como *au pair* para o estrangeiro —e que o fez após um longo período de doença, lançando um desafio a si própria «para ver do que era capaz»—. Com efeito, esta ida para Inglaterra, nos anos cinquenta, onde ficou durante três anos, foi o primeiro de muitos desafios, tendo a autora vivido depois em França, Angola, Índia (Goa) e China (Macao e Pequim). Estes percursos vivenciais inspiraram vários títulos da sua obra, como foi o caso de *Passagem do Cabo* (1994) e *A Revolta das Palavras* (1975) —que constituirão o nosso corpus de estudo—. Assim, analisaremos e equacionaremos o modo como a configuração das diversas paisagens —não apenas visuais, mas também olfativas e sonoras— permite delinear uma «cartografia da identidade» inscrita no seio da alteridade e no confronto com o diverso e o distinto. Bastante emblemático, neste contexto, será o texto intitulado «caminhos» de *A Revolta das Palavras*, que constitui precisamente uma reflexão metafórica acerca da errância, das múltiplas culturas e mundos trilhados:

De olhos fechados vejo os caminhos. Seixos brancos e redondos, lajes, asfalto luzidio. Também terra. Também areia. As esquinas das ruas, as praças, o vento ao largo dos cais, avenidas rasgadas de tráfego, árvores de boulevards, bancos de parques, arfar de comboios, bramido de ondas nos cascos dos navios. Formas, sons, odores, tudo intacto no quadro da memória. Uma fotografia. Sorria (...) Na China o leão dançava na festa da Deusa A-Má, era amarelo, corpo de seda, cabeça onírica de dragão.

Fiquei lá. Natal. Dia de Anos. (...) Falava língua estrangeira. Palavras que me lançavam e que devolvia, qual jogo de bola. Fiquei lá muda.

Uma vez o nevoeiro cobriu a cidade. Desorientei-me. A ladeira íngreme e escorregadia (...) E se nunca chegasse ao meu destino?

Fiquei nas salas de aula (...) pregada à parede como um mapa. (...) Recortada na minha própria sombra ao luar dos trópicos ou num pátio de lousa ao clarão da fogueira de Guy Fawkes. (...)

Para um dia me reencontrar hei-de tornar a esses caminhos, a ver outra vez tudo de olhos fechados: os deuses, os demónios, a minha ousadia. E o retrato voltará a ser perfeito. Mas serei capaz de me reconhecer? (Braga, 1975, pp. 93-94).

O excerto acima transcrito evidencia um desejo de reconstrução identitária de procura da unidade de um ser que parece ter ficado disperso pelos vários caminhos do mundo. Essa reconstrução é feita através da memória que, tal como afirmou Pierre Nora: «É a vida, (...) e nesse sentido, ela está em permanente evolução,

aberta à dialéctica da lembrança e do esquecimento (...) susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações» (1993, p. 9). Com efeito, através dos elementos evocados, acompanhamos, muito sinteticamente, os percursos da narradora, num ato de revitalização da memória, pelas terras de Angola e Goa («terra, luar dos trópicos»), pelos boulevards de Paris, por Inglaterra —através da alusão à celebração de Guy Fawkes, cuja efígie é queimada e acompanhada por fogos de artifício—. Além disso, evidencia-se a evocação de Macau, através do dragão e da Deusa A-Má, que conferiu o nome ao território. No fundo, a narradora sente que ficou em todos esses lugares, «pregada à parede como um mapa», notando-se uma fusão entre uma cartografia geográfica e identitária que se vai espelhando nos diversos percursos narrados.

## Percursos por «terras sentidas»: Angola, Goa e Macau

*Passagem do Cabo* (1994), «título evocativo da travessia dos navegantes portugueses pelo Cabo da Boa Esperança rumo a um mundo desconhecido, em demanda do inatingível» (Brookshaw, 2002, p. 86), é uma obra constituída pela reescrita das crónicas publicadas em 1965 sob o título *Eu vim para ver a Terra*. O que se salienta em *Passagem do Cabo* é o facto de, às três partes do volume inicial («As terras sentidas de África», «Passagem do Índico» e «Dias de Macau»), ser acrescentada uma quarta parte, formada por quatro narrativas: «Em Pequim... Macau», «Coloane», «Memórias da casa das professoras» e «Macau vinte e cinco anos depois». Esta é uma obra que mistura a narrativa de viagens com o tom memorialístico e autobiográfico. Deste modo, com o intuito de analisarmos as imagens e paisagens esboçadas de Macau, Goa e Angola, confrontaremos alguns dos textos mais emblemáticos de *Passagem do Cabo* com outros de temática semelhante publicados em *A Revolta das Palavras*.

No capítulo intitulado «De África ao Extremo Oriente», a narradora principia por contrapor a pujança, a vastidão, a fecundidade mágica e paradisíaca de Angola com a realidade macaense. Neste contexto, Goa assumir-se-á como a «ponte», o local de transição entre esses dois mundos. Esse processo de comparação e contraste com os locais habitados anteriormente revela uma tentativa de apreender, conhecer mais profundamente Macau. Isto porque, tal como preconiza Yu-Fu Tuan: «os lugares podem adquirir visibilidade através de uma série de significados, como é o caso da rivalidade ou do conflito com outros lugares, a proeminência visual ou, inclusive, o poder evocativo da arte, da arquitetura ou dos rituais» (2011, s./p.). Por conseguinte, a identidade dos lugares conclui-se através da dramatização das aspirações, necessidades, ritmos funcionais da vida pessoal e coletiva. Neste caso, Macau salienta-se precisamente pelos rituais, pela cultura, pelos monumentos que a narradora enumera: «(...) para quem veio lá de Angola, os seus pagodes, os seus conventos... os fantásticos funerais dos sequazes de Confúcio, um espiritualismo melancólico, aqui, senão mesmo lúgubre» (Braga, 1994, p. 112). Esta cidade surge configurada sob o olhar ainda de uma vivência presente *in loco*. Então, é a alteridade, o estranhamento face ao «outro» e, sobretudo, do «outro» em relação ao «eu» que transparece na descrição paisagística e ambiental de Macau, onde se questiona o estatuto dos portugueses e da sua própria identidade cultural naquela sociedade:

Macau, agora. Inverno frio. (...) E apertada nos braços lamacentos do rio das Pérolas Estreitas também as ruas de Macau, sombrias e tortuosas. E daqui para acolá, pequenos e activos, os seus habitantes, formiguinhas num formigueiro. Gente que passa por nós sem quase nos enxergar, os chineses. Estreitos igualmente os olhos deles, como quem visse para dentro. Que Macau, afinal, os chineses: as suas falas, as suas feições, os seus vícios de viver. E os portugueses? O quê, aqui, os portugueses? Uns estranhos? Uns intrusos? (Braga, 1994, p. 110).

Neste excerto, emerge uma reflexão acerca da «auto e hétero-imagem, ou seja, distingue-se entre a auto-imagem (imagem do «eu», neste caso dos portugueses) e a hétero-imagem, definida como a referência a uma reputação de carácter vigente dentro de um grupo e partilhada por ele, ou por último, a opinião que os outros têm sobre o alegado carácter de um grupo (Leerssen, 2007, pp. 342-343). Neste caso, há um questionamento relativamente ao facto de os portugueses poderem ser considerados uns estranhos ou intrusos, atendendo às diferenças culturais e de hábitos. Notamos também que o estreitamento das ruas, ou seja, da cidade, se projeta na configuração física dos olhos dos habitantes chineses, concebidos como indiferentes aos outros, pequenos, ativos, trabalhadores incansáveis, o que se salienta através da imagem das formigas. Evidencia-se a distinção entre o estranho e o familiar, essencial na construção da identidade, que envolve a noção de «ser identificável» e intimamente ligado a uma permanência através do tempo, algo que perdura idêntico a si próprio (Leerssen,

2007, pp. 335-337). Aliás, como também preconiza Stuart Hall, podemos pensar sobre a identidade cultural como uma cultura partilhada, uma espécie de coletivo, «one true self» (Hall, 2003, p. 223). Subjacente a esta definição, segundo esse autor, encontra-se o facto de a nossa identidade cultural refletir experiências históricas comuns e códigos culturais partilhados. Por conseguinte, de um modo geral, a narradora procura analisar a questão da sua identidade nacional no seio de todas as diferenças contempladas. Emerge igualmente o conceito de «exótico» na linha de pensamento de Victor Segalen, como uma «estética do diverso», ou, por outras palavras, a noção do diferente, a perceção do diverso sem deformações.

Ao longo das narrativas, transparece uma preocupação em expressar não apenas os elementos paisagísticos captados pela visão, mas também os cheiros e os sons. Ou seja, é através do cheiro que adquirimos um conhecimento mais profundo do mundo que nos rodeia. De acordo com Holmes, «o teor mnemónico do olfato é notável, pois tanto a memória, como a imaginação ou os sentimentos mais antigos são mais rapidamente atingidos pelo sentido do olfato do que por qualquer outra via» (Reinarz, 2014, p. 6).

Do mesmo modo, também J. Douglas Porteous destaca a enorme pertinência dos cheiros na reconstrução das memórias da infância (2006, p. 89). Neste contexto, importa explicitarmos o conceito de «smellscape» [paisagem olfativa] concebida de acordo com Relphe e Engen, como «o conjunto de aromas associados a pessoas, a locais ou a outros estímulos exteriores, que intensificam a descrição da paisagem visual» (Puga, 2016, p. 204). Assim, «as paisagens olfativas e auditivas são análogas à paisagem visual, remetendo para a paisagem geográfica percecionada em conjunto (...)» (Puga, 2016, p. 204). Além disso, ao contrário do que sucede com as paisagens visuais, as aromáticas possibilitam uma «imersão» do leitor no espaço descrito (Gago, 2018, p. 75). Assim de Angola é-nos transmitido o odor de «queimadas», do «cacimbo», do «desabrochar dos lírios bravos sob a serenata do rouxinol da selva» (Braga, 1994, p. 19). Nesta última expressão evidencia-se também a paisagem sonora ou acústica dos locais visitados (*soundscape*), ou seja, os sons representados na narrativa, que de acordo com Thompson, correspondem, simultaneamente, ao ambiente físico e ao modo de o percepcionar (2002, p. 1), surgem constantemente na descrição das terras de Angola, na caracterização das noites «prateadas e aromáticas» (Braga, 1994, p. 19).



Fig 1. Maria Ondina Braga

Relativamente ao povo angolano, é acentuada a beleza, «o seu leve linguajar, o seu passo de dança, os olhos largos, líquidos, melancólicos» (Braga, 1994, p. 20). De certo modo é feita uma descrição que acentua uma pureza genesiaca que se coaduna com a paisagem contemplada. Neste contexto, os fenómenos atmosféricos, como as grandes tempestades provocam estranheza na narradora, devido à sua intensidade e dimensões quase apocalípticas, pois é «feito de gemidos e risos e estertores, o concerto da chuva» (Braga, 1994, p. 37). Os diversos elementos da natureza são humanizados, personificados: «E a terra, que se ferira fundo, exalava odores antigos, acres, minerais» (Braga, 1994, p. 38). Estes fenómenos naturais adquirem uma dimensão mística,

sagrada, que contagia também as pessoas, que celebram a chuva como algo de sagrado: «Homens e mulheres e meninos, todos a cantar e a bailar, felizes e molhados. Todos como se houvessem descido lá do Alto, com a chuva, faces radiantes, corpos de ébano brunido, vozes estremecidas de mistério» (Braga, 1994, p. 39).

O capítulo intitulado «cacimbo» evoca o Inverno de Luanda, estabelecendo uma comparação com Londres. Novamente, o cheiro é o elemento relector da memória que permitirá fixá-la:

Preciso não esquecer o cheiro do mar nos corredores compridos da grande casa. Vem cedinho e domina o aroma do café escaldado na cozinha. Carregado de sal e de lonjura, traz-nos a infância, um longo cortejo de espanto e desencantamento (Braga, 1994, p. 41).

É igualmente evocada a memória das manhãs em que «a água do banho, aquecida no fogão de lenha, nos imprime na pele um perfume telúrico» (Braga, 1994, p. 42). Com efeito, de acordo com Anne Muxel, as paisagens olfativas para além do seu papel de «arquivistas do efémero» (Muxel, 2007, p. 99), devido à sua transitoriedade, assumem-se também como elementos vividos e sentidos da cartografia de um *eu* em constante e emotiva interseção com o tempo e o espaço, ancorado num fio de memórias, impregnado de emoções e sensações. Aliás, isto verifica-se igualmente no texto intitulado «Mercado Indígena» que abre com uma frase que encerra uma paisagem olfativa: «De longe já cheira a peixe seco» (Braga, 1994, p. 45). E também as paisagens auditivas emergem no discurso, já que ainda nesse mercado se escuta «a vozeria do povo, o latido dos cães, e o pipilar da passarada» (Braga, 1994, p. 46), onde as iguarias cozinhadas exalam «odores suculentos e algo enjoativos —muamba de galinha, cuscuz em molho de dendém, caldeirada com jindungo—» (Braga, 1994, p. 47).

Este texto aproxima-se de uma crónica de *A Revolta das Palavras*, cujo título é «Mercados» e onde é feito um périplo por todos os mercados visitados durante as viagens da narradora, desde Angola a Paris, numa perspectiva comparativista. Assim, o mercado de Angola é especificado e, de certo modo, comparado com os outros atendendo às cores, cheiros, sabores configuradores das múltiplas culturas, assim como dos vendedores e de outras pessoas que os integram: «Mercado de São Paulo em Luanda. Jindungo, dendém, corpos suados, e a terra ressequida à espera da monção» (1975, p. 105). Enquanto isso, nos mercados de Goa, dominava o vermelho e os odores intensos («colorau, canela, sementes picantes», [1975, p. 105]). Não obstante a maior profusão de aromas pertence aos mercados chineses, estendendo-se desde «os *lai chi* de aromas de flores» ao «fartum de peixe seco» (1975, p. 106). Notamos que é reconhecida uma superioridade aos mercados chineses, relativamente à profusão das paisagens olfativas que contêm.

Regressando às impressões colhidas de Angola, são diversas as viagens referidas pelas cidades angolanas, desde Luanda a Malanje, Nova Lisboa, Lobito, Lombe, entre outras, utilizando como meio de transporte o autocarro ou o comboio. Salienta-se também a referência a dois poetas angolanos: Alda Lara e Tomaz Vieira da Cruz cujos poemas são recitados por uma declamadora, numa nítida valorização da literatura angolana.

No capítulo intitulado «Angola 61» (que também surge em *A Revolta das Palavras*) deparamo-nos com a narração do pânico que invade Angola após os massacres ocorridos em Março de 1961 que deram início à Guerra Colonial. É narrada a tensão crescente perante a qual a narradora se sente incrédula, refletindo acerca da auto-imagem, ou seja, questionando a imagem dos portugueses em Angola (como também é feito relativamente a Macau), nitidamente enraizada no estereótipo do português como «povo de brandos costumes»: «Os portugueses de Angola, todavia, um povo pequeno, pacato, popular. Ou não seria mesmo? Ou isso pouco importava?» (1994, p. 74). E, após o relato de factos ilustrativos da tensão vivida, o capítulo encerra precisamente com a evocação do cacimbo, do cheiro do mar e das queimadas, paisagens olfativas cuja função será cristalizar a memória de um passado em oposição à incerteza de um doloroso momento presente, pois: «Agora, com as ruas desertas e aquela solidão e aquele susto, a tristeza da cidade redobrava, tresdobrava, a tristeza» (p. 77).

A parte mais curta da obra é precisamente a «Passagem do Índico» (sendo a mais longa a consagrada a Macau, dividida em dois tempos distintos) que assinala a passagem por Goa, através de um capítulo intitulado «Goa: a hora do adeus». A ação localiza-se numa «noite alta, no aeroporto de Goa» (1994, p. 83). Ou seja, deparamo-nos com um espaço caracterizado, na linha de pensamento de Marc Augé (1992) como um não-lugar, um espaço de transição, marcado pelo anonimato, por onde circula um número elevado de pessoas. Neste caso, a narradora encontra-se a aguardar um voo para sair de Goa, visto estar iminente a Independência da Índia. Encontramos alusões a factos de teor biográfico vivenciados pela autora, visto que abandonou Angola devido à guerra para ir para Goa e foi forçada a partir de Goa também devido a um conflito, daí o desabafo: «Mas que sina, Santo Deus! Eu, onde quer que chegue, aí o conflito e a falência. Que azar!» (1994, p. 84).

Por seu turno, notamos que os locais de Angola, as suas características sociais, culturais e paisagísticas vão surgindo constantemente como elemento de comparação com Macau, desde o já abordado capítulo inicial intitulado «De África ao Extremo Oriente». Podemos referir que, em linhas gerais, *Passagem do Cabo* se estrutura em torno das paisagens observadas, do exterior, da relação com o *outro*, diverso e distinto, cuja essência se pretende conhecer e apreender. Por exemplo, no capítulo intitulado «Verão em Macau»:

Por ora, porém, fugida ao sufoco do quarto, vou vagueando por Macau sem pressa nem propósito. Vou calcorreando as artérias cintilantes de lojas e estalagens, os recolhidos bairros ricos, os barulhentos bairros pobres, e largos, e larguinhos e calçadas, e embarcadouros. E não é que, de repente, me vejo enredada nos fios de nylon dos papagaios de papel? (Braga, 1994, p. 121).

Deste modo, enquanto Angola se encontra conotada com a pujança da vida, da paisagem natural, da simplicidade, ligada à vida no seu esplendor, Macau surge aos olhos da narradora, interpenetrada pelo mistério, o «sobrenatural» e a religiosidade que também a atraem: «Vir a Macau, o mesmo que dizer vir à China, é ter a oportunidade, ímpar talvez, de olhar frente a frente o Sobrenatural» (Braga, 1994, p. 125). Neste caso, como depois é esclarecido, o «sobrenatural» surge como sinónimo do inacessível, que ela procura constantemente numa ansiedade de reunir e reconstruir as diversas dimensões do próprio *eu*. E interroga-se: «Será que estou doente? Claro que estou. Sempre estive. E a minha doença, na raiz da minha doença, a razão de eu enxergar aquilo que não é» (Braga, 1994, p. 125). Alude-se a uma propensão visionária para decifrar um sentido oculto das coisas e das aparências, algo de profundamente genesiaco, «anterior ao acto de ser» (Braga, 1994, p. 125). Impelida pela demanda do sentido mais profundo, desconhecido e puro da realidade circundante, a narradora sente-se atraída pelas paisagens geográficas e humanas *exóticas*, na linha de uma já referida *estética do diverso*, que, como afirma Maria Leonor Buescu: «Será também a contrapartida do etnocentrismo, na medida em que faz funcionar, como categoria tutelar, o distanciamento espacial, social, cultural, antropológico, estético, fazendo, todavia, também funcionar mecanismos de apropriação» (Buescu, 1997, p. 567). Um exemplo que também se enquadra nesta atitude é a atracção por figuras marginais, desfavorecidas pela sorte e pela sociedade, que encerram um passado mais ou menos distante. Será o caso dos condutores do *rickshaw* ou das velhas Damas de Xangai, ainda vítimas do ancestral costume dos pés ligados, exiladas, que pedem esmola, completamente desintegradas no território de exílio e incapazes de comunicar (Braga, 1994, p. 126). Então, esse mundo exótico permitirá a descida do *eu* ao seu próprio mistério, ao seu mundo subterrâneo interior, questionando a sua identidade através do discurso. Esta atracção pelos habitantes que vivem à margem da sociedade transparece com frequência na obra da autora.

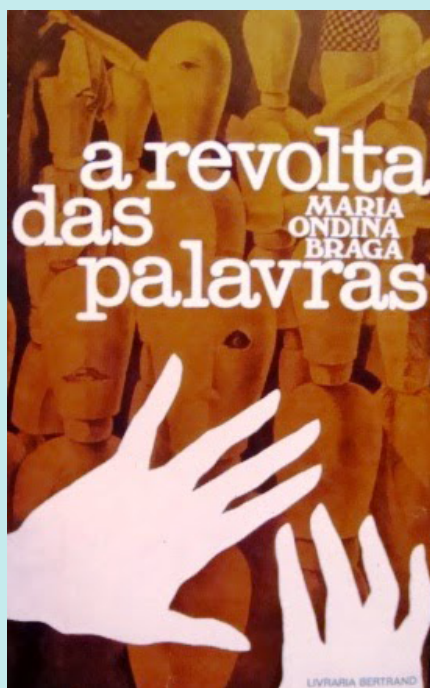


Fig. 2. Libro de Braga

Na crónica intitulada «Porto Interior» (*Passagem do Cabo*), a narradora olha para trás, como a bíblica mulher de Lot, para recordar o primeiro inverno passado em Macau, visto ter chegado em Dezembro, e o tom de desilusão inicial transparece, como aliás, já sucedera anteriormente: «Eu que viera a Macau movida pelo sonho do Extremo Oriente, preparada para a superioridade de uma civilização multimilenária» (Braga, 1994, pp. 143-144). Na parte subordinada ao título «Macau 25 anos depois», deparamo-nos com o texto «Em Pequim... Macau», baseado na vivência da autora, nessa cidade, em 1982, vinte e um anos depois do primeiro contato com o Extremo Oriente. Neste caso, a narradora confronta a capital chinesa, de ruas largas e palácios majestosos, de jardins deslumbrantes, mas, sobretudo, marcada pela distância e pela frieza, com Macau. E revela a sua dificuldade em encontrar, naquele espaço, a realidade do território anteriormente habitado: «Custoso para mim, de repente, rever Macau lá. A típica Macau de ruazinhas tortas e sujas, lojas e restaurantes porta-sim, porta-não, sam-lum-chés, tin-tins, pregões, salas de jogo» (Braga, 1994, p. 147). Contudo, a evocação de Macau surge constantemente, a partir das pessoas, das pequenas coisas ou objetos, de sabores e cheiros: «Mesmo assim, num instante de distração, aí voltava eu vinte anos atrás ao Sul da China. (...) Eram os perfumes de cânfora, de sândalo, de chá, de ervas medicinais. Sem já falar da antiguidade dos usos e dos ares» (Braga, 1994, p. 148). Neste contexto, deparamo-nos, como aliás também sucede em *Estátua de Sal*, com uma transposição metafórica, muito frequente na estética de Proust, ancorada numa assimilação por proximidade, desencadeada pela experiência da «memória involuntária», por um mecanismo de reminiscência, de uma sensação que desencadeia a lembrança de um outro lugar. Tal como o narrador de *A la Recherche du Temps Perdu*, de Proust, rememorava o passado a partir do sabor de uma madalena, também esta narradora revela uma proustiana e constante tentativa de procurar o tempo e o espaço perdidos «volta e meia, a minha memória em Macau» (Braga, 1994, p. 149). Nesta esteira, espaço e tempo encontram-se intimamente relacionados, agindo ambos como agentes configuradores da construção e reconstrução de uma identidade, que evolui sempre em confronto com o outro, com o ambiente social e a cultura circundante. No fundo, como é referido em «Memórias da casa das professoras»: «Macau foi também a minha curiosidade e a minha inclinação pelo povo chinês, a sua História, a sua sabedoria» (Braga, 1994, p. 158).

Por isso, Macau sintetiza a admiração perante o outro, a realidade estrangeira, distanciada de uma atitude etnocêntrica. Por outras palavras, a representação da cidade delinea-se paralelamente à redefinição e reconstrução de uma identidade individual forjada, através da viagem pelos mais profundos meandros do *eu*, rumo ao *outro*. Tal como afirma Manuela Oliveira, a alteridade delinear-se-á como uma outra face complementar e essencial da ipseidade, por isso, «é, também assim, que o carácter polissémico do “Eu” se afirma e o do “Outro” se confirma, sendo a polissemia o espaço de afirmação do ser que se busca» (Oliveira, 1995, p. 48). O *eu* espelha o *outro* e vice-versa, através de uma fusão de imagens recíprocas, marcadas pela similitude, tal como preconiza Paul Ricoeur (1990). É, portanto, esta necessidade de *encontro* consigo e com o *outro* — que transparece na escrita de Maria Ondina Braga —. Aliás, essa necessidade de reunir os seus diversos *eus*, de reencontrar uma identidade dispersa, espelha-se neste excerto do capítulo intitulado «Macau vinte e cinco anos depois»:

Tornar a um lugar que habitámos largos anos atrás, e lugar longe, das duas uma: ou ressuscitamos, emocionados, situações aí sucedidas, rostos ainda familiares, o que nós próprios éramos à data — e isso cada vez mais raro num mundo em constante mutação — ou nos perdemos por completo (Braga, 1994, p. 161).

O retorno ao espaço anteriormente habitado revela-se fulcral para a reconstrução da identidade, na medida em que o passado é enformado e adquire sentido no âmago de uma determinada realidade espacial. Tal como refere J. E. Malpas: «O passado não pode ser concebido independentemente da localização no espaço» (1999, p. 180). Então, somente num determinado lugar, poderá o ser humano ser capaz de organizar o passado, o presente ou o futuro. Assim, a narradora revela sentir-se como «Filha da Eternidade», ao discorrer acerca desse espaço de tempo compreendido pela sua memória, que, simbolicamente, abarca vinte e cinco anos, pois «na Bíblia, o Tempo do Senhor é sem cálculo e sem equiparação (sic), e contudo confinado pelo Tempo de Satã. Entre esses dois tempos situei-me eu em Macau, decorreu um quarto de século» (Braga, 1994, p. 161). As vivências ficam, deste modo, encerradas num tempo também mítico, construído por meio da memória.

Por fim, a narradora evoca os «ventos» que o impeliram para fora de Macau no ano do Cavalo (1966), afirmando: «Ora se é verdade que quem sustenta sonhos vive duas vidas, devo dizer que não foi em vão o que,

de revivido, se me revelou em Macau» (Braga, 1994, p. 163). E a última imagem que encerra a obra é a dos espectrais homens do sam-lun-ché, que se assumem como testemunhas vivas de um passado que se perdeu, de um ciclo histórico encerrado:

E a par dessas fossilizadas figuras, Santo Deus, a China. A que eu cheguei a conhecer há vinte e cinco anos ali refugiada, em Macau, e já de rastos? Digo, a das concubinas, das velhas de pés ligados, e do ópio? Não. Dessa nem já pedra sobre pedra, pó sobre pó (Braga, 1994, p. 164).

Na verdade, neste regresso, a narradora encontra a cidade num processo de desenvolvimento, adaptada, como refere Brookshaw, à China pós-Mao, «já em plena expansão capitalista», submetida a uma notória metamorfose» (Brookshaw, 2002, p. 162).

Em suma, no âmago dos vários espaços figurados pela autora nas crónicas de *A Passagem do Cabo* (e também em algumas de *A Revolta das Palavras*), Macau, em contraposição com a genesiaca Angola, concebida como «ventre de fecundidade (...). Uma mina. Um manancial» (1994, p. 109), assim como à paradisíaca, mas indefinida Goa, delineia-se como um lugar enraizado numa mitologia pessoal da autora, que nele se procura constantemente. Esta demanda da unidade e da identidade individual prolonga-se, delineando-se mediante o confronto com o *outro*, com os elementos distintos que marcam o povo, a cultura e os espaços de Macau. A narradora não procura o que se integra no seu conceito de *familiar*, mas, sim, o distinto, o diferente, os aspectos peculiares conducentes ao conhecimento da essência de distintas culturas estrangeiras, o que se evidencia na preferência por espaços de profunda densidade cultural, como é o caso dos mercados e do contacto com as pessoas mais simples. Neste contexto, a escrita adquire um teor ontológico, assumindo-se como espaço *sagrado* de revelação, de busca tanto da identidade como da alteridade. Além disso, nesta cartografia de *lugares sentidos*, sensações, sentimentos, e paisagens, os *odores da memória* são a porta aberta para uma reconfiguração identitária, para a imersão num passado e num presente onde se delineia um sentido de pertença, procurando a narradora reconhecer-se através da união das partes de si própria que ficaram, como é referido, no excerto abordado inicialmente, «pregadas à parede como um mapa» (Braga, 1975, p. 94), ou emolduradas pelo luar dos trópicos.

## Referencias bibliográficas

- Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil.
- Braga, M. O. (1975). *A Revolta das Palavras*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Braga, M. O. (1994). *Obras completas. Autobiografias ficcionais (Estátua de Sal, Passagem do Cabo, Vidas vencidas)*. José Cândido de Oliveira Martins (ed. e prefácio). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brookshaw, D. (2002). *Perceptions of China in Modern Portuguese Literature: Border Gates*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Buescu, M. L. C. (1997). O exotismo ou a estética do diverso. Em A. Falcão, M. Nascimento, e M. L. Leal (Eds.), *Literatura de viagem, narrativa, história, mito* (pp. 565-578). Lisboa: Cosmos.
- Gago, D. N. (2018). Os cheiros da memória: ecos duma estética proustiana na obra de Maria Ondina Braga. *Romance Notes*, 58(1), 75-84. <http://doi.org/10.1353/rmc.2018.0007>
- Glissant, E. (1990). *La Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Hall, S. (2003). Cultural Identity and Diaspora. Em J. E. Braziel e A. Mannur (Eds.), *Theorizing Diaspora: A Reader* (pp. 233-246). Oxford: Blackwell.
- Leerssen, J. (2007). Identity/Alterity/Hybridity. Em M. Beller e J. Leerssen (Eds.), *Imagology, the cultural construction and literary representation of national characters* (pp. 335-341). Amesterdão, Nova Iorque: Rodopi.
- Leerssen, J. (2007a). Image. Em M. Beller. e J. Leerssen (Eds.), *Imagology, the cultural construction and literary representation of national characters* (pp. 342-344). Amesterdão, Nova Iorque: Rodopi.
- Malpas, J. (1999). *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muxel, A. (2007). *Individu et mémoire familiale*. Paris: Hachette.
- Nora, P.; Aun Khoury, T. Y. (2012). Entre memória e História: A problemática dos lugares. Projeto História. *Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, 10, 7-28. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>

- Oliveira, M. M. V. B. (1995). *A arte da «Fuga» em Maria Ondina Braga ou o feminino em «contraponto»* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras, Porto, Universidade do Porto.
- Porteous, J. D. (2006). Smellscape. Em J. Drobnick (Eds.), *The Smell Culture Reader* (pp. 89-106). Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Puga, R. M. (2016). Rumores, paisagens sonoras e sugestões aromáticas em clarabóia de José Saramago. *Luso-Brazilian Review*, 53(1), 197-209. <https://muse.jhu.edu/article/620105>.
- Reinarz, J. (2014). *Past Scents. Historical Perspectives on Smell*. Chicago: University of Illinois.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Thompson, E. A. (2002). *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cumberland: MIT Press.
- Tuan, Y.F. (2011). *Space and place. the perspective of experience*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

# O Bestiário folclórico da fantasia brasileira contemporânea: antropofagia, antiespecismo e ecologia

*Bruno Anselmi Matangrano*

École Normale Supérieure de Lyon

bruno.anselmi\_matangrano@ens-lyon.fr

<https://orcid.org/0000-0001-7914-0804>

Recibido: 5/5/2025

Aceptado: 8/6/2025

## Resumo

O presente estudo pretende demonstrar como a literatura brasileira contemporânea, em particular o gênero fantasia, tem recorrido ao folclore nacional e, mais especificamente, ao seu bestiário para discutir, de forma antropofágica e inovadora, questões centrais do país, como ecologia e animalismo. O artigo organiza-se em cinco momentos articulados: primeiramente, delinea a cena atual das literaturas insólitas a partir do Fantasismo, movimento que recupera a antropofagia modernista de Oswald de Andrade (1928) e realça o novo protagonismo do folclore; em seguida, apresenta um panorama do bestiário brasileiro, sublinhando o caráter ambientalista dessas criaturas —em especial o Boitatá—. A terceira parte mapeia a produção de «ficção folclórica», na acepção de Andriolli Costa (2018), destacando obras comprometidas com a agenda ecológica. Na quarta seção, analisa-se *Ouro, Fogo & Megabytes* (2012), de Felipe Castilho, sob uma lente ecocrítica, a fim de evidenciar como essa fantasia de temática folclórica dialoga com pautas animalistas e ecologistas. Por fim, relacionam-se as problemáticas ambientais à conjuntura sociopolítica do Brasil no século XXI e, à luz dos ensaios de Ailton Krenak, ressaltam-se o papel da literatura —e do folclore que ela veicula— na formação de uma consciência ecológica entre as novas gerações.

**Palavras-chave:** folclore brasileiro; ecocrítica; movimento Fantasista; fantasia; Felipe Castilho.

## The folkloric bestiary of contemporary Brazilian fantasy: anthropophagy, anti-speciesism and ecology

### Abstract

This study demonstrates how contemporary Brazilian literature —particularly fantasy— draws on national folklore and, more specifically, its bestiary to address, in an anthropophagic and innovative manner, core issues in Brazil such as ecology and animal advocacy. The article is structured into five interrelated sections. First, it outlines the current landscape of uncanny literatures through the lens of Fantasism, a movement that revives Oswald de Andrade's modernist concept of anthropophagy (1928) and highlights folklore's renewed prominence. Second, it sketches an overview of the Brazilian bestiary, emphasizing these creatures' environmental dimension, with special attention to the Boitatá. The third section maps the production of «Folklore Fiction», following Andriolli Costa's (2018) definition, and spotlights works committed to ecological agendas. The fourth analyzes *Ouro, Fogo & Megabytes* (2012) by Felipe Castilho from an ecocritical perspective, showing how this folklore-themed fantasy engages with animalist and ecological concerns. Finally, the article links environmental problems to Brazil's twenty-first-century

sociopolitical context and, drawing on Ailton Krenak's essays, underscores the role of literature —and the folklore it conveys— in fostering ecological awareness among future generations.

**Keywords:** Brazilian Folklore; Ecocriticism; Fantasism Movement; Fantasy; Felipe Castilho.

## El bestiario folclórico de la fantasía brasileña contemporánea: antropofagia, antiespecismo y ecología

### Resumen

El presente estudio pretende demostrar cómo la literatura brasileña contemporánea, en particular el género fantástico, recurre al folclore nacional y, más específicamente, a su bestiario para abordar, de manera antropofágica e innovadora, cuestiones centrales del país, tales como la ecología y el animalismo. El artículo se estructura en cinco momentos articulados: en primer lugar, delimita la escena actual de las literaturas insólitas a partir del Fantasismo, movimiento que recupera la antropofagia modernista de Oswald de Andrade (1928) y subraya el protagonismo renovado del folclore; en segundo término, ofrece un panorama del bestiario brasileño, subrayando el carácter ambientalista de estas criaturas, con especial atención al Boitatá. La tercera parte cartografía la producción de «ficción folclórica», según la definición de Andriolli Costa (2018), y destaca obras comprometidas con la agenda ecológica. La cuarta sección analiza *Ouro, Fogo & Megabytes* (2012), de Felipe Castilho, desde una perspectiva ecocrítica, con el fin de evidenciar cómo esta fantasía de temática folclórica dialoga con cuestiones animalistas y ecologistas. Finalmente, se relacionan las problemáticas ambientales con la coyuntura sociopolítica del Brasil del siglo XXI y, a la luz de los ensayos de Ailton Krenak, se resalta el papel de la literatura —y del folclore que vehicula— en la formación de una conciencia ecológica entre las nuevas generaciones.

**Palabras clave:** folclore brasileño; ecocrítica; movimiento Fantasista; fantasía; Felipe Castilho.

## Introdução: Fantasismo e folclore

Na primeira década do século XXI E, em particular, nas duas seguintes, dá-se uma importante e expressiva renovação das literaturas insólitas produzidas no Brasil, entendidas aqui como toda e qualquer literatura não-realista, não-mimética, que propõem instâncias narrativas desestabilizadoras da realidade sensível. Nota-se neste período um maior interesse do público e do mercado editorial por textos insólitos com demanda intensa por histórias de fantasia e ficção científica «mais brasileiras», não apenas em suas temáticas, mas também em sua própria concepção. Essa percepção está na origem do «Movimento Fantasista» ou simplesmente «Fantasismo», terminologia que propus em 2017 em algumas conferências<sup>1</sup> e que depois reformulei com Enéias Tavares no capítulo dedicado ao conceito no livro *Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo* (Matangrano e Tavares, 2018, pp. 262-269).<sup>2</sup>

Desde então, o conceito tem sido utilizado por vários outros pesquisadores, como Gustavo Melo Czekster (2017, p. 139) e Kátia Regina Souza (2017, p. 10), talvez os primeiros a o utilizar em publicações acadêmicas, aos quais se seguem os estudos de vários outros autores (Chaves, 2019; Celestino, 2020, 2024a, 2024b; Duarte Peres e De Sousa Cruz, 2021; Knapp e Guimarães, 2023; Peneluc Rocha e Pedrazzi, 2024; Rosa Junior, 2024,

<sup>1</sup> «O conceito foi defendido enquanto movimento literário em contexto acadêmico em três conferências intituladas “Fantasismo no Brasil: um novo movimento literário?” (ufsm, Santa Maria), “Notas para uma definição do movimento fantasista no Brasil” (ufrgs, Porto Alegre) e “Fantasismo e steampunk: estéticas e movimentos do século XXI” (utfpr, Curitiba) (...) ao longo de 2017» (Matangrano e Tavares, 2018, p. 307).

<sup>2</sup> Algumas partes deste artigo retomam de forma reformulada, ampliada e atualizada o curto texto «Les Légendes au service de l'environnement: le rôle des animaux et des créatures folkloriques dans la littérature brésilienne», originalmente publicado em francês, no número 9 da revista *Fantasy Art and Studies* (Matangrano, 2020).

etc.). Através desses estudos, é possível pesquisar e buscar entender o fenômeno contemporâneo de se pensar a literatura a partir de uma lógica não-mimética, abordagem que, embora tenha sempre existido tanto na literatura brasileira quanto na estrangeira, tornou-se quase onipresente nos últimos 20 anos —mesmo se não majoritária— e, em particular, na última década, na produção nacional. Esse fenômeno é ainda mais notável por ocorrer não apenas entre escritores de «Literatura de Gênero» ou voltados para os públicos infantil, juvenil e jovem adulto. Ele se estende também a autores da chamada «Ficção Literária»,<sup>3</sup> como Daniel Galera, Natália Borges Polessio, Joca Reiners Terron, Itamar Viera Júnior, Socorro Acioli, Ana Paula Maia, Antonio Xerxenesky, Jarid Arraes, dentre tantos outros que já incorporavam ou passaram a incorporar elementos insólitos em sua produção.

O Fantasmismo defende também a ideia de uma literatura insólita marcada por uma identidade brasileira, enquanto característica estrutural e intrínseca, em uma perspectiva decolonial, em contraponto à grande parte dos romances de fantasia e de ficção científica escritos ao longo do século XX, muito marcados pela influência anglófona onipresente e não problematizada. Em outras palavras, tratava-se de uma transposição de códigos e temáticas diretamente retirados da literatura anglófona —o que ainda acontece, é claro—, sem necessariamente uma intenção de transformá-los e/ou adaptá-los, como tem sido parte expressiva da tendência contemporânea.

Nesse contexto, surgiu uma nova geração de escritores preocupados em representar nossa sociedade, nossa cultura e nossa história, sob o prisma do insólito, e em repensar modelos e estruturas estrangeiras a partir da nossa realidade em uma perspectiva «antropofágica». Esse movimento implica a importância da «redescoberta» do folclore brasileiro pelos escritores fantasistas. A antropofagia, enquanto conceito literário, é o princípio estrutural do Modernismo dos anos 1920, e, por consequência, de grande parte da literatura nacional subsequente. Trata-se de uma proposição de «deglutição» de elementos da herança cultural europeia, afro-brasileira e indígena, a partir de uma forma de pensar que se pretende brasileira. Oswald de Andrade (1890-1954), em seu célebre Manifesto Antropófago, publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*, declara:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.  
De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question (1928, p. 3).

Em outras palavras, a «antropofagia cultural» modernista —retomada no contexto fantasista— sustenta-se pela recuperação de estruturas, modelos e referências herdadas de nossa tripla origem para tentar fazer algo novo e, portanto, essencialmente brasileiro: reestruturando, amalgamando, aclimatando para dar-lhes sentido renovado, adequado ao nosso contexto. Para o pesquisador Andriolli Costa, é a autoconsciência desse processo e a inversão de valores que conferem originalidade à prática literária antropofágica, como explica no trecho abaixo:

O que separaria a deglutição original de um pastiche de ideias puramente estrangeiras? A consciência deste processo apropriativo é um destes diferenciais, mas não apenas isso. O que se buscava com a devoração antropófaga era também inverter polaridades, dar valor a tudo aquilo que antes era devassado pela crítica eurocêntrica. Como no *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (1928), trocamos o império dominante da cabeça que pensa pela crueza afetiva dos pés descalços que, enormes, tocam toda a terra. Passaríamos a valorar não apenas o popular, mas também a preguiça, a ma-landragem e a simplicidade (2018, p. 306).

Um dos elementos «devassado pela crítica eurocêntrica» era justamente o folclore nacional, visto ainda de forma exotista, condescendente e preconceituosa. Sob o prisma antropofágico, esse caldeirão cultural tão múltiplo e diferente poderá ser justamente um diferencial e uma fonte de histórias originais com «sabor» brasileiro. Dessa forma, surge por exemplo *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, romance de Mário de Andrade

<sup>3</sup> Este termo controverso —e até preconceituoso— é utilizado pelo Prêmio Jabuti para distingui-la do que classifica como «Literaturas de Entretenimento», isto é, as literaturas escritas dentro de categorias de gênero facilmente reconhecíveis (como romances românticos, policiais, fantásticos, etc.). Por mais polêmicos que esses termos sejam, remeto-me a eles aqui justamente para discutir a falsa impressão de que o insólito não tem seu espaço entre as literaturas de maior prestígio acadêmico, pois, como se nota pela obra dos autores citados, a sua presença no mercado mainstream tem se tornado cada vez mais ampla.

(1893-1945), que se revela uma espécie de epopeia satírica construída em episódios que se remetem a lendas indígenas, práticas populares, costumes regionais e diversos outros elementos que demonstram a presença do insólito no imaginário e na concepção de realidade no Brasil. Andrade mescla gêneros, temas e formas literários de origem variada para refletir justamente sobre a origem do povo e da cultura nacionais. Essa visão destaca também a pluralidade como uma característica particular da produção local; seria justamente essa multiplicidade de referências e a forma como se «misturam» que produziria obras facilmente reconhecidas como «brasileiras». Nesse sentido, a recuperação do imaginário indígena simbolizado pela paráfrase shakespeariana — demarcando também a herança ocidental — no adágio «Tupi, or not tupi» ganha especial importância. Essa valorização se dá, nomeadamente, com a retomada de temas e motivos do dito folclore nacional, que, apesar de também conter elementos de origens muito diversas, com frequência é associado aos povos originários.

Até poucas décadas atrás, a forma como o conceito de folclore era entendido nos centros urbanos muitas vezes se restringia a textos infantis ou a suas adaptações, como o caso das célebres histórias de Monteiro Lobato (1882-1948), ou a relatos de tradição oral que raramente chegavam às grandes cidades, salvo em estudos acadêmicos especializados, com circulação restrita a um público especializado. No entanto, deve ser entendido aqui como algo muito mais amplo, como o define Luís da Câmara Cascudo (1898 -1986), o mais importante folclorista brasileiro:

«Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Esse patrimônio é o folclore. Folk, povo, nação, família, parentalha. Lore, instrução, conhecimento na acepção da consciência individual do saber. Saber que sabe. Contemporaneidade, atualização imediatista do conhecimento (Costa, 2018, p. 297).

São, portanto, esses elementos patrimoniais que serão retomados pela literatura fantasista das primeiras décadas do século XXI. E, felizmente, com o advento dessa nova forma de se pensar a literatura insólita brasileira, essa situação restritiva junto ao grande público que ainda detinha uma visão preconceituosa, estereotipada ou redutora do folclore, começa a mudar no imaginário coletivo à medida que os escritores fantasistas buscam justamente uma forma de reintegração, adaptada aos paradigmas contemporâneos da sociedade brasileira, dos mitos e lendas oriundos da rica tradição popular. Isso vem ao encontro da própria noção atual defendida pelos folcloristas que entendem que ao longo do século XX a concepção do que é o «folclore perde a relação de algo puramente ligado ao passado para se vincular ao presente. É cultura viva, mutante e mutável que continua a se transformar para permanecer sempre presente na vida de uma comunidade» (Costa, 2018, p. 297).

A grande produção de obras vinculadas a essa temática demonstra essa vitalidade, não apenas no material literário, mas também no audiovisual, que acaba por ter um público muito mais amplo e de apelo internacional. O sucesso e a própria existência da série *Cidade invisível* (2021-2023), para citar um exemplo de grande circulação antes de adentrarmos nas obras que iremos analisar, atesta esse crescente interesse por temáticas folclóricas e, por consequência, nacionais. A série recupera e atualiza várias lendas em um *thriller* ambiental. Passada no Rio de Janeiro contemporâneo na primeira temporada e na Amazônia na segunda, destaca o aspecto ecologista já presente nos relatos tradicionais e engaja-se em defender esses ideais. *Cidade invisível* foi produzida pela plataforma de *streaming* Netflix e chegou a figurar como uma das séries mais assistidas em países como França e Nova Zelândia, além do próprio Brasil, é claro.

Compreendido o contexto do «Movimento Fantasista» e o papel da antropofagia e do folclore nacional como dois possíveis elementos estruturantes da busca por brasilidade, passemos a uma parte do folclore que nos interessará em particular: o seu bestiário. Esse termo designa, aqui, não apenas criaturas míticas de origens diversas que povoam o imaginário coletivo, mas também a visão simbólica e espiritual que muitas criaturas reais da fauna brasileira adquirem nesse mesmo imaginário como veremos a seguir.

## O Bestiário do Folclore Brasileiro

Dentro desse contexto de recuperação do folclore, Andriolli Costa (2018, p. 298) destaca justamente o bestiário como o elemento mais revisitado pelos escritores contemporâneos. Oriundas de tradições indígenas, africanas ou afro-brasileiras, europeias, sobretudo portuguesas, as criaturas folclóricas brasileiras traduzem as pulsões, os desejos e os medos populares, com sua simbologia, suas narrativas e sua cosmovisão particular. Várias dessas criaturas são seres fabulosos, meio-humanos ou simplesmente humanoides, como o Curupira, espécie de ser feérico de baixa estatura, por vezes descrito como uma espécie de demônio (segundo o olhar colonizador europeu) ou como uma entidade autóctone detentora de responsabilidades na gestão e conservação das florestas (Cascudo, 2012, p. 246). É reconhecido por seus pés invertidos, o que dificulta que seja perseguido na mata. Com frequência, o Curupira é representado cavalgando um porco-do-mato, sendo considerado um dos guardiões das plantas e animais, capaz de perseguir e punir aqueles que não respeitam a floresta. Em um conto tradicional recontado, o Curupira é descrito da seguinte forma:

Tem a metade da altura de um homem, seus cabelos são laranja-cenoura, seus dentes verdes, seu olhar negro, e seus pés assustadoramente voltados para trás para fazer crer que seguem na direção de que estão vindo a quem queira seguir seus traços. (...) O misterioso Curupira que preocupa toda a aldeia, assombra as margens, confunde os caçadores, transforma-se em cervo, em ave de rapina, em espectro ou em planta vivaz, enfeitiçando a região: é o protetor da floresta! (Bannwarth, 2023, p. 56; tradução nossa).<sup>4</sup>

Cascudo o define de forma complementar como um ser «invencível, dirigindo a caça, senhor dos animais, protetor das árvores» (2012, p. 246), traduzindo —como também acontece com muitas outras criaturas do bestiário folclórico— uma preocupação ecológica *avant la lettre*. Na contemporaneidade, esse elemento será associado à luta indígena pela preservação das florestas e dos modos de vidas tradicionais e que nos interessará em particular para discutir as releituras contemporâneas através de uma abordagem ecocrítica. Nesse sentido, a pesquisadora Gracineia dos Santos Araújo declara que «aprofundar os estudos sobre o Curupira não é uma mera questão de curiosidade ou passatempo, mas sim um compromisso moral que assumimos ante a problemática do desaparecimento de nossas matas» (2023, p. 122). Não por acaso, o Curupira será o grande herói na série ambientalista *Cidade invisível*, já antes citada, contribuindo para salvar uma reserva natural de se tornar um empreendimento comercial, o que acarretaria não apenas em grande prejuízo ecológico com o desmatamento da região, mas também a desapropriação da comunidade nativa que ali habitava há gerações em harmonia com o ecossistema.

Esse papel de «protetor» atribuído ao Curupira —e ao Boitatá sobre o qual falaremos mais adiante— no âmbito do folclore brasileiro, também está presente em vários outros folclores e na ficção contemporânea produzida a partir deles. A raposa mágica Kitsune do folclore japonês é um exemplo disso, assim como o Lechie do folclore eslavo, cujas características evocam a imagem de um fauno ou um sátiro, ou ainda o deus Silvano da mitologia romana, dentre várias outras entidades divinas e elementais de culturas ditas pagãs. Essa temática é tão recorrente que também aparece em mitologias ficcionais. Na obra de J. R. R. Tolkien (1892-1973), por exemplo, os ents, gigantescas árvores senscientes e falantes, também são descritos como guardiões das matas e das criaturas que nelas vivem. Um papel similar é desempenhado pelo «tronquilho», Bowtruckle no original, na saga *Harry Potter* de J. K. Rowling. Segundo o livro *Animais fantásticos & onde habitam*, esta pequena e cativante criatura também protege as árvores, não necessariamente por uma preocupação consciente com seu ecossistema, mas por querer defender seu habitat, conforme lê-se no trecho a seguir:

O bowtruckle (tronquilho) é uma criatura que guarda árvores, encontrável principalmente no oeste da Inglaterra, sul da Alemanha e certas florestas da Escandinávia. (...) O tronquilho, que se alimenta de insetos, é uma criatura pacífica e extremamente tímida, mas se a árvore em que ele vive é ameaçada, há quem diga que ele salta sobre o lenhador ou sobre o cirurgião-florestal que está tentando danificar sua habitação e fura os olhos deles com seus dedos longos e afiados (2001, p. 26; grifos nossos).

<sup>4</sup> Salvo quando especificada a edição em português, todos os trechos citados foram traduzidos pelo autor.

Nem todas as criaturas folclóricas têm necessariamente um papel ambiental estabelecido a priori, mas de uma forma ou de outra se relacionam com a atmosfera das florestas e outros ecossistemas naturais —isto é, onde a rigor não há muita intervenção humana—, o que lhes confere de todo modo certa ligação com a ideia ocidental de Natureza, em oposição ao espaço urbano. Alain Corbin (2020, p. 9 e seguintes) designará essa «ligação» como a essência da «alma pagã» para explicar a relação dos povos não-cristãos com as florestas, rios, montanhas, destacando a valorização desse imaginário na Europa pós-Iluminismo, onde a saturação das cidades, cada vez mais poluídas pelas consequências da Revolução Industrial, começa a suscitar certa nostalgia pelos espaços verdes e às criaturas que neles habitam.



Fig. 1. Serie *Cidade invisível* (2021)

Nesse sentido, outras criaturas folclóricas são simplesmente monstros ou animais não humanos inspirados em animais da fauna brasileira. A esses seres são atribuídos poderes e características fabulosas e sobrenaturais, através de um processo simbólico encontrado em qualquer cultura. Na europeia, por exemplo, esse procedimento se traduz em alguns estereótipos, mitos e preconceitos como o «azar», atribuído à presença de algumas aves como corvos e corujas; a «coragem» positiva, metaforicamente conferida ao leão; a suposta capacidade de sobreviver ao fogo imputada à salamandra, dentre muitos outros difundidos no imaginário coletivo e recuperados pelas produções culturais.<sup>5</sup> Outro processo semelhante consiste na criação de criaturas fabulosas através da associação com criaturas reais. Nesse sentido, J. William Cally observa:

Se, por um lado, convém admitir que o imaginário do homem e sua autonomia criadora permitem a invenção de monstros animais, atesta-se, no entanto, por outro, que a humanidade não deixou de se apoiar muito regularmente para fazer isso em espécies autênticas da zoologia (...). Para inventar animais prodigiosos, monstros zoomórficos, geralmente é necessário basear-se em referências zoológicas, em corpos de bichos reais (2008, p. 112; tradução nossa).

Para esse segundo caso apontado por Cally, que nos interessa particularmente, pode-se pensar em vários exemplos, a começar pelo boto-cor-de-rosa, um cetáceo endêmico do norte da América do Sul, transformado em ser mitológico incorporado ao folclore amazônico. Segundo as histórias populares, o boto pode se metamorfosear em um belo rapaz —quase perfeitamente humano, salvo pelo respiradouro conservado no topo de sua cabeça, escondido habitualmente por um chapéu. Essa criatura é conhecida por frequentar bailes e festas em buscas de moças jovens que seduz e engravida. A origem desse mito muito provavelmente seria uma forma de explicar por que mulheres celibatárias desapareciam durante alguns meses ou simplesmente apareciam grávidas sem que o pai da criança fosse conhecido. Em tal contexto, no qual ao longo do processo de colo-

<sup>5</sup> Para mais detalhes sobre o processo de atribuição de características mágicas e/ou simbólicas a animais não humanos, ver minha tese de doutorado *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista* (Matangrano, 2019).

nização pesava uma forte influência católica, insinuava-se então que o bebê era um «filho do boto». O autor naturalista Inglês de Sousa (1853-1918) foi um dos primeiros a imortalizar essa lenda em seu célebre conto «O Baile do Judeu», no livro *Contos Amazônicos* (1892). No século XXI, será um dos mitos mais revisitados, estando presente na série *Cidade Invisível, já citada, e nas séries Kaori*, de Giulia Moon, e *Legado Folclórico*, de Felipe Castilho, que comentaremos mais adiante.

Curiosamente, a história do boto dialoga com lendas europeias similares sobre o urso «sedutor» ou «sequestrador de mulheres». Segundo essas histórias, esse animal poderia se apaixonar por mulheres que acabava por sequestrar, pois era considerado na época como o mais próximo dos humanos em razão da sua capacidade de se manter sobre duas patas. As jovens reapareciam meses ou anos mais tarde com um recém-nascido ou uma criança. No século XIX, essas histórias inspiraram alguns escritores românticos e estão na origem, por exemplo, da célebre novela *Lokis* (1869), de Prosper Mérimée (1803-1870).<sup>6</sup> A esse respeito, o historiador Michel Pastoureau aponta a presença de um «conto-tipo», isto é, uma história que se perpetuou na tradição popular, em tantas versões que se torna impossível traçar uma origem:

Essas lendas deixaram numerosos traços no folclore e nos contos populares. O tema da mulher sequestrada e violentada por um urso, mãe de um menino de força prodigiosa, mas com um caráter mais ou menos associal, constitui um «conto-tipo» que se declina em inúmeras variantes. A versão mais célebre é conhecida pelo título de *Jean de l'Ours* [João do Urso], retomando o nome de seu herói. Essa história foi encontrada nos Pirineus e nos Alpes desde o fim da Idade Média e está bem documentada nos séculos XVI e XVII. Sob formas muito diversas, pode ser encontrada também na Escandinávia, nos países eslavos, no Cáucaso e até na América do Sul (2008, p. 191).

Seria possível mencionar várias outras criaturas reais que possuem um simbolismo mágico, por vezes associado — tal como atestado em várias outras cosmovisões do mundo — a narrativas de metamorfose. É o caso das lendas em torno da onça, terceiro maior felino do mundo, muito importante para vários dos povos nativos do subcontinente sul-americano. Para alguns grupos autóctones, a onça é uma representação de um inimigo, para outros, é um parente ou uma entidade. João Guimarães Rosa (1908-1967), em seu célebre conto «Meu tio o Iauaretê» (1961), narra a história de um caçador de onças que acaba por se metamorfosear em uma. A metamorfose em onça também aparece no conto «As Onças», de Cristhiano Aguiar, presente no elogiado livro *Gótico Nordestino* (2022), assim como em outras obras contemporâneas, o que atesta a vitalidade dessa figura no imaginário e nos convidam a pensar sobre os limites — tão questionáveis — entre o denominado «humano» e os demais animais.

Outra criatura cuja lenda se baseia na metamorfose de um humano em um animal real é uirapuru. Ave de canto tão belo e tão forte que, segundo a lenda, todos os outros pássaros, e, por vezes, até a própria floresta, ficariam calados para escutá-lo. Segundo seu mito de origem, o uirapuru seria, na verdade, um indígena que pediu aos deuses para ser transformado em pássaro de canto magnífico. Esse mito dialoga com a lenda grega de Procne, quem se transforma em um rouxinol para fugir de seu marido tirano.

Também há monstros animais, como o mapinguari, muitas vezes associado a preguiças-gigantes pré-históricas. Outra criatura frequentemente revisitada é a mula-sem-cabeça, besta fantasmagórica decapitada em cujo pescoço queima uma chama. Segundo o mito, essa criatura seria na verdade uma mulher amaldiçoada por ter tido relações sexuais com um padre. Além deles, encontra-se também o lobisomem, reinterpretado a partir de versões portuguesas do mito difundidas durante o período colonial, nas quais a criatura poderia assumir aparências mais ou menos híbridas de homem e vários animais, como cães, porcos e, é claro, o lobo — animal que, no entanto, não faz parte da fauna brasileira.

Em versões literárias contemporâneas, no entanto, com o espírito de produzir uma literatura insólita mais brasileira, o lobisomem europeu foi reimaginado com base no único «lobo» existente no Brasil: o lobo-guará, uma espécie de grande canídeo não aparentada com os verdadeiros lobos do hemisfério norte. É muito tímido e fisicamente se parece mais com uma grande raposa, mas muito mais magro, com pernas longas semelhantes às de cervos. Possui uma alimentação onívora, em que se destaca o grande consumo de frutos, contrastando com a imagem consolidada do lobo europeu ou norte-americano, conhecido por ser um dos mais vorazes predadores. A primeira ocorrência dessa forma de «lobisomem-guará», com sua pelagem

<sup>6</sup> A respeito dessa temática, ver as obras de Michel Pastoureau: *Les animaux célèbres* (2001, pp. 187-192) e *L'Ours: histoire d'un roi déchu* (2007, pp. 287 e seguintes).

arruivada, crina quase leonina e patas compridas e ágeis, deu-se possivelmente no livro *Ouro, Fogo e Megabytes* (2012), primeiro volume da saga de fantasia juvenil *Legado Folclórico*, de Felipe Castilho. Vale ainda citar a fantasia urbana *Exorcismos, amores & uma dose de blues* (2014), de Eric Novello, na qual um lobisomem francês, digamos «tradicional», encontra uma matilha de lobisomens-guará brasileiros, em uma brincadeira com as duas variantes desse mito universal.

O «lobisomem-guará» não é um vilão ou uma criatura maligna nessas narrativas, conservando com frequência o caráter gentil e tímido associado ao animal que o inspirou, em uma espécie de reabilitação simbólica de uma espécie que corre risco de extinção. Sobre esse tipo de releitura de mitos tradicional e do interesse da fantasia por temáticas folclóricas, Anne Besson comenta:

Sendo um exemplo disso nas tendências gerais do gênero, as «feras» diversas e variadas convocadas pela literatura de fantasia permitem, primeiro, combinar a familiaridade com o que é antigo e o gosto pela mudança. As criaturas apresentadas acenam para lembranças culturais que parecem invocar o maravilhoso desde suas origens, mas os autores, para assegurar a mínima originalidade necessária, tomam, por um lado, o cuidado em propor novas combinações e, de outro, de lhes dotar de novas funções (2008, p. 154).

Nesse mesmo sentido, outra criatura frequentemente revisitada e que nos interessará em particular é o Boitatá (também chamado de Mboitatá, Baetatá, Baitatá, Batatá, Biatatá, Batatal, Batatão ou Bitatá a depender da localidade), monstro mítico das tradições tupi-guarani. Trata-se provavelmente da criatura mais representada na fantasia contemporânea e de um dos mitos mais difundidos no território brasileiro, ocorrendo em praticamente todos os estados. Esse monstro é representado de várias formas diferentes, desde uma bola de fogo flutuante até

um touro de pata semelhante à dos gigantes e com um enorme olho bem no meio da testa, a brilhar como um tição de fogo (...) que ora se mete pelo mar adentro como um cavalo marinho, ora voa por cima das árvores como um fantástico pássaro inferna (Aguilera, 2006, p. 4).

Contudo, sua forma mais difundida — e a mais utilizada pela literatura contemporânea — é a de uma criatura serpentiforme, por vezes ciclópica, ao mesmo tempo aquática e ígnea, representando a potência da Natureza.

No plano morfológico, poderíamos associá-lo tanto ao dragão oriental, enquanto criatura que gera fogo e que é dotada de aspecto reptiliano, quanto à salamandra, graças a seu aspecto duplamente elemental. Também tem alguma semelhança com outro monstro em forma de cobra, o basilisco, não apenas pela estrutura corporal, mas porque as pessoas que encaram o Boitatá, segundo algumas versões, tornam-se loucas, enquanto no folclore europeu, o basilisco mata com um simples olhar, como a Medusa da mitologia grega. Sua forma mais representativa talvez tenha sido inspirada na imensa sucuri, ou ao menos assim tem sido representado em versões mais recentes, afinal essa cobra típica do norte e do oeste do país também é aquática, chegando a atingir oito metros de comprimento e sendo capaz de ingerir presas de grande porte.

O Boitatá, como o Curupira, protege a selva do desmatamento, suscitando tanto medo quanto admiração entre indígenas. Antecipando a tendência ecologista contemporânea associada ao folclore nacional, o artista, escritor e folclorista catarinense Franklin Cascaes (1908 -1983) faz dessa criatura o símbolo da defesa dos ecossistemas de Florianópolis. Segundo Flores, «o boitatá, como ente mitológico protetor dos campos, ganha, no desenho artista, o status de alegoria da desolação do artista diante da destruição da “natureza” de sua amada Ilha» (2022, p. 5). A pesquisadora demonstra em seu estudo como o desenhista recuperou um dos mitos mais populares de seu estado para fazer dele o símbolo da defesa da Natureza, em uma época na qual Santa Catarina passava por diversos problemas ambientais, como vemos no trecho abaixo:

Boitatá ou Mboy-tatá (cobra de fogo), na língua tupi, era um mito de origem indígena protetor dos campos, submetido à Jacy, a Lua, mãe dos vegetais, conforme uma teogonia ameríndia (Magalhães, 1876, p. 138). O desenho [de Cascaes] evoca a defesa do meio ambiente no bico-de-pena do artista. Crítico da ocupação predatória da Ilha de Santa Catarina, Cascaes inventou iconografias para aproximadamente 30 boitatás nas décadas 1960 e 1970, quando a Ilha passava por grandes reformas modernizadoras que atingiam não só a morfologia do centro urbano da

Ilha, mas também seu ecossistema. Cascaes, com a veia do mitólogo que acompanha seu gosto folclorista, elege o mito indígena como porta-voz de seu discurso ecológico e realiza na arte uma aventura mítica ao desenhar uma cartografia «boitatária». As imagens de seus boitatás, ambientados em pontos vulneráveis à exploração, aparecem como sentinelas, defensores das matas nativas, da vegetação de restingas, das praias, dunas, sambaquis e mangues (Flores, 2022, p. 4).

Dessa forma, Cascaes antecipa essa tendência contemporânea, como veremos logo adiante. Mas a importância do Boitatá não reside apenas na possibilidade de releituras engajadas do mito e de análises sob uma perspectiva ecocrítica. Do ponto de vista histórico, o Boitatá é possivelmente a primeira ou uma das primeiras criaturas do imaginário autóctone a ser descrita por europeus, e, portanto, a se difundir para além de nossas fronteiras, preservando-se na tradição escrita, possibilitando uma análise diacrônica de sua evolução no imaginário. Em 31 de maio de 1560, ou seja, poucas décadas após o início da colonização do país, o Padre José de Anchieta (1534-1597), um importante jesuíta e escritor espanhol radicado no Brasil colônia, escreve sobre o Boitatá, considerando-o então uma criatura real:

Há também outros (fantasmas), máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados *baetatá*, que quer dizer *cousa de fogo*, o que é o mesmo como se dissesse *o que é todo de fogo*. Não se vê outra coisa senão um facho cintilante correndo para ali; acomete rapidamente os índios e mata-os, como os curupiras, o que isto, ainda não se sabe com certeza (Cascudo, 2012, p. 119).

A origem do Boitatá, portanto, seja «cobra de fogo» ou «coisa de fogo», pode ter sido também inspirada pelo «fogo fátuo», que também está na origem de diversas outras lendas ao redor do mundo. Trata-se de um fenômeno físico-químico muito frequente nos pântanos do centro-oeste brasileiro, no qual chamadas aparecem no horizonte, oriundas da liberação de gases subterrâneos que entram em combustão ao contato com a atmosfera. É interessante notar que sua lenda também é associada a várias outras interpretações, dentre as quais a punição do incesto, tema que reaparece em outras tradições; todavia, essa variante não tem sido incorporada às releituras contemporâneas. De todo modo, ao longo dos séculos, sobretudo a partir do século XIX, esse monstro começa a se consolidar como um importante espírito protetor das florestas. Couto Magalhães (1837-1898), um político e folclorista associado ao período romântico, escreve a respeito disso em 1876:

Mboitatá [outra grafia em desuso] é o gênero que protege os campos contra aqueles que os incendiam; como a palavra o diz, mboitatá é *cobra de fogo*; as tradições figuram-na como uma pequena serpente de fogo, que de ordinário reside n'água. Às vezes transforma-se em um grosso madeiro em brasa, denominado méuan, que faz morrer por combustão aquele que incendeia, inutilmente os campos (Cascudo, 2012, p. 119).

Quer seja um grande ou uma pequena serpente, esse monstro é descrito paradoxalmente como uma fera aquática de fogo e com frequência como um protetor da mata, características retomadas pelos escritores que o reinterpretam hoje, como será mostrado mais adiante. Seu poder irônico é ferir com fogo aqueles que incendiam as matas, como se fizesse provar àqueles que pune, o gosto do próprio veneno.

Para concluir esta parte, ressalta-se que todos esses mitos foram compilados, estudados e sistematizados pelo antropólogo e historiador Luís da Câmara Cascudo, em obras fundamentais. Dentre suas muitas obras, foram particularmente importantes para este estudo, o *Dicionário do folclore brasileiro* (Cascudo, 2012), assim como os dois volumes da *Antologia do folclore brasileiro* (Cascudo, 2001; 2002) nos quais Cascudo reúne um rico panorama composto de vários textos-fonte nacionais e estrangeiros (relatos de viagem, crônicas, relatórios de naturalistas e antropólogos e textos literários) da época colonial até o início do século XX, dedicados a uma ou várias questões folclóricas.

Uma vez terminado esse breve panorama de algumas criaturas importantes do folclore brasileiro que vem sendo retomadas pela literatura contemporânea, passemos ao comentário de algumas obras literárias e, sobretudo, associadas ao gênero fantasia, que fazem um grande uso de imagens e narrativas a propósito da fauna brasileira real assim como oriundas de faunas criptozoológicas e de lendas locais para repensar o folclore nacional, de modo geral, e, em particular, a partir de uma perspectiva ecológica.

## A ficção folclórica

Essa expressão (formulada por analogia com outras como «ficção científica» e «ficção literaria») foi conceituada por Andriolli Costa (2018, pp. 292-235) no artigo «Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil», que mapeia a presença do folclore na literatura brasileira e a evolução de tratamento que recebeu ao longo do tempo. Segundo o autor, trata-se de uma modalidade de literatura insólita que coloca em destaque justamente a presença central dos elementos oriundos do folclore, tendo como objetivo vários efeitos, dentre os quais suscitar o horror e/ou o maravilhamento. Essa categoria de base temática não exclui as classificações de gênero tradicionais, como a fantasia e a ficção científica, mas se apresenta como uma maneira de pensar e de analisar as características de uma narrativa relativas ao folclore, independentemente de seu gênero narrativo. Embora seja um fenômeno contemporâneo, autores anteriores, desde o século XIX, também se interessaram pela elaboração de narrativas a partir do material folclórico. Portanto, para exemplificarmos essa vertente do insólito ficcional, iremos, em um primeiro momento, apresentar brevemente alguns dos principais precursores desse tipo de literatura, como Inglês de Souza (1853-1918), Simões Lopes Neto (1865-1916), Mário de Andrade (1893-1945) e Monteiro Lobato (1882-1948), este último conhecido como «o pai» das literaturas infantil e juvenil brasileiras, sendo também visto como um dos primeiros autores de fantasia no Brasil.

Entre esses autores observam-se duas atitudes quanto ao folclore. Os dois primeiros preocuparam-se em registrar histórias populares do extremo norte e do extremo sul do país, respectivamente. Fizeram-no de uma maneira literária, mas também popular, guardando marcas da oralidade e particularidades locais, mais próxima do que chamamos de conto maravilhoso. Esse trabalho é similar ao que fizeram Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) na Alemanha, sem, no entanto, se mostrarem tão sistemáticos quanto seus colegas alemães, cujo projeto tinha uma escala muito mais abrangente.

No conto «A Mboitatá», por exemplo, Simões Lopes Neto conta a história da origem desse monstro que, segundo sua versão, era inicialmente uma cobra gigante que amava devorar os olhos de humanos e demais animais. De tanto comer olhos, a «luz» desses globos oculares passa a iluminar o corpo da criatura de dentro para fora a ponto de fazê-la pegar fogo. Inglês de Souza, por sua vez, em seu conto «O Baile do Judeu», apresenta a personagem título como um jovem muito charmoso que em uma noite de festa encanta a todos com sua habilidade de dança antes de se revelar no cetáceo aquático metamorfoseado, o famoso boto. Desta forma, os autores contam cada um em seu estilo mitos já existentes na tradição popular oral, sem grandes alterações na estrutura das narrativas. Vale destacar que essas primeiras versões não enfocam o aspecto ecológico que se tornará com o tempo inseparável dos mitos folclóricos, notadamente, acerca do Boitatá, como vimos.

Os dois outros autores, ao contrário, utilizaram figuras folclóricas de maneira mais inovadora, seja pela linguagem, seja pela intriga e estruturas narrativas. Mário de Andrade fez com seu *Macunaíma* uma saga satírica e mítica da formação do povo brasileiro, retomando muitos elementos de histórias não aparentadas entre si e difundidas por todo o território para assim construir uma epopeia humorística nacional coesa. Apesar de ser uma obra magistral, estereotipa os povos nativos e seu imaginário, ao mesmo tempo que os valoriza, demonstrando toda a ambiguidade da época, tanto política quanto artística, em relação aos indígenas.

Já Monteiro Lobato escreveu várias narrativas relacionadas ao folclore brasileiro. Passadas em um lugar mágico chamado *O Sítio do Pica-pau Amarelo*, sua saga mais famosa constrói um espaço fantástico e escondido, situado no interior às margens das florestas, onde vive todo tipo de criatura fabulosa, originárias do folclore brasileiro, dos contos de fadas europeus, de desenhos animados do começo do século XX, assim como de lendas de *As mil e uma noites* e da mitologia grega. O pesquisador Andriolli Costa define sua série da seguinte maneira:

O fenômeno Sítio do Pica-pau Amarelo é difícil de ser resumido em poucas linhas. Carregou muito do próprio empreendedorismo de Lobato, que acreditou no trabalho e no mercado, trabalhou na autopublicação, fundou editoras, reescrevia incessantemente, trocava correspondência com leitores infantis e nunca os subestimava. Mais do que tudo, Lobato criou no Sítio uma terra onde podiam coexistir não apenas animais da fauna brasileira e mitos e lendas do nosso folclore, mas contos da carochinha, mitos gregos, clássicos da literatura (muitos dos quais ele próprio era tradutor) e até mesmo personagens do cinema e dos desenhos animados. Era um universo fantástico uno, onde todos eram feitos da mesma matéria: histórias. E isso significava muito num contexto no qual, décadas antes, o lendário brasileiro era território inexplorado para as artes (2018, p. 303).

Seu universo incorpora, portanto, tradições muito diferentes, mas de uma maneira que em si mesma se revela coerente. Pode-se dizer que seus livros compõem a primeira série de fantasia brasileira e, também, o primeiro *crossover* de nossa literatura, antecipando um fenômeno que se tornaria frequente nas histórias em quadrinhos e nas franquias cinematográficas com o encontro de personagens oriundas de universos ficcionais distintos e, a princípio, não compartilhados. No total, Lobato escreveu 23 romances que se passam neste universo, publicados entre 1920 e 1947. Mas suas incursões ao folclore extrapolam o «Sítio». Lobato também explorou essa temática em contos e outros romances, defendendo explicitamente, também em textos de não-ficção, o que chamava de «mitologia brasílica» (cf. Costa, 2018, p. 301). Apesar de Lobato ser talvez mais lembrado por sua lamentável postura racista, tanto em sua vida pública como em suas obras, seus livros infantis ainda recebem frequentes adaptações audiovisuais que colaboram para difundir sua visão positiva do folclore brasileiro.

Ao longo do século XX, muitos outros nomes poderiam ser elencados, como os de Raul Bopp (1898-1984), Gilberto Freyre (1900-1987), Jayme Griz (1900-1981), José Cândido de Carvalho (1914-1989), Ziraldo (1932-2024), Joel Rufino dos Santos (1941-2015), dentre vários outros, que contribuíram para o resgate, difusão e continuidade da presença do folclore no imaginário coletivo brasileiro, muitas vezes dentro de uma perspectiva que valoriza particularidades locais ou regionais, com maior ou menor grau de intervenção e criação de enredo. Bopp, por exemplo, vale-se do experimentalismo literário típico do modernismo, valorizando a forma tanto quanto o conteúdo. Ziraldo, no mesmo caminho, tem uma perspectiva mais autoral em suas histórias em quadrinhos infantis, mas com um objetivo diferente, mais próximo do projeto de Lobato. Já Freyre produz uma obra totalmente diferente, compilando histórias populares em um trabalho de valor sociológico e documental.

No século XXI, passamos a ver nas produções contemporâneas várias releituras desses mitos nacionais a partir da perspectiva fantasista citada no início. Vários autores encaixam-se nessa categoria, como Ivan Jaff, Braulio Tavares, André Vianco, J. Modesto, Eduardo Spohr, Walter Tierno, Roberto de Sousa Causo, Simone Saueressig, Gustavo Rosseb, Ian Fraser, Alexandre de Castro Gomes, Marco de Britto, Paola Saviero, Márcio Benjamin. Diferentemente de seus predecessores —ainda bastante apegados aos relatos e mitos tradicionais recontados a suas maneiras—, os autores da nova geração reimaginam as personagens e narrativas folclóricas dentro de uma lógica especulativa, com o intuito de criar algo original e essencialmente brasileiro. Essa produção pode direcionar-se: 1) para o horror, como o fazem Braulio Tavares, André Vianco, Marco de Britto e Márcio Benjamin; 2) para a fantasia, como no caso de quase todos os outros citados, ou ainda: 3) para a ficção científica, caso de Samir Machado de Machado, sobre o qual falaremos brevemente mais adiante.<sup>7</sup>

Nesse contexto, um caso interessante é o de Giulia Moon, autora da série *Kaori* (2009), composta de dois volumes, um *spin-off* e alguns contos, onde são misturados elementos de tradições japonesas ao folclore nacional e ao mito do vampiro, em um mundo onde todas as lendas do globo são em certa medida verdadeiras. No segundo volume da série, *Kaori 2: Coração de Vampira* (2011), em particular, coprotagonizado por um rapaz meio-boto, há um momento em que criaturas híbridas, por conta de suas características humanoides, são capturadas e exploradas sexualmente em uma casa de prostituição clandestina de luxo. Neste estabelecimento, botos, sereias, centauros, faunos e lâmias assim como monstros do folclore japonês coabitam sob o domínio de uma rica empresária. Essa prática evidentemente é condenada pelo Instituto Brasileiro de Estudos de Fenômenos Fantásticos (IBEFF), organização governamental encarregada de proteger os direitos das criaturas sobrenaturais e de as salvar, se necessário, de mãos tirânicas como as da proprietária do cabaret. O livro aborda assim a questão da exploração de seres humanos e não humanos, da Natureza e de outros povos, sexualmente, no caso, mas não apenas. Ao mesmo tempo, discute questões especistas e antiespecistas, no sentido de apagar o preconceito e a hierarquia entre as espécies (Carron, 2016, pp. 29 e seguintes), ao propor um tratamento igualitário a todas as criaturas, humanas, não-humanas ou híbridas. Uma vez livres desse cativeiro, essas várias criaturas formam uma inesperada aliança entre personagens de espécies diferentes em um tipo de «comunidade híbrida» —conceito ao qual voltaremos mais adiante—, no intuito de combater uma perigosa entidade ancestral que age como um vírus dotado de consciência.

Podemos citar ainda três outros exemplos de narrativas nas quais, dentre várias criaturas folclóricas, a figura do Boitatá ganha especial destaque: o romance histórico *fix up* criptozoológico *Quatro Soldados* (2013), de Samir Machado de Machado; o romance de fantasia histórica *A Bandeira do Elefante e da Arara* (2016) do

<sup>7</sup> A esse respeito, ver o capítulo 19, «Novo Fôlego ao folclore nacional», do livro *Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantasma* (Matangrano e Tavares, 2018, pp. 209-216).

estadunidense, radicado no Brasil, Christopher Kastensmidt, e, por fim, a fantasia urbana juvenil *Ouro, Fogo & Megabytes* (2012), primeiro tomo da já citada série de fantasia *Legado Folclórico*, de Felipe Castilho.

No primeiro, encontramos um Boitatá bioluminescente que vive em túneis subterrâneos, o que explicaria a crença em sua suposta pele ígnea. Nessa história não há magia ou elementos sobrenaturais em torno das criaturas evocadas. Ao contrário, Machado de Machado busca uma explicação científica —ou científicista— possível para elucidar de maneira especulativa como seria viável uma criatura reptiliana aparentar pegar fogo, sem nunca queimar a si mesma e sem recorrer a respostas sobrenaturais. No caso, não há chama alguma, é apenas uma luz bioquímica produzida pelo próprio corpo do animal, como a de um vagalume ou de certos animais marinhos. Sua versão do Boitatá vive em cavernas subterrâneas, mas acaba confrontando-se com garimpeiros que, escavando cada vez mais fundo à procura de metais preciosos, acabam por encontrá-lo. O livro não traduz exatamente uma preocupação ecológica ou animalista, mas denuncia a incompreensão dos seres humanos ante a fauna brasileira do período colonial.

*A Bandeira do Elefante e da Arara* também se ambienta no Brasil colonial; porém, diferentemente de Machado de Machado, Kastensmidt constrói sua narrativa a partir da perspectiva da fantasia, propondo toda sorte de elementos mágicos e sobrenaturais. Em sua história, o Boitatá tem um papel ambíguo, sendo vítima de caça —em uma época na qual essa prática deplorável não era questionada ou problematizada—, apesar de ser, teoricamente, o protetor da floresta, como pode ser visto no trecho a seguir:

—Diogo —Gerard perguntou—, o que aconteceu?

—Nós matamos o Boitatá!

—O monstro que vinha devastando o campo? Conte-me mais! Aqui eu só ouvi rumores.

—Era realmente uma fera maravilhosa. Durante o dia ela escondia-se em lagos e rios, então tivemos de caçar à noite. Levamos dias para encurralá-la, mas quando finalmente o fizemos, descobrimos uma serpente impensável de tão grande... tão larga quanto uma carroça e comprida como um mastro principal, eu juro. Seu corpo ardia com uma chama azul que queimava carne, mas não as plantas, e que nenhuma água conseguiria apagar. A chama fazia a fera parecer azul, mas quando jogávamos luz sobre ela, suas escamas brilhavam com todas as cores do arco-íris.

Seus olhos eram bolas de fogo gigantes, cada uma do tamanho de uma rocha. Dois de nossos companheiros, Afonso e Paulo, cometeram o erro de olhar para a fera nos olhos; ambos ficaram loucos. O Boitatá queimou e atacou sem trégua, matando tudo o que tocava. Mas isso é tudo o que posso contar por hora. Antônio vai querer relatar a vitória ele mesmo, depois que receber a recompensa do governador (2016, pp. 14-15).<sup>8</sup>

Essa cena conta justamente o momento da caça ao boitatá, que acaba por perecer. A cena traz um paradoxo em si mesmo: uma personagem declara que «o monstro vinha devastando o campo», porém, outra esclarece que seu fogo não queima vegetais, levando o leitor a pensar que, no fim das contas, o Boitatá não era o real responsável pela «devastação», tendo sido vítima de engano, de ignorância ou de preconceito. É interessante observar também a maneira como o escritor descreve o monstro: ele não declara as suas intenções, entendida aqui como uma fera praticamente «irracional» —no sentido de como eram entendidas na época colonial as inteligências não-humanas— quando comparada com sua representação nos mitos tradicionais, nos quais a criatura parece pensar de maneira antropomorfizada.

Nesse sentido, seu Boitatá não é tão diferente do criado por Machado de Machado. Ele é mais um animal do que um ser fantástico; todavia, as intenções da criatura se revelam pela expressão «que destrói a carne, mas não as plantas». Em outras palavras, de maneira aparentemente inconsciente o Boitatá de Kastensmidt não queima qualquer material que venha a encostar. Ele só é capaz de fazer mal aos seres humanos, como se estivesse biologicamente preparado para combater os homens (e, talvez, outras criaturas de origem animal) e, ao mesmo tempo, é como se fosse programado geneticamente para proteger a vida vegetal, evocando sua imagem de protetor das florestas. No entanto, essa preocupação ambientalista não é muito desenvolvida, uma vez que os protagonistas do livro, mesmo se mostrando preocupados com os povos nativos, com as florestas e, em dada medida, com os animais não-humanos, têm por trabalho combater e caçar monstros híbridos e sobre-

<sup>8</sup> Embora Christopher Kastensmidt escreva suas obras normalmente em inglês, o fato de estar inserido no mercado editorial brasileiro há mais de três décadas, de conhecer a cultura local e dominar a língua portuguesa, colaborando inclusive na tradução de suas obras, faz com que seja constantemente incluído em panoramas da produção nacional de fantasia e de ficção folclórica.

naturais da fauna fantástica, considerados como malignos, em uma visão de certa forma maniqueísta e cristã, o que faz sentido no contexto em que o enredo se desenvolve, isto é, em pleno Brasil colônia, no século XVI.

Vale dizer que, entre Castilho, Machado de Machado e Kastensmidt, é o primeiro quem expressa claramente preocupações em relação ao meio-ambiente, estruturando suas obras a partir destes paradigmas e visão de mundo. Embora cada uma das três obras reinterprete o folclore nacional de uma maneira bastante particular e interessante, para este estudo, privilegiaremos a obra de Castilho que recupera o aspecto lendário do Boitatá enquanto protetor da natureza. Com efeito, toda a intriga de seus três romances da saga *Legado Folclórico* constrói-se a partir da relação entre animais não-humanos, natureza, criaturas híbridas sobrenaturais e seres humanos, a partir de um olhar animalista e ecologista.

## A fantasia antiespecista e ambientalista de Felipe Castilho

Fig. 2. Portada del libro de Felipe Castilho

*Ouro, Fogo & Megabytes* conta a história de Anderson Coelho, um garotinho que se vê envolvido com um grupo de heróis autointitulado «A Organização» na tentativa de salvar a Mãe D'Ouro, uma criatura folclórica sequestrada por Wagner Rios, um bilionário ambicioso. Para isso, ele integra um grupo ambientalista formado por adolescentes humanos órfãos e por entidades do folclore, recuperando certo espírito da saga *Percy Jackson*, de Rick Riordan, na qual cada personagem descende de um ser mitológico. Ao mesmo tempo, tentam evitar a destruição da cidade de São Paulo por um Boitatá desnordeado e enfurecido por conta dos crimes ambientais de Rios. O grupo de heróis é liderado pelo Patrão, personagem que revela ser o Saci-Pererê, uma das figuras mais difundidas e queridas do folclore brasileiro.

Os heróis do livro devem impedir Wagner de também sequestrar o Boitatá (seu real objetivo). A mensagem desse romance contra o desenvolvimento abusivo e não-sustentável mostra-se clara e, ao mesmo tempo, muito engajada em favor da causa antiespecista. O livro termina de forma agridoce, pois se por um lado a Mãe D'Ouro é salva e o Boitatá é apaziguado, por outro, Rios escapa. As aventuras do grupo continuam nos dois volumes subsequentes da série: *Prata, Terra & Lua Cheia* (2014) e *Ferro, Água & Escuridão* (2015). Um quarto e último volume, anunciado como *Aço, Vento & Sacrifício* ainda é aguardado pelos fãs da saga. Do ponto de vista do gênero narrativo, a série pode ser classificada como uma fantasia urbana juvenil, que de modo antropofágico,

recupera a estrutura de outras histórias do gênero, como a de Riordan e a de Rowling, mas atualizando-o. Se nos outros dois vemos uma jornada do herói relativamente clássica, Castilho brinca com essa estrutura rígida, fazendo de Anderson não apenas um herói improvável, mas acima de tudo um menino realmente comum, sem qualquer propriedade mágica e que apenas se envolve na aventura por um mal entendido. Além disso, a linguagem, as referências, as personalidades das personagens são muito calcadas em aspectos culturais nacionais. Por fim, o romance defende e difunde uma mensagem clara, adaptada à realidade, às referências e às problemáticas societárias da realidade brasileira, o que inclui o folclore —já presente no título da série— e a fauna locais.

Em Felipe Castilho, criaturas folclóricas e animais não-humanos estão por toda parte. Para além dos humanos, como Anderson, compõem o grupo alguns animais bastante improváveis, como: Capivera, uma fiel capivara que desempenha um papel semelhante ao de um cão enquanto animal companhia; Kuara, uma arara azul falante e particularmente inteligente segundo os padrões humanos, cujas ações ao fim do romance serão essenciais para a vitória do grupo de heróis; e Márcia, uma vaquinha simpática que cede voluntariamente seu leite para alimentar os heróis vegetarianos. Além disso, encontramos também várias criaturas oriundas das tradições populares, como o Saci, já mencionado, mas também um meio-boto, uma meia-Iara, um meio-caipora e um lobisomem (este último, aclimatado, como antes dito, a um híbrido entre homem e lobo-guará). Andriolli Costa chama, aliás, a atenção para essas personagens híbridas, como um fator de atualização antropofágica do folclore:

O uso dos personagens híbridos, como meio-caiporas, meio-curupiras, filhas de iaras, ajuda a transmitir essa ideia de que não haverá pureza de registro. O folclórico em seu estilo mais clássico pertence ao passado, mas hoje carregamos seu legado, seja na herança de nossa ascendência, seja nos diálogos que estabelecemos para que o tradicional se mantenha vivo e significativo na vida das pessoas (2018, p. 321).

Em Castilho, mais do que em Moon, estamos de fato diante de uma perfeita *comunidade híbrida* no sentido filosófico do termo, onde humanidade e animalidade se cruzam em prol de uma convivência pacífica e conjunta, no espírito da causa animalista, isto é, «o movimento filosófico, social, cultural e político que caracteriza e reúne pessoas que se engajam pelo seu modo de vida e suas ações coletivas a defender os interesses dos animais» (Pelluchon, 2017, pp. 62-63). Viver em uma comunidade híbrida, é uma forma de pensamento animalista. Dominique Lestel (2011, pp. 44 e seguintes) define essas comunidades como uma forma de vivência coletiva em que animais humanos e não-humanos coabitam de forma pacífica e respeitosa, compartilhando interesses e sentidos. Segundo Lestel, tais interesses seriam, em um primeiro momento, materiais: «cada um fornece possibilidades nutritivas ao outro». Mas há também «interesses de proteção e de reprodução. E, enfim, os interesses que chamaremos 'intelectuais', na falta de um termo melhor. A curiosidade de um pelo outro é recíproca, mas o que revela essa atração?». Para o filósofo, o «interesse que os animais representam para a comunidade humana» não é apenas «utilitário, mas também e sobretudo como *geradores de sentidos*» (p. 45), uma vez que são criaturas capazes de suscitar tanto simbólico e espiritual, de um lado, quanto afetivo de outro. Tal afeto pode passar pelo processo de domesticação, mas o intuito é que não dependa dele. No espaço urbano, por exemplo, vivemos lado a lado com uma infinidade de seres vivos, ora em harmonia, ora em oposição. É a busca por essa harmonia que traduz a essência de uma comunidade híbrida que é, por consequência, antiespecista. Para Carron, o antiespecismo se define como o pensamento contrário e necessário ao especismo, que, por sua vez, pode ser definido da seguinte maneira:

O especismo designa toda atitude de discriminação em relação a um animal em razão de seu pertencimento a uma dada espécie. Ele se expressa em dois níveis: de um lado, o especismo estabelece que o sofrimento de animais não-humanos importa menos do que o sofrimento de humanos e, por outro, ele cria categorizações injustificadas entre as espécies dividindo-as entre animais de companhia, animais de abate, animais para lazer, animais selvagens, animais nocivos, espécies protegidas, espécies a erradicar etc. Em nome dessas diferenças de estatuto, o especista se autoriza a dispensar tratamentos diferenciados para as espécies, apesar destas apresentarem as mesmas faculdades cognitivas, as mesmas necessidades fisiológicas e a mesma capacidade a sentir sofrimento e prazer (2016, pp. 29-30).

No caso do livro de Castilho, essa comunidade híbrida, que se coloca contra qualquer forma de especismo, chama-se «A Organização». No romance, essa pequena sociedade paralela constrói-se a partir de laços de amizade, admiração e respeito, considerando as especificidades de cada criatura, uma desconstrução, portanto, da noção de «humanidade» apresentada, questionada e criticada por Ailton Krenak (2020b, pp. 9-13), por seu aspecto excludente e civilizatório, que privilegia uma casta de pessoas em detrimento dos demais seres vivos. Entre humanos, seres sobrenaturais dotados de fala, ou mesmo a personagem da arara azul, a comunicação verbal é a base dessa equidade, mas as personagens não-verbais, como a capivara ou a vaca também são respeitadas em sua particularidade, sem que hierarquias sejam estabelecidas, pois mesmo não sendo necessariamente capazes de compreender a ideologia subjacente do grupo, entendem que são bem-vindos e que seu bem-estar é importante, em suma, há uma sensação de segurança, afeto e companheirismo compartilhada, independentemente da espécie.

Para isso, alguns princípios básicos são essenciais, demonstrando a grande gama de temáticas ecológicas na obra de Castilho. Há, por exemplo, referências diretas ou indiretas: 1) à permacultura, uma vez que na Organização os alimentos são tanto quanto possível produzidos de forma orgânica, sustentável e local; 2) ao vegetarianismo, já que todas as personagens optam por manter essa dieta eticamente coerente; 3) ao antiespecismo, com discussões sobre o problema de se manter espécies em cativeiro e sobre a preservação de criaturas ameaçadas; 4) à denúncia de megacorporações poluidoras; 5) ao destaque para o papel dos povos autóctones no futuro da ecologia, em uma toada que converge ao proposto por Ailton Krenak; 6) às discussões sobre a poluição das águas, sobre a seca, sobre rompimentos de barragens e sobre a exploração mineral; 7) ao risco do consumismo e do dito «progresso» para o meio-ambiente, já que os protagonistas preocupam-se em manter um estilo de vida consciente; 8) e, por fim, à importância da reciclagem e, sobretudo, de um letramento e conscientização ambiental.

Ninguém é obrigado a integrar essa comunidade alternativa em pleno coração da capital paulista; por isso só residem com o grupo aqueles que compartilham os mesmos ideais. Nesse sentido, todos convivem em harmonia, cada um desempenhando seu papel, privilegiando-se assim as habilidades e particularidades de cada espécie e de cada indivíduo. Isto ecoa uma fala de Ailton Krenak, quando, citando Eduardo Viveiros de Castro, declara: «Os humanos não são os únicos seres interessantes e que têm uma perspectiva sobre a existência. Muitos outros também têm» (2020b, p. 32). Essa perspectiva única interessa na construção de uma sociedade que seja adequada a todos, independentemente da espécie.

Aliás, muito do pensamento de Ailton Krenak, expresso, sobretudo, em sua famosa trilogia de ensaios *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), *A vida não é útil* (2020) e *Futuro ancestral* (2022) ecoa na obra de Castilho, apesar desta ter sido publicada alguns anos antes, a partir de 2012. Isso revela não apenas certo *Zeitgeist*, em que as preocupações ecológicas, em diferentes estratos da população brasileira preocupados com o meio-ambiente, convergem e buscam diálogo, mas também a adequação e pertinência das discussões propostas por Castilho, em um momento no qual a urgência climática ainda não se fazia sentir com tanta intensidade como em 2025. Isso mostra-se ainda mais importante quando consideramos que seus livros são dedicados a um público juvenil por introduzir temas que nem sempre estão presentes no referencial dos jovens leitores.

Para além dos seres que compõem essa comunidade híbrida, outros são apresentados como antagonistas, novamente, tanto humanos, quanto folclóricos não-humanos, caso do Capelobo (outro monstro híbrido antropomórfico com alguns elementos de um tamanduá-bandeira) e da Cuca (uma mulher com rosto de jacaré, imagem recuperada não do folclore, mas da obra de Monteiro Lobato, em um aceno à cultura pop e audiovisual nacional). Em paralelo, sem associar-se nem a um lado nem a outro, descrito mais como uma entidade ancestral que não compreende a loucura antropocênica do mundo contemporâneo, encontramos o Boitatá, que tem um papel central na história ao agir como o motivador tanto do Wagner Rios, que deseja capturá-lo para explorar seus poderes sobrenaturais em benefício de sua ganância, quanto da Organização, que busca apaziguá-lo, para que cidades não sejam destruídas em seu caminho, e, ao mesmo tempo, protegê-lo, para que não caia nas garras corporativistas de Rios.

No início dessa história, a imensa serpente revolta-se contra a situação ambiental do país e se lança em uma missão de destruir as grandes cidades do país, notadamente a megalópole de São Paulo, enquanto elemental do fogo e protetor das florestas. Suas ações resultam de um crime específico que a impele a fazer algo, no caso, o rapto da Mãe D'Ouro, que perturba o equilíbrio das forças naturais e elementares. Além disso, são uma resposta instintiva face às ações dos homens, e, mais especificamente, de *um* homem, Wagner Rios. Essa situação acentua-se por causa dos desmatamentos massivos e sucessivos, dos incêndios criminais e de outros delitos dos seres humanos — todos inspirados na realidade brasileira. O trecho abaixo ilustra o impacto

dessas ações sobre o meio ambiente e a forma como as discussões ecológicas são introduzidas na narrativa de Castilho:

—Eu só queria que você entendesse o que está acontecendo. Essa cidade não foi simplesmente incendiada pela temperatura.

—Não foi um desastre natural? —perguntou Anderson.

—Partindo do princípio de que foi o homem quem poluiu a atmosfera, jogou carbono nos céus e abriu um rombo colossal na camada de ozônio, não existe mais essa de *desastre natural*. O desastre é a própria humanidade. Quando um rio perde toda a vida que corre em suas águas, quando uma espécie é extinta... Tudo isso é o sadismo do homem aplicado à natureza. —Por um momento, Patrão parecia capaz de enforcar todos os presentes na cozinha para vingar a Mãe Natureza. Mas a raiva fria em seu tom de voz era reservada a outro tipo de pessoas. —Mas... o que eu queria dizer, é que essa queimada não foi resultado da alta temperatura, ou da baixa umidade. Esta plantação de cana simplesmente estava no caminho de alguma criatura do elemento fogo (2012, p. 155).

No caso, o «desastre natural» é motivado pela passagem do Boitatá. Na história, uma grande parte dessas ações descritas por Patrão, o Saci, é executada por megacorporações, dentre as quais, uma em particular, a Rio Dourado, chefiada por Wagner Rios. Isso vai ao encontro do que anos depois Ailton Krenak viria a dizer: «Os governos deixaram de existir, somos governados por grandes corporações. Quem vai fazer a revolução contra corporações? Seria como lutar contra fantasmas. O poder, hoje, é uma abstração concentrada em marcas aglutinadas em corporações e representada por alguns humanoides» (2020a, pp. 15-16). E, no entanto, o que Castilho propõe é justamente uma revolução, mas uma revolução em pequena escala, liderada por aqueles que tanto tempo foram marginalizados. Essa revolução tanto se faz pelo confronto direto no desenrolar da narrativa quanto pela atuação de uma «micropolítica», que, nos termos de Ailton Krenak é mobilizada pela força de vontade de pequenos grupos e por ações locais, em uma espécie de resistência ativa, porém pacífica, com benefício local e coletivo:

Em diferentes lugares, tem gente lutando para este planeta ter uma chance, por meio da agroecologia, da permacultura. Essa micropolítica está se disseminando e vai ocupar o lugar da desilusão com a macropolítica. Os agentes da micropolítica são pessoas plantando horta no quintal de casa, abrindo calçadas para deixar brotar seja lá o que for. Elas acreditam que é possível remover o túmulo do concreto das metrópoles. (...) O tempo passou, as pessoas se concentraram em metrópoles e o planeta virou um paliteiro. Mas agora, de dentro do concreto, surge essa utopia de transformar o cemitério urbano em vida. A agrofloresta e a permacultura mostram aos povos da floresta que existem pessoas nas cidades viabilizando novas alianças, sem aquela ideia do campo de um lado e da cidade do outro (2020a, p. 21).

Ao mesmo tempo, enquanto a Organização age em sua micropolítica, a própria Natureza busca uma forma de retorno ao equilíbrio através de seus agentes elementais, como o Boitatá. O rapto ativa uma resposta do meio-ambiente, libertando a grande serpente de fogo, até então adormecida. Em sua trajetória, do norte ao sudeste, rumo a São Paulo, um dos principais focos de poluição, o Boitatá causa uma grande destruição. É interessante, porém, notar a maneira como o Boitatá é tratado em Castilho. Apesar do caos causado pela criatura, ele nunca é visto como o antagonista da história, mas sempre como a vítima, ou melhor, como uma das vítimas entre tantas outras. Estas são quase sempre não-humanas ou, quando humanas, revelam-se econômica e socialmente desfavorecidas.

## Considerações finais: fantasia, folclore e política

É importante assinalar que, em um momento como a trágica última década, estudar e escrever sobre a causa animal, o antiespecismo, o desmatamento, a monocultura, e, mais especificamente, sobre a causa ambiental de modo mais amplo é essencial. Essa importância revela-se ainda mais urgente em um Brasil onde a Amazônia está sempre queimando e sendo desmatada, onde vazamentos de óleo constantemente poluem nossos litorais, onde espécies essenciais, sobretudo de anfíbios e de insetos, estão desaparecendo, desregulando ecossistemas.

Isso sem mencionar também os recentes desastres com as barragens de Mariana, em 2015, e de Brumadinho, em 2019, que romperam causando a morte de mais de 300 pessoas, e, por conta da contaminação das águas, de uma infinidade de formas de vidas aquáticas, cuja perda é ainda difícil de mensurar. O impacto dessas tragédias ainda é sentido e deixou numerosas consequências sendo a mais inesperada o importante aumento dos casos de febre amarela, alguns meses após a ruptura dessas barragens. A causa dessa epidemia se deve a uma súbita proliferação do mosquito vetor da doença, uma vez que a quantidade de seus predadores, notadamente peixes e anfíbios, foi consideravelmente reduzida após os dois desastres com as barragens. Os exemplos desse tipo são inúmeros.

Infelizmente, o Brasil não tem uma tradição muito forte de preocupação ecológica, menos ainda animalista e antiespecista, apesar de sua fauna e de sua flora tão particulares, tão ricas e, ao mesmo tempo, tão ameaçadas. Mesmo partidos progressistas relegam a pauta ecológica. Diante dessa situação, uma tomada de consciência ecológica parece mais necessária do que nunca. Nessa tarefa, a literatura desempenha um papel maior e, em particular, aquela destinada às crianças e aos jovens leitores, como é o caso dos livros de Felipe Castilho. A esse respeito, citemos mais uma vez Anne Besson, que destaca o papel e o valor engajado tradicionalmente arraigado à fantasia, a despeito de seu suposto —e amplamente refutado— caráter «escapista»:

Deste ponto de vista, a fantasia é um gênero que, por se endereçar historicamente em certa medida às crianças, e porque ela retrabalha a herança de formas antigas onde o maravilhoso sempre serviu para dizer algo sobre o mundo, transmite, por sua vez, notadamente pela representação de seu bestiário, lições do «viver-consigo» e «viver-junto». Ela assinala a urgente atualidade do tema: está sempre subentendida a questão do racismo e da tolerância, ou, de modo mais geral, os critérios de exclusão e da variabilidade dos pontos de vista individuais que se vê incansavelmente imóveis (2008, p. 162).

A literatura engajada, ambientalista e animalista, notadamente a dedicada aos jovens, como a obra de Castilho, pode ajudar na conscientização, a repensar estes problemas, a imaginar soluções e a mostrar a importância dessas preocupações na esperança de uma nova geração mais preocupada com nosso patrimônio natural e com os seres vivos. E é tarefa de análises ecocríticas como a que propomos trazer essas discussões para o meio literário. Afinal, como afirma Corine Pelluchon, «a chave» para uma verdadeira «revolução social e política» é um «movimento cultural, filosófico e artístico, que faça perceber a importância e a universalidade da causa animal» (2017, p. 62) e, de maneira mais ampla, ambiental.

Ailton Krenak tem uma visão convergente. Para ele, a literatura tem um papel essencial na relação dos seres humanos com os demais elementos da Natureza. Ele considera que a «literatura moderna» é uma «literatura de profecia» e explica:

Nós estamos num tempo onde as pessoas que são criativas, os poetas sempre foram chamados de antena, têm essa capacidade de verbalizar uma tragédia que a gente quer evitar. O sentido verdadeiro de uma literatura que expressa o seu tempo é exatamente mostrar para todo mundo o que eles não querem ver (De Paula, 2024, párr. 17).

O dever da literatura seria, portanto, «imaginar a possibilidade de a gente habitar outros mundos sem sair da Terra». Em suma, para o ativista e ambientalista, não há nada além da literatura e da arte para nos ensinar como viver de uma forma diferente, em harmonia com a Natureza, não de maneira apenas sustentável, o que, para ele, não é suficiente, mas em real sintonia com os ecossistemas, a única maneira realmente ecológica de viver. Acreditamos que o livro de Felipe Castilho, assim como a série *Cidade Investível* e as obras de Franklin Cascaes anos antes, dentre outros exemplos preciosos, são fundamentais nesse letramento ambientalista e antiespecista e na criação de futuras gerações sensíveis a esses problemas, que, como bem o demonstra o nosso próprio folclore, sempre suscitaram preocupações entre os povos originários.

Orientado por um viés ecocrítico, este trabalho dedicou-se a apresentar uma pequena parte da fauna folclórica nacional, e, sobretudo, a maneira como a literatura insólita brasileira contemporânea a tem revisitado e reinterpretado, misturando as lendas e os símbolos tradicionais às questões estéticas, culturais e sociais atuais. A esse respeito, a obra de Castilho mostrou-se exemplar: o autor criou uma série romanesca juvenil de grande sucesso preocupada com o meio-ambiente, utilizando figuras folclóricas que se inquietam, desde suas origens lendárias, com a preservação da Natureza. O Boitatá, que, há séculos, continua a suscitar interroga-

ções ecológicas nas obras de escritores brasileiros torna-se, nesse âmbito, um emblema suscetível de interpelar igualmente, ao menos assim esperamos, os leitores de fantasia e do insólito ficcional em geral.

## Referências bibliográficas

- Aguilera, V. de A. (2006). O baetató existe realmente? *Revista Boitatá*, 1(1), 1-15. <https://doi.org/10.5433/boitata.2006v1.e30666>
- Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, (1), 3-7.
- Araújo, G. dos S. (2023). Curupira: configuración del mito en las narraciones orales de los pueblos de la selva. *Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades*, 11(1). <https://doi.org/10.29327/210932.11.1-8>
- Bannwarth, P. O. (2023). *Contes des sages d'Amazonie*. Paris: Seuil.
- Besson, A. (2008). Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de *fantaisie*? En A. Besson, J. Foucault, E. Jacquelin, e A. Mdarhri Alaqui (Orgs.), *Le Merveilleux et son bestiaire*, pp. 151-163. Paris: L'Harmattan.
- Cally, J. V. (2008). De l'animal ordinaire à la bête surnaturelle: épiphanies du monstre dans la zoologie. En A. Besson, J. Foucault, E. Jacquelin, e A. Mdarhri Alaqui (Orgs.), *Le Merveilleux et son bestiaire*, pp. 111-135. Paris: L'Harmattan.
- Caron, A. (2016). *Antispéciste: réconcilier l'humain, l'animal, la nature*. Paris: Don Quichotte.
- Cascudo, L. da C. (2001). *Antologia do folclore brasileiro, Volume 1*. São Paulo: Global.
- Cascudo, L. da C. (2002). *Antologia do folclore brasileiro, Volume 2*. São Paulo: Global.
- Cascudo, L. da C. (2012). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.
- Castilho, F. (2012). *Ouro, Fogo & Megabytes*. São Paulo: Gutemberg.
- Celestino, R. (2020). A Paratopia, o Niilismo e a Metaficção em Discursos Literários da obra *Gastaria tudo com Pizza*, de Pedro Duarte. En J. Vargas Nascimento, M. Rogério de Oliveria Cano, J. Eliakim (Orgs.), *Paratopia. Volume 3*, pp. 306-334. São Paulo: Blucher.
- Celestino, R. (2024a). A instância autorial e os modos de enunciação literária na literatura fantástica brasileira. *Revista Verbum*, 13(3), 65-89. <https://doi.org/10.23925/2316-3267.2024v13i3p65-89>
- Celestino, R. (2024b). O homo narrans, o insólito fantasista e o desamparo em *A história antes do fóssil*, de Cristina Lasaitis. En J. Vargas Nascimento, R. Silva Chaves (Orgs.), *Discurso, cultura e psicanálise*. Volume 6, pp. 218-251. São Paulo: Blucher.
- Chaves, J. S. (2019). Ficção Científica Retrofuturista e Fantatismo brasileiro. *Revista Études romanes de Brno*, 40(2), 101-119. <https://doi.org/10.5817/ERB2019-2-9>
- Corbin, A. (2020). *La douceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Costa, A. de B. (2018). Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Revista Abusões*, 7(7), *O Fantástico Brasileiro na Contemporaneidade (1980-2018)*, 292-235. <https://doi.org/10.12957/abusoes.208.35201>
- Czekster, G. M. (2017). Escrever literatura fantástica no Brasil do século XXI. En P. Gonçalves Tenório (Org.), *Sobre a Escrita Criativa*, pp. 138-147. Recife: Raio de Sol.
- De Paula, F. (2024). Krenak: literatura pode ajudar a propor novas formas de viver na Terra. *Portal Agência Brasil*. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-09/krenak-literatura-pode-ajudar-a-propor-novas-formas-de-viver-na-terra>
- Duarte Peres, S., e De Sousa Cruz, A. (2021). Fantasia em Palimpsesto: intertextualidade em *Dragões de Éter* de Raphael Dracon. *Revista Jangada*, 2(9), 238-263. <https://doi.org/10.35921/jangada.v1i18.392>
- Flores, M. B. R. (2022). Pensar com os mitos. Sobre ecologia nos boitatás de Franklin Cascaes. *Revista Tempo e Argumento*, 14(35), 1-38. <http://doi.org/10.5965/2175180314352022e0201>
- Kastensmidt, C. (2016). *A Bandeira do elefante e da arara*. Roberto de Sousa Causo e Christopher Kastensmidt (trad.). São Paulo: Devir.
- Knapp, C. L.; e Guimarães, R. E. (2023). Apresentação ao dossiê: O Movimento Fantasista de autoria feminina. *Revista Antares*, 15(35). <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/issue/view/404>
- Krenak, A. (2020a). *A vida não é útil*. São Paulo: Cia. das Letras.

- Krenak, A. (2020b). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Lestel, D. (2011). A animalidade, o humano e as «comunidades híbridas». En M. E. Maciel (Org.), *Pensar/escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*, pp. 23-53. Florianópolis: Editora da ufsc.
- Machado, S. M. de. (2013). *Quatro soldados*. Porto Alegre: Não Editora.
- Matangrano, B. A., e Tavares, E. (2018). *Fantástico brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.
- Matangrano, B. A. (2019). *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista*. São Paulo: Universidade de São Paulo [Tese de Doutorado].
- Matangrano, B. A. (2020). Les Légendes au service de l'environnement: le rôle des animaux et des créatures folkloriques dans la littérature brésilienne. *Revue Fantasy Arts & Studies*, «Dossier: Animaux Fabuleux», (9), 116-124. <https://fr.calameo.com/read/0049974318cc4eec59c30>
- Moon, G. (2011). *Kaori 2: Coração de Vampira*. São Paulo: Giz Editorial.
- Novello, E. (2014). *Exorcismos, amores & uma dose de blues*. São Paulo: Gutemberg.
- Pastoureau, M. (2001). *Les Animaux célèbres*. Paris: Arléa.
- Pastoureau, M. (2007). *L'Ours: histoire d'un roi déchu*. Paris: Seuil.
- Pelluchon, C. (2017). *Manifeste animaliste: politiser la cause animale*. Paris: Alma.
- Peneluc Rocha, R. G., e Pedrazzi, F. K. (2023). O feminino fantástico na obra de Nikelen Witter. *Revista Antares*, 15(35). <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v.15.n.35.05>
- Rosa Junior, P. A. F. da (2024). *(Re)Figurações de Iara: investigando o medo e o fascínio pelas sereias da Antiguidade ao Fantasismo*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria.
- Scamander, N. (pseudônimo de J. K. Rowling). (2001). *Animais fantásticos & onde habitam*. (Trad. Lia Wyler). Rio de Janeiro: Rocco.
- Sousa, K. R. (2017). *A Fantástica jornada do escritor no Brasil*. Porto Alegre: Metamorfoses.

# Monstras que se inscrevem e escrevem em *Flor de gume*, de Monique Malcher

Anélia Montechiari Pietrani

Universidade Federal do Rio de Janeiro

aneliapietrani@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0001-9907-8016>

Recibido: 07/05/2025

Aceptado: 30/05/2025

## Resumo

Partindo de uma leitura analítico-interpretativa do livro *Flor de gume*, da escritora brasileira Monique Malcher, o objetivo central deste ensaio é propor uma reflexão sobre a desierarquização de gêneros, estabelecendo um diálogo com a imagem do monstro como constructo social, histórico e cultural. Em *Flor de gume*, essa correlação se verifica na forma que estrutura o livro, nas imagens das colagens que o ilustram, na construção das/dos personagens, na rede de convívio feminino presente na narrativa, na discussão sobre a mulher que escreve e a linhagem monstruosa que a atravessa. Nesse tecido literário que estrutura *Flor de gume*, costura-se também o tecido social, que se adensa no texto de Malcher com a temática da violência física e psicológica contra as mulheres.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea de autoria feminina; Monique Malcher; *Flor de gume*; a imagem da monstra; violência contra a mulher.

## Female monsters who inscribe and write in *Flor de gume*, by Monique Malcher

### Abstract

Based on an analytical-interpretative reading of the book *Flor de gume*, by the Brazilian writer Monique Malcher, the central aim of this essay is reflecting on the de-hierarchization of genres and genders, establishing a dialogue with the image of the monster as a social, historical and cultural construct. In *Flor de gume*, this correlation can be seen in the structure of the book, in the collage images that illustrate it, in the construction of the characters, in the network of female conviviality present in the narrative, in the discussion about the woman who writes and the monstrous lineage that runs through her. In this literary tissue that structures *Flor de gume*, the social tissue is also sewn, which thickens in Malcher's text with the theme of physical and psychological violence against women.

**Keywords:** contemporary Brazilian literature written by women; Monique Malcher; *Flor de gume*; the image of the female monster; violence against women.

## Monstruas que se inscriben y escriben en *Flor de gume*, de Monique Malcher

### Resumen

Partiendo de una lectura analítico-interpretativa del libro *Flor de gume*, de la escritora brasileña Monique Malcher, el objetivo central de este ensayo es proponer una reflexión sobre la desjerarquización de géneros, estableciendo un diálogo con la imagen del monstruo como constructo social, histórico y cultural. En *Flor de gume*, esa correlación se verifica en la forma que estructura el libro, en las imágenes de *collage* que ilustran, en la construcción de los personajes, en la red de convívio femenino presente en la narrativa, en la discusión sobre la mujer que escribe y el

linaje monstruoso que la atraviesa. En ese tejido literario que estructura *Flor de gume* se cose también el tejido social, que se adensa en el texto de Malcher con la temática de la violencia física y psicológica contra las mujeres.

**Palabras clave:** literatura brasileña contemporánea de autoría femenina; Monique Malcher; *Flor de gume*; la imagen de la monstrea; violencia contra la mujer.

## Um livro-monstro escrito

Daddy, I have had to kill you.  
 You died before I had time —  
 Marble-heavy, a bag full of God,  
 Ghastly statue with one gray toe  
 Big as a Frisco seal.  
 (...)  
 Not God but a swastika  
 So black no sky could squeak through.  
 Every woman adores a Fascist,  
 The boot in the face, the brute  
 Brute heart of a brute like you.  
 «Daddy», de Sylvia Plath, em *Ariel*

Violência de gênero, rede de mulheres e escrita monstra conjugam-se no livro *Flor de gume*, de Monique Malcher, que integra a Coleção Ferina da Editora Jandaíra, vencedor em 2021 na categoria Contos do Prêmio Jabuti, um dos mais tradicionais prêmios literários brasileiros, concedido pela Câmara Brasileira do Livro.

Nascida em 1988 na cidade de Santarém, no estado do Pará, na região norte do Brasil, a escritora é também pesquisadora de quadrinhos na Universidade Federal de Santa Catarina, artista plástica, autora de zines e colagens. Como colagista, ilustrou a capa e as páginas que precedem cada uma das três partes do livro, cujos títulos são bem significativos: 1) «Os nomes escritos nas árvores, os umbigos enterrados no chão»; 2) «Quando os lábios roxos gritam em caixas de leis herméticas»; 3) «O reflorestar do corpo, o abandonar das pragas».

Um primeiro ponto a se destacar em *Flor de gume* diz respeito à sua categorização «conto», a ele atribuída pela escritora e editora Jarid Arraes, segundo me revelou a própria Monique Malcher. A ideia de livro-monstro, portanto, já aí se instala. De fato, o Prêmio Jabuti ainda segue uma categorização, digamos, tradicional em sua premiação, dividindo os prêmios em romance, conto, crônica, poesia, juvenil, infantil e outros. Decerto que é preciso dividir em categorias para premiar e, nesse caso, a divisão até tem um lado positivo.

No entanto, esse livro de Monique Malcher nos abre uma perspectiva diferente acerca dessa divisão, uma vez que sua forma escrita se configura em uma combinação de gêneros, melhor dizendo, na dissolução de gêneros —como havia lembrado Clarice Lispector em seu estranho livro, também monstro, *Água viva*, de 1973—. Diz Lispector: «Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais» (1998, pp. 12-13). Também o «eu» que fala nesse texto parece ser inclassificável: o eu é uma personagem? a voz que narra? a própria escrita? Aliás, há alguma narrativa no livro de Lispector, para pressupormos a presença de alguma voz narrativa? Tudo parece diluir e assumir a forma que o continente lhe dará, como a «água viva» em seu estado líquido, ou a «água-viva» gelatinosa, sem estado físico definido, ser vivo medusa de aparência sólida que também se adequa —como os líquidos— em forma corporal ao continente em que se encontra.

Como Clarice Lispector, gênero também não pega Monique Malcher. Gênero hierarquiza, e isso é um problema, sem dúvida, da ideia de um gênero uno. Ambas as autoras, nos dois livros citados, parecem mais afeitas à desierarquização de gêneros, que não significa unicamente a eliminação da dicotomia sexista masculino/feminino, embora esse também seja um ponto central, mas a implosão das formas prosa/verso, das categorias romance/poema, da narrativa com seus elementos constituintes, das pessoas e suas vozes do discurso, da vida humana e não humana; infeliz oposição como mera negação atribuída aos bichos, às plantas, às pedras, às águas, tão presentes —ou melhor, tão vivas— na história não história de Clarice e de seu neutro

it: «E se eu digo “eu” é porque não ousou dizer “tu”, ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu» (Lispector, 1998, p. 12).

*Flor de gume* também tem parte com os interstícios «sou o és-tu» clariciano, já anunciando em seu título essa inusitada combinação de atravessamentos. A colagem da capa (fig. 1) traz uma cactácea espinhenta sobre folhas verdes de plantas de espécies diferentes, algumas pontiagudas. Combinada ao sintagma «flor de gume», que dá título ao livro, a imagem nos remete a uma flor que corta, diferente daquela flor passiva que ou desfalece poeticamente no fim da tarde, ou sofre factualmente o corte pela mão humana. Não à toa a dedicatória do livro de Malcher é dirigida «para as mulheres que sobrevivem com foice, palavras e magia. Para a menina que fui e mataram tantas vezes. Para a flor que sangra na noite de lua cheia».



Fig. 1. Capa do livro *Flor de gume* e a autora Monique Malcher

A colagem que abre o interior do livro (fig. 2) também transita entre, no caso, espécies: folha de planta, asa de mariposa, colo de mulher aparecem sobre um fundo negro *sfumato* em verde, que seria a cor previsível da folha da planta, mas aqui é a cor da folha do papel do livro. Na colagem de Malcher, a folha vegetal aparece em preto e branco e tem como suas nervuras o cérebro da figura que se forma. Mulher, animal e planta configuram-se selvagens em uma imagem monstra. O termo selvagem aqui se aplica não só pela combinatória de espécies-monstras, mas também pela resignificação de termos que Monique Malcher pretende empreender no livro, como veremos mais adiante. Também não é casual, nesse sentido, o fato de uma das narradoras do livro — a narradora principal, digamos — chamar-se Sílvia, cujo nome guarda a etimologia com silvícola.

Inclusive, essa colagem que ilustra o livro abre possibilidade de diálogo com outra ilustração: «Tentação e queda de Eva» (fig. 3), feita por William Blake para a Eva do *Paraíso perdido*, de John Milton. Na imagem de Blake, mulher e serpente unem suas bocas pela fruta colhida e irmanam-se, profanamente, num único corpo, que se confunde ainda, numa sobreposição de imagens, com as raízes e cascas do tronco da árvore plena de folhas e frutos. Trata-se também de uma combinatória de selvagens: mulher, animal, plantas.

A monstruosa Eva de Blake e a figura monstra de Malcher, como seres intersticiais, desafiam categorias conceituais. É interessante, inclusive, pensarmos na etimologia da palavra «monstro», que deriva do verbo latino «monstro, -avi, -atum», que significa: 1. Mostrar; designar; indicar; 2. Dizer; dar a conhecer; pôr à vista; representar; dar a entender; 3. Denunciar; acusar; 4. Excitar; animar; estimular; 5. Advertir; aconselhar; derivando, segundo o dicionário de Francisco Torrinha (1937), do substantivo monstrum, -i, cujo primeiro significado é «prodígio (que revela a vontade dos deuses)». O monstro, portanto, mostra àquele ser de «natureza normal» o perigo de exceder o cultural e socialmente aceito. A esse valor etimológico da palavra podemos acrescentar o que diz Jeffrey Jerome Cohen em seu ensaio «A cultura dos monstros: sete teses»: «Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual» (2000, p. 32).

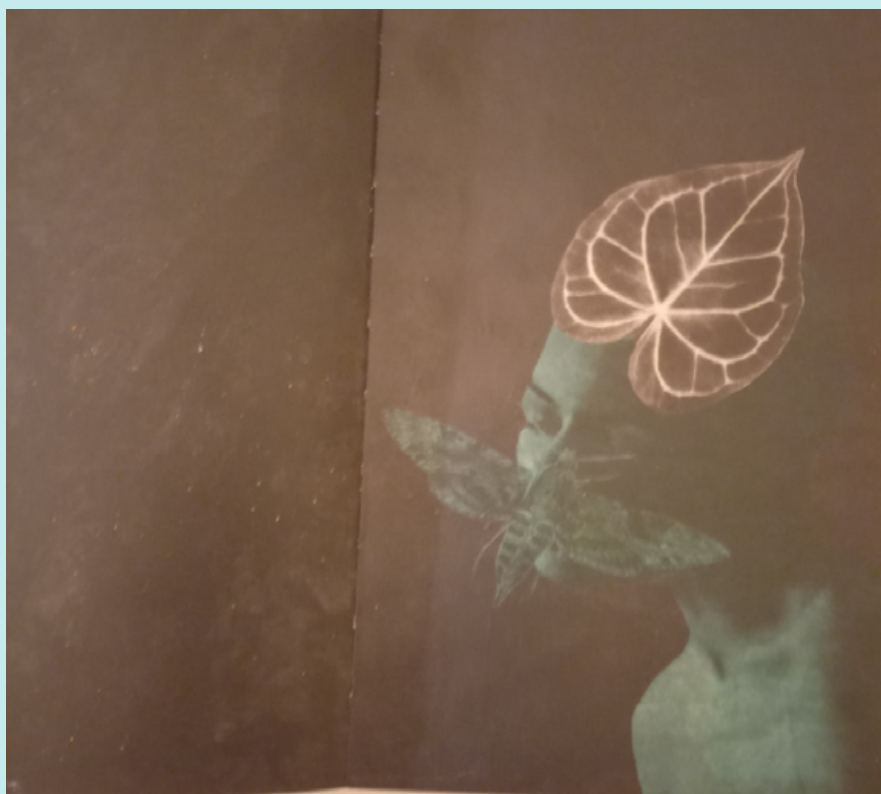


Fig. 2. Colagem de Monique Malcher que abre o livro *Flor de gume*

O monstro pode até ser monstro, desde que não se misture ou invada o espaço do dito normal. Ele deve, pois, permanecer em seu próprio corpo-lugar. Por isso, o monstro é sempre o outro, a terceira pessoa, eles, elas, aqueles, aquelas bárbaros/as — termo xenófobo do estrangeiro—. Nem são necessários tantos exemplos da história mundial para nos lembrarmos de como se constroem monstros a serem exterminados. Basta que nos reportemos ao mais recente fato, amplamente noticiado pela mídia: «Estamos lutando contra animais humanos e agindo de acordo com isso»,<sup>1</sup> declarou o ministro da Defesa de Israel, Yoav Gallant, para justificar o corte de água, eletricidade, gás, comida, medicamento para a população monstruosa («animais humanos») da Faixa de Gaza. Cohen, em sua teoria monstra, é elucidativo também a esse respeito:

Vimos que o monstro surge no intervalo no qual a diferença é percebida como a divisão entre, de um lado, a voz que registra a «existência» do «diferente» e, de outro, o sujeito assim definido; o critério dessa divisão é arbitrário, e pode ir desde a anatomia ou a cor da pele até a crença religiosa, o costume e a ideologia política. A destrutividade do monstro é realmente uma desconstrutividade: ele ameaça revelar que a diferença tem origem no processo e não no fato (e que o «fato» está sujeito à constante reconstrução e mudança). Dado que os que têm registrado a história do

<sup>1</sup> Cf. Lopes, R. J. (14 de outubro de 2014). Animais humanos. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldojoselopes/2023/10/animais-humanos.shtml>

Ocidente têm sido principalmente europeus e masculinos, as mulheres (Elas) e os não brancos (Eles!) viram-se repetidamente transformados em monstros, seja para validar alinhamentos específicos de masculinidade e branquidade, seja simplesmente para serem expulsos de seu domínio de pensamento. Os outros femininos e culturais já são bastante monstruosos se considerados isoladamente na sociedade patriarcal, mas quando eles ameaçam se misturar é toda uma economia do desejo que se vê atacada (Cohen, 2000, p. 45).

Aceitando o repto de Cohen de pensar o monstro feminino como ameaça à «economia do desejo» masculina e patriarcal (à que eu acrescentaria o adjetivo monoteísta), é produtivo pensar sobre as monstros que escrevem em *Flor de gume*, de Malcher. Como dito anteriormente, *Flor de gume* tem a estranheza de *Água viva* de Clarice Lispector, no entanto, sobre o livro de Malcher, ao menos podemos dizer que há narrativa ou narrativas. *Flor de gume* tem histórias sendo contadas, pelas quais transitam as personagens, que ora se repetem, ora se refletem; são as mesmas e outras. A filha é a mesma narradora de sempre? Talvez seja a principal, mas mesmo ela se dilui no livro que não segue nem uma linearidade temporal, nem se fixa num mesmo espaço: ela é filha do pai, filha da mãe, neta, mãe, namorada, amante, criança, adulta. A mãe e a avó, melhor dizendo, avós (no plural, já que são as avós materna e paterna) são as mesmas que atravessam as narrativas contadas? São e não são. Daí talvez tenha advindo a sagaz percepção de Jarid Arraes para a ideia de pensar *Flor de gume* como um livro de «contos».



Fig. 3. *A tentação e a queda de Eva*, de William Blake

Além de a forma textual ser disruptiva no gênero, também é na cronologia —embora essa disrupção não signifique apenas um tempo de memória que se sobrepõe. O conto-capítulo «Um sorriso que atravessa o asfalto», por exemplo, tem por narradora uma mulher preta, que vive no Guamá, bairro dos excluídos de Belém do Pará, conhecido pela existência de dois prédios que se localizam, significativamente, um de frente ao outro: o hospital de leprosos e o cemitério. A história narrada é a dessa moça preta, chamada Celina, que é também a narradora desse capítulo-conto, que conta que o pai fugiu quando a mãe ficou grávida da irmã: «Maldito de um clichê», diz ela. Em sequência ao abandono do pai, sua mãe «foi para o Mato Grosso trabalhar na casa de uma família» (Malcher, 2022, p. 92), expressão que, no Brasil, significa trabalhar como empregada doméstica, geralmente sem direitos trabalhistas, muitas vezes sem mesmo receber salário, mas apenas

em troca de favores como moradia, vestuário e alimentação. A expressão «casa de família» também carrega a imagem de que, no Brasil, só existe um tipo de família reconhecida — a monogâmica heteronormativa, constituída de pai, mãe, filhos/as —, enquanto as demais, estigmatizadas por muitos, são desconsideradas social, econômica e culturalmente como famílias autênticas. É, de fato, o que acontece no conto. Enquanto a mãe da narradora muda-se para outro estado brasileiro, as duas meninas permanecem com a avó — situação bastante peculiar no Brasil, que tem número expressivo de famílias constituídas apenas por mulheres, muitas das quais encabeçadas por avós. Trata-se, pois, de uma família-monstro, fora da «economia de desejos» prevista pela sociedade burguesa, patriarcal, monoteísta.

A avó era dona de um bar, costumava contar histórias, adorava cantar e, inclusive, ensinava violão a um amigo de Celina, que morava no mesmo bairro. Esse rapaz, que também era preto, morreu diante dos olhos da amiga pelos tiros de fuzil disparados de uma moto que passava pelo bairro. O modo como a narradora descreve a cena leva o leitor a pensar que o assassinato ocorrera por motivo torpe. Deu-se simplesmente porque a polícia do «carro prata» de Belém decidira que, naquele dia, todos os meninos pretos — os «monstros» racializados, portanto — deveriam ser executados. A avó já havia morrido antes disso, sem aviso, nem diagnóstico — outro exemplo «sutil» no conto-capítulo de episódio de descaso na realidade da assistência à saúde no Brasil.

O que lemos nesse capítulo, com personagens outras, inclusive com referência explícita à cor da pele, o que não é perceptível nos demais, faz parte da estratégia narrativa especular de Monique Malcher em *Flor de gume*. Estão na lâmina do espelho também as demais narrativas, como a de Sílvia, a de sua louca mãe monstra, a de seu pai violento, as de suas avós paterna e materna em ritmo muito semelhante, a de seu avô que decide sair de cena, as de tantos clichês familiares. Conforme já vem anunciado nas primeiras linhas do livro, as bases balançam como a menina se desequilibra dentro do barco no rio:

Sempre muito desequilibrada para entrar em barcos, canoas, como se tudo que cortasse o rio fosse feito de corda bamba. (...) Entrava no barco como se entrasse na vida das histórias das mulheres da minha família. Mergulhava fundo na encantaria. As embarcações eram lugar estranho e ao mesmo tempo meu território (Malcher, 2022, p. 14).

Seguindo o barco *leitmotif* das narrativas, quase podemos ler um capítulo no meio e depois ir ao primeiro para, enfim, ir ao fim, que não há. Tudo junto, monstruosamente misturado em um barco bem nauseante, essa é a aventura narrativa de Monique Malcher quebrando muros, desconstruindo pensamentos únicos e formas sólidas, segurando a bombordo e estibordo do barco.

## Rede de monstras escritas

Essa aventura da forma nos abre para outro ponto monstro do livro: a temática da violência. O leitor, nesse caso, também é largado à deriva num barco desequilibrante. Para produzir violência e comunicá-la, sem meramente representá-la, o texto precisa ser também disruptivo. Sem maniqueísmos entre amor e ódio, sem falsas delicadezas (a falsa delicadeza é do personagem pai, como veremos), a autora de *Flor de gume* penetra na violência e em sua linguagem.

O pai da menina Sílvia diz que ama sua filha, sorri para ela, vai buscá-la na escola, espanca-a por amor, adverte-a amorosamente sobre o cuidado que a menina deve ter para não reproduzir a mãe em sua genética da loucura, que não é apanágio só da mãe da menina, mas também da avó materna da menina e da avó paterna da menina, de todas as mulheres, mães, tias, avós do mundo. Diz ele para a filha: «Ela tá desequilibrada, vai passar, volta pro quarto, filha — falou rindo e com calma» (Malcher, 2022, p. 39). E também diz em:

As mulheres da família da tua mãe são todas loucas ou morreram de retardo, aquela tua tia que tu ama toma cartelas e cartelas de remédio. Tua mãe não tem a mínima condição de cuidar de ti. Te cuida, que tu tem esse sangue. Então, Silvinha, alguém precisa ser controlado nessa casa — disse enquanto segurava mamãe por trás, no que chamam abraço de urso (2022, p. 39).

Em outro ponto da narrativa, o pai diz à menina que ele está doente, sofre de câncer, tem apenas seis meses de vida. Por conta disso, a filha desiste de ir morar com a mãe, mas «milagrosamente», seis meses depois, o pai está curado. A ironia da mentira santa está evidente. Essa é a história de Sílvia — não a de Sylvia Plath

do poema «Daddy», epígrafe deste ensaio —, mas a da Sílvia selvagem amazônica, monstra, gorda, lésbica, que escreve desde menina:

Olhava compulsivamente as fotos de casamento dos meus pais. Escrevi na época uma redação muito elogiada pela professora de português sobre minha foto favorita do álbum. Era uma em que, de dentro do táxi, eles acenavam pela janela traseira. Talvez se mamãe se esforçasse, seguindo meu exemplo de acreditar no amor, eles poderiam ser felizes (Malcher, 2022, p. 41).

Nesses tempos adolescentes, Sílvia ainda escrevia textos e cartas de amor, julgando então ser este o significado de poesia. Talvez não fosse ainda uma monstra a escrever. O jogo de espelhamentos narrativos e entre a rede de mulheres permanece no curso do livro. Também a avó paterna sofria a exploração —no caso, financeira— do filho, o pai de Sílvia, e espelha a imagem violentada da nora, configurando, nesse espelhamento, a sororidade entre sogra e nora —uma das belas mensagens sobre rede de mulheres que aparece em *Flor de gume*. Bem sabemos que a rivalidade entre nora e sogra é um dispositivo difícil de romper, pela mesma razão que perpassa a falaciosa natureza de um amor materno construído culturalmente que leva as mães de homens a dizerem: «ele é meu filho», sentença que lhes permite atuar em defesa do filho, mesmo que em ações antiéticas, por conta da razão inquestionável de seu ideal amoroso materno. Essa «razão» materna, também sabemos, é uma construção cultural, social, religiosa, literária, política, econômica, tecnologicamente engendrada, no sentido de Teresa de Lauretis (1994), com a finalidade de separar as mulheres.

Não aqui em *Flor de gume*. A rede de mulheres se configura também no plano da narrativa, ou, melhor dizendo, das narrativas plurais, diversas, estranhas, que são contadas em sobreposição, como cascas de cebola —também uma bela e significativa imagem que aparece no livro de Malcher. Convém, neste momento, fazer breve paráfrase dos episódios que se conectam em rede. A avó paterna chora na cozinha descascando cebolas: «Tá tudo bem, vó? Sim, é só a cebola» (Malcher, 2022, p. 82). Mesmo sabendo que não era só a cebola, a menina não insistia com a pergunta, porque sabia que a cebola era o filho dela, seu pai, «a figura que eu fingia ser a melhor, a mais inspiradora» (p. 82). Essa mesma menina, que então acreditava no amor, pensara um dia sobre a mãe louca que não ama: «Talvez se mamãe se esforçasse, seguindo meu exemplo de acreditar no amor, eles poderiam ser felizes» (p. 41). Pelo mesmo motivo, a menina diz para a avó, que certo dia lhe dissera um não: «Por isso que o vó te deixou, você é ruim, vai morrer sozinha» (p. 64).

Todavia, paripasso a essa voz que copia o discurso recorrentemente repetido pelo pai, uma voz outra —a voz da monstra que escreve— vai sendo apurada na narrativa. O exemplo aparece no capítulo-conto escrito em outro gênero discursivo. Trata-se de uma carta dirigida à avó morta; portanto, já num momento para a narradora de exercício de autoconsciência pela escrita:

Era criança e vi sua morte a cada resposta, a cada ação delegada, a cada apagamento. O paladar também tem suas memórias, a comida que fazia era tão elogiada, mas era no preparo dela que você chorava. As mulheres choram muito nas alquimias, quantos pratos comeram misturados com prantos? Era uma pintora trancada no quadro que os homens desenharam. Seu marido e seu filho eram curadores da sua liberdade (p. 74).

De fato, podemos ver que o livro de Malcher se alimenta dessa construção especular que enreda personagens femininas: avó ou sogra, mãe ou nora, filha ou neta. O processo de espelhar essa rede na narrativa, assumir a voz da outridade, que é a voz de sua própria narrativa silenciada, e tematizar a assunção dessa voz é de crucial importância para a literatura produzida por mulheres na contemporaneidade. E é muito interessante que esse processo se dê a partir da tomada de consciência das identificações de subjetividades femininas em rede —o que é observável não somente no livro de Monique Malcher, mas aparece recorrente na literatura contemporânea brasileira, destacadamente na produção de poesia, pela presença muito forte de personagens mães e, com mais força ainda, personagens avós. Nesse ponto, o livro *Flor de gume* é representativo de um «golpe de realidade» —para usarmos a expressão de Tamara Kamenszain em *Livros pequenos* (2021)— recorrente no Brasil sobre a importância das avós na criação dos filhos e filhas de suas filhas, principalmente. Ora netos e netas são abandonados/as pelos pais, ora são forçados/as a abandonar os lares onde viviam com suas mães por exigência ou violência dos padrastos. Nesses casos, em geral, as crianças e adolescentes recorrem às avós, que muitas vezes também foram abandonadas pelos maridos, cumprindo a sina da serialidade do abandono.

No caso do livro de Monique Malcher, o sentido de busca da memória e sua resignificação por meio da escrita têm relação com a temática da origem —daí a imagem fulcral da mãe e das avós no livro, como dissemos. Mas não só, o exercício escrito de busca em *Flor de gume* também dialoga com o sentido de «decolonização da mente», termo empregado pelo escritor e professor universitário Ngũgĩ Wa Thiong’o no livro *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, publicado originalmente em 1986. Decerto que, para Thiong’o, o processo de decolonização da mente se efetiva quando a literatura africana é escrita nas línguas africanas, e não na língua do colonizador, tendo em vista que, diz o ensaísta queniano, «a literatura escrita e a oratura são os principais meios pelos quais um determinado idioma transmite as imagens do mundo contidas na cultura que ela carrega»<sup>2</sup> (Thiong’o, 1986, p. 15; tradução minha). Por conta disso, inclusive, Thiong’o decidiu que, a partir de seu romance *Petals of Blood*, de 1977, só escreveria seus textos literários em Gĩkũyũ e Kiswahili, assim como decidiu que *Decolonising the Mind* seria seu adeus definitivo ao inglês também em seus ensaios, nutrindo a esperança de que, através da tradução, ele pudesse continuar a dialogar com todos.

Ainda que Monique Malcher não desista da língua portuguesa, nem é esta a sua intenção, o processo de decolonização da mente pode ser depreendido a partir da leitura de *Flor de gume*. Voltemos ao livro do escritor queniano no seguinte excerto:

O objetivo real do colonialismo era controlar a riqueza das pessoas: o que elas produziam, como produziam e como era distribuída; controlar, em outras palavras, todo o domínio da linguagem da vida real. O colonialismo impôs seu controle sobre as produções sociais de riqueza por meio da conquista militar e da subsequente ditadura política. Mas sua área mais importante de dominação era o universo mental dos colonizados, o controle, por meio da cultura, de como as pessoas percebiam a si mesmas e sua relação com o mundo. O controle econômico e político nunca pode ser completo ou eficaz sem o controle mental. Controlar a cultura de um povo é controlar seus valores de autodefinição em relação aos outros (Thiong’o, 1986, p. 16; tradução minha).<sup>3</sup>

A questão é que Sílvia é autodefinida em relação a seu pai, e isso implica controle mental inclusive na linguagem utilizada por ela. Tanto que não é possível dizer que a menina seja uma sem-voz. Na verdade, Sílvia tem sua voz silenciada, já que a voz que ela enuncia é a voz do pai —um pai que, é importante insistir, a violenta física, mas também mentalmente, com o perigo do ocultamento dessas marcas pela estratégia—, recorrentemente utilizada por ele, da vitimização, que repercute, junto ao binarismo dos sentimentos e sentidos, a violência mental sobre ela: o amor do pai, de um lado; e a loucura das mulheres, de outro.

Daí podermos afirmar que a ideia plathiana do poema «Daddy», de Sylvia Plath, perpassa *Flor de gume* no sentimento indeciso da personagem Sílvia de Monique Malcher, por conta do seu pensamento «monstruoso» acerca do desejo de matar o pai, o que significaria a morte de todas as falas e os gestos dele engolidos por Silvinha. Isso fica evidente, inclusive, numa das cenas em que o pai está lhe ensinando a atirar, porque —como filha educada por um bom pai— «tem que saber se defender, menina» (Malcher, 2022, p. 22). Com a arma na mão, ela titubeia, o pai insiste firme para que ela atire no alvo, sem supor, claro, que havia uma indecisão de Sílvia, assim como nós leitores, até um determinado momento da narrativa, também não levantamos suspeita sobre quem era o alvo desejado na mente de Silvinha. O titubeio da menina aprendiz das armas e da matança —e também o nosso titubeio como leitor— relaciona-se à reflexão não só sobre por que matar, mas também em quem atirar e matar. Por fim, ela atira no tatu, e os dois comem o bicho assado, que teria sido a pior refeição de sua vida, segundo ela, «por tudo o que ele carregava. Engolia a raiva a cada pedaço do animal que entrava em minha boca» (p. 22). Enveredando por uma leitura alegórica desse episódio do livro de Monique Malcher, tanto comer o bicho que matou querendo matar outro, quanto engolir a raiva e silenciar estabelecem estreita relação com o que pensa Thiong’o sobre a urgência da decolonização da mente.

<sup>2</sup> «Written literature and orature are the main means by which a particular language transmits the images of the world contained in the culture it carries» (Thiong’o, 1986, p. 15).

<sup>3</sup> «The real aim of colonialism was to control the people’s wealth: what they produced, how they produced it, and how it was distributed; to control, in other words, the entire realm of the language of real life. Colonialism imposed its control of the social productions of wealth through military conquest and subsequent political dictatorship. But its most important area of domination was the mental universe of the colonised, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world. Economic and political control can never be complete or effective without mental control. To control a people’s culture is to control their tolls of self-definition in relationship to others» (Thiong’o, 1986, p. 16).

Como apresentado até aqui, a história da filha, da mãe e das avós — e da filha da filha — constitui-se em rede, e o aparato ideológico se enclaustra nelas pela linguagem, muitas vezes, uma linguagem do silêncio e da solidão. O personagem pai também espelha em suas ações o controle efetuado pela língua do colonizador aliado aos recursos linguísticos do processo de colonização, que interfere diretamente na mente do colonizado, no caso, da menina Silvinha. Um controle que construiu a violenta masculinidade que impregna esse pai, também de mente e comportamento colonizados.

No entanto, é especialmente a partir da ressignificação da «monstra» no livro de Monique Malcher, com toda a cultura e memória que essa palavra carrega, que se dará a grande virada do livro. No enterro do pai, diz a narradora:

Não preciso perdoar meus carrascos, mas preciso me perdoar. E talvez naquele dia que lhe vi na rua doente, dominado pela psoríase, você precisasse do meu perdão, mas não volto atrás da felicidade que senti de não perdoar. Fingi que não era sua filha. Sinto muito por mim, por nós, mulheres. Os mortos nada podem produzir, me convenci, e as palavras precisam transbordar uma a uma, como justiça. Isso, justiça, mais do que vingança de uma Judite bíblica que corta a cabeça de um homem monstro.

Monstro sou eu, os monstros são lindos. Você é só um qualquer homem comum. Seu caixão tombou na primeira descida. Nos meus cabelos, alecrim (p. 103).

Lembrando Jeffrey Jerome Cohen em sua teoria monstra, citada anteriormente, «os outros femininos e culturais já são bastante monstruosos se considerados isoladamente na sociedade patriarcal, mas quando eles ameaçam se misturar é toda uma economia do desejo que se vê atacada» (2000, p. 45). No caso dos «outros femininos», trata-se de um grupo de monstras — e pior ainda quando são monstras que escrevem — que atacam barbaramente o desejo do imperialismo econômico, político, mental em produzir, nas palavras de Thiong’o, «uma sociedade de cabeças sem corpo e corpos sem cabeça»<sup>4</sup> (1986, p. 28; tradução minha).

## Um homem-homem comum

Sílvia não mata o pai. Se assim o fizesse, ela seria a monstra no sentido discursivo do colonizador. Matar o pai ou desejar matar o pai significam, antes, ressignificar o sentido de monstra: a monstra que escreve. No último capítulo-conto do livro, intitulado «Beladona», Monique Malcher ainda registra:

Não é monstro, que seja feita justiça, é homem comum, que espanca, estupra, mata e diz que ama. Monstras somos nós, extraordinárias, visto que a monstruosidade é corpo diferente em movimento, feito da solidão. A monstra é linda e canta uma canção. A letra é dela dessa vez (2022, p. 151).

O livro culmina em uma espécie de política linguística de afirmação da palavra monstra e de outras como bruxa, corcunda, selvagem, beladona, cujo significante guarda uma semântica muito apropriada para o livro: beladona é uma erva que é, a um tempo, tóxica e medicinal e, por essa combinação, ironiza como flor uma irônica «bela dona» que escreve. Continua Malcher:

As mulheres monstruosas fizeram bruxarias no mar, deve ser por isso que chamam a luta de onda. Conchas trouxeram um poema que avisa. Monstras, animem-se. As que foram queimadas, seja por fogo ou por homem comum, voltarão. Quem foi queimada renascerá das cinzas. Lembre bem, homem comum! Só as mulheres corcundas de carregarem tanta dor podem voltar, e voltam, todos os dias (2022, p. 151).

Monique Malcher tem ciência de que a literatura é a exploração das possibilidades da linguagem. Como Thiong’o, ela sabe que a língua tanto é uma forma de comunicação quanto de transmissão de cultura. Também a imagem do homem comum é ressignificada no texto. Trata-se de um homem fechado em si e em um modelo uno, serial e banal, que, nesse sentido, muito se assemelha ao homem-homem Eichmann, segundo

<sup>4</sup> «A society of bodiless heads and headless bodies» (Thiong’o, 1986, p. 28).

Hannah Arendt, aquele burocrata homem comum que, distorcendo o sentido de «razão prática» kantiana, é obediente, cumpre seu dever e repete o discurso aprendido, pronto a passá-lo adiante. Ele é tão banal, quanto o mal a que obedece e que propaga:

Kant, sem dúvida, jamais pretendeu dizer nada desse tipo; ao contrário, para ele todo homem é um legislador no momento em que começa a agir: usando essa «razão prática» o homem encontra os princípios que poderiam e deveriam ser os princípios da lei. Mas é verdade que a distorção inconsciente de Eichmann está de acordo com aquilo que ele próprio chamou de versão de Kant «para uso doméstico do homem comum». No uso doméstico, tudo o que resta do espírito de Kant é a exigência de que o homem faça mais que obedecer à lei, que vá além do mero chamado da obediência e identifique sua própria vontade com o princípio que está por trás da lei —a fonte de onde brotou a lei. Na filosofia de Kant, essa fonte é a razão prática; no uso doméstico que Eichmann faz dele, seria a vontade do Führer. Grande parte do minucioso empenho na execução da Solução Final —um empenho que geralmente atinge o observador como tipicamente alemão, ou característico do perfeito burocrata— pode ser atribuída à estranha noção, efetivamente muito comum na Alemanha, de que ser respeitador das leis significa não apenas obedecer às leis, mas agir como se fôssemos os legisladores da lei a que obedecemos (Arendt, 2013, pp. 153-154).

Essa imagem do homem-homem de Malcher, ou o homem comum de Arendt (um não monstro, portanto), contrapõe-se à afirmação, altamente irônica em *Flor de gume*, de uma rede combinatória de imagens monstros humanas e não humanas entre espécies, gêneros e sentidos, de que é exemplo a colagem mulher/mariposa/folha da abertura. A semântica dessa imagem atinge culminância no capítulo final do livro (intitulado «Beladona», como dissemos acima), com o processo de resignificação que Malcher empreende por meio de uma «bela dona», não menos monstruosa, que canta com letra e voz próprias, talvez a monstruosa «Iara do rio» e «Sereia do mar», imagens da cosmogonia afroindígena, ou a monstruosa «Flor da mata» e «Poesia de gume», imagens formadas a partir do sintagma que forma o título do livro *Flor de gume*. Trata-se, portanto, de uma escrita de travessia que coloca em perigo limites bem definidos cuja intransponibilidade seria esperada: o limite do sujeito uno, do corpo ideal, do espaço delimitado, do tempo repetido e perpetuado em uma serialidade cíclica, de que o homem-homem comum, infelizmente, não consegue escapar e os mantém por obediência e distorção do sentido da «razão prática» kantiana, conforme nos adverte Hannah Arendt no excerto transcrito.

Por outro lado, fora do confinamento a ela reservado, a bela dona mostra que escreve talvez seja, conforme advertira o deus judaico-cristão e aconselhara a serpente edênica, uma daquelas perigosas espécies de árvore do conhecimento que decoloniza a mente para «O reflorescer do corpo, o abandonar das pragas», título da terceira e última parte do livro-monstro de Monique Malcher. Há, inclusive, em *Flor de gume*, uma ideia de princípio bíblico do verbo transgredido em feminino que se faz carne-palavra, quando ela diz: «Tudo era silêncio, e pari palavras para aguentar» (Malcher, 2022, p. 149). Por isso, é possível afirmar que a grande questão do livro é anunciar que a flor de gume dessa árvore-monstra continuará a gerar frutos, sem limitação e hierarquia de gêneros, queiram ou não os deuses e homens-homens: «É primavera agora quando escrevo e penso nessas questões escondidas das flores. Só as beladonas sentem a frequência das letras de agora, de um sentimento de sempre» (p. 149).

## Referências bibliográficas

- Arendt, H. (2013). *Eichmann in Jerusalem: um relato sobre a banalidade do mal*. José Rubens Siqueira (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Cohen, J.J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses. En J.J. Cohen et al. (Orgs.), *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (pp. 22-60). Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- De Lauretis, T. (1994). A tecnologia do gênero. Suzana Funck (Trad.). En H. Buarque de Hollanda (Org.), *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura* (pp. 206-242). Rio de Janeiro: Rocco.
- Kamenszain, T. (2021). *Livros pequenos*. Paloma Vidal (Trad.). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- Lispector, C. (1998). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Lopes, R. J. (14 de octubre de 2023). Animais humanos. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldojoselopes/2023/10/animais-humanos.shtml>
- Malcher, M. (2022). *Flor de gume*. São Paulo: Editora Jandaíra.
- Plath, S. (1965). *Ariel*. London: Faber & Faber.
- Thiong'o, N. W. (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey Ltd.
- Torrinha, F. (1937). *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos Lda.

# Laudatio a Mia Couto

*Jerónimo Pizarro*

Universidad de los Andes

jeronimopizarro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9688-9830>

Recibido: 20/04/2025

Aceptado: 28/04/2025

## Resumen

Este texto es una *laudatio* dedicada a Mia Couto, con motivo de la entrega del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2024. Propone una lectura elogiosa y crítica de su obra, considerada una de las más originales de la literatura africana contemporánea en lengua portuguesa. A través del análisis de distintos géneros —poesía, narrativa infantojuvenil, cuento y novela— se destaca el papel central del lenguaje como espacio de reinención cultural y de resistencia simbólica. La oralidad, la hibridez identitaria, la memoria postcolonial y la atención poética a los silencios de la historia son algunos de los ejes abordados. Lejos de cualquier exotismo o simplificación, la literatura de Mia Couto nos invita a repensar la humanidad desde una pluralidad de voces, formas y temporalidades.

**Palabras clave:** Mia Couto; reinención cultural; memoria postcolonial; hibridación.

## Laudatio a Mia Couto

### Abstract

This laudatio honours Mia Couto on the occasion of the FIL Prize for Literature in Romance Languages 2024. It offers both a celebratory and critical reading of his work, seen as one of the most original contributions to contemporary African literature in Portuguese. By exploring multiple genres —poetry, children's literature, short stories, and novels— the text highlights language as a space for cultural reinvention and symbolic resistance. Key themes include orality, literary experimentation, hybrid identities, postcolonial memory, and poetic attention to historical silence. Far from any exoticising or reductive views, Mia Couto's work invites us to rethink what it means to be human through a multiplicity of voices, forms, and temporalities.

**Keywords:** Mia Couto; cultural reinvention; postcolonial memor; hybridization.

## Laudatio a Mia Couto

### Resumo

Este texto é uma *laudatio* dedicada a Mia Couto, por ocasião da atribuição do Prémio FIL de Literatura em Línguas Românicas 2024. Propõe-se uma leitura elogiosa e crítica da sua obra, entendida como uma das mais singulares manifestações da literatura africana contemporânea em língua portuguesa. A partir de uma análise de vários géneros cultivados por Mia Couto —poesia, prosa infantojuvenil, conto e romance—, o texto sublinha a centralidade da linguagem como espaço de reinvenção cultural e resistência simbólica. A relação entre tradição oral e experimentação literária, a hibridez identitária, o peso da memória colonial e a importância de uma escuta poética dos silêncios históricos são alguns dos eixos abordados. Longe de qualquer exotismo ou simplificação, a obra de Mia Couto convida-nos a repensar a humanidade através de uma pluralidade de vozes, formas e temporalidades.

**Palavras-chave:** Mia Couto; reinvenção cultura; memória pós-colonial; hibridização.

De Mia Couto, escritor galardonado con el Premio FIL en Lenguas Romances 2024 por un jurado en el que tuve el honor de participar, quisiera en nombre mío y en un sentido más coral, hacer un elogio en su honor.

António Emílio Leite Couto, que luego se autodenominó Mia Couto (*casi Miau Couto*) en homenaje a los gatos, y en general a los animales —o a los «bichos», como se dice con cariño en portugués—, nació en 1955 en la ciudad de Beira, en Mozambique. Hijo de una familia de emigrantes portugueses recién llegados a «la esquina más meridional del sur», como él se ha referido a su país, estudió en Beira hasta 1972, cuando se trasladó a Lourenço Marques (actualmente Maputo) para estudiar medicina. A raíz del fin de la dictadura portuguesa y la independencia de Mozambique, Couto abandonó los estudios y se dedicó al periodismo por más de una década. Los retomó en 1985, con treinta años, cuando empezó a cursar Biología. Ya había publicado un poemario titulado *Raiz de Orvalho* [*Raíz de rocío*] (1983) y pronto vendría un libro de cuentos, *Vozes Anoitecidas* [*Voces anohecidas*] (1986), o mejor de «estórias», como otros posteriores. Hago la aclaración porque en español se suele evocar al contador de historias, pero la palabra historia tiene muchas acepciones y solo una, algo relegada, remite a la idea de breve narración ficticia, con gran arraigo en la oralidad. Para llegar a Mia Couto, a quien a veces es tan necesario leer en voz alta, conviene seguir los pasos de un ser híbrido, con algo de poeta, de «estoriador», de cronista y de novelista. De hecho, su primera novela, *Terra Sonâmbula* [*Tierra sonâmbula*], se publica seis años después, en 1992, tras dos libros de crónicas. Para este «estoriador» o «efabulador» de voces, algunos hechos y personajes pueden estar inspirados en hechos reales, pero casi todo lo que relata se vuelve verdadero solo a partir del momento en que lo cuenta.

De Mia Couto puede afirmarse que es un maestro del lenguaje y que su obra, capaz de fusionar la realidad con la fantasía, crea universos ficcionales que, sin dejar de ser profundamente locales, alcanzan resonancias universales. Cada uno de sus libros se apropia del portugués y lo transforma en una lengua capaz de reflejar las identidades y las experiencias de un territorio africano, con fronteras porosas. Como él mismo explica, no le interesa una lengua rígida, estática ni estandarizada, sino una que fluya con la libertad y la riqueza de la vida misma. Couto juega con el portugués como otros escritores que admira —Fernando Pessoa o João Guimarães Rosa, por nombrar solo a dos de ellos—, añadiendo giros, matices y tonalidades que antes no existían. A través de su escritura, desobedece, a veces, a la lengua muy apegada a la gramática o al diccionario, otorgándole nuevas dimensiones, volviéndola más plástica. Así, en sus páginas, gana la viveza de lo inesperado, gracias, por ejemplo, a los neologismos y los juegos de palabras que tanto le apasionan. Con sus textos, nos recuerda que la lengua es un espacio vivo, donde se cruzan lo conocido y lo desconocido, donde las fronteras entre el mito y la realidad se desvanecen. Además, nos invita a amar lo indomesticable y a abrir una puerta hacia un mundo de sensaciones y significados que solo se revelan a quienes aceptan habitar un tercer espacio, a quienes no creen en la «ceguera del río» —recuerdo el título de su última novela— pues saben que «todas las noches el río se levanta y vuelve a ser nube». El río o el tiempo, el río o la vida, si pensamos en otra novela, *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* [*Un río llamado tiempo, una casa llamada tierra*] (2002), que también nos traslada a una zona fronteriza entre diversas racionalidades. Del mismo modo, la lectura puede ser vista como un río, si somos nosotros los que nos evaporamos al leer, si la lectura nos transporta, como propone Andrea Jęftanovic, a aquella «tercera orilla del río», que también es la de la otredad.



Fig. 1. Mia Couto en 2024

## Los principales temas en la obra de Couto

La obra de Mía Couto es vasta y corresponde a más de cincuenta años de escritura, aunque *Raiz de Orvalho* [*Raíz de rocío*] sea de 1983. Está compuesta por al menos ocho colecciones de ficciones breves: *Vozes Anoitecidas* [*Voces anohecidas*] (1986); *Cada Homem é uma Raça* [*Cada hombre es una raza*] (1990); *Estórias Abensonhadas* [*Historias bendisoñadas*] (1994) —cruce de «benditas» y «soñadas»—; *Contos do Nascer da Terra* [*Cuentos del nacimiento de la Tierra*] (1997); *Na Berma de Nenhuma Estrada* [*En el borde de ningún camino*] (2001); *O Fio das Missangas* [*El hilo del abalorio*] (2004). *O Caçador de Elefantes Invisíveis* [*El cazador de elefantes invisibles*] (2021); y *Compêndio para Desenterrar Nuvens* [*Compendio para desenterrar nubes*] (2023). En estos ocho volúmenes, a los que se podrían sumar otros seis afines, de crónicas y textos de intervención,<sup>1</sup> encontramos un recorrido por un país marcado por el contraste y la diversidad biocultural. En *Estórias Abensonhadas* —el de más difícil traducción—, el renacimiento de Mozambique tras la paz se convierte en una celebración de la vida y el lenguaje reinventado. Algo que acaso se agudiza en los dos siguientes, que no han encontrado traducciones, *Contos do Nascer da Terra* y *Na Berma de Nenhuma Estrada*,<sup>2</sup> en los que se exploran las raíces y la conexión profunda con la tierra, y donde lo real y lo fantástico se entrelazan, mostrando un universo donde todo es posible. Basta pensar, por ejemplo, en el desafío de traducir «Miudádivas, pensatempos» [Pequedádivas, pensatiempos], un texto breve, poético e inclasificable, dedicado a Manuel de Barros —al que Mía Couto llama «meu ensinador de ignorâncias» [mi enseñador de ignorancias]—, y en el cual a un murciélago le llegan, sueltas y dispares, como en un proceso de polinización y dispersión, «desvisões, pensatempos, proesias» [desvisiones, pasatiempos, proesias]. En este texto, y en otros, se alude a algo pequeño y valioso, como lo son los niños, y a regalos que tienen la inocencia y sencillez propias de la infancia, mediante un juego de palabras que aporta una capa de significado adicional y refuerza la idea de algo sencillo pero profundo. Conviene recordar que Mía Couto es también autor de libros infantojuveniles, que son, en mi opinión, también para todas las edades.<sup>3</sup> En este sentido, el Premio FIL 2024 no solo reconoce a Mozambique y a un idioma, el portugués, que es patrimonio de una Comunidad de Países de Lengua Portuguesa, sino a un autor de una excolonia portuguesa que no escribe solo para adultos. Y es que no podemos olvidar a los niños, a esos que la guerra de los adultos se ceba mientras elevan cometas, se pasan una pelota y descubren cómo jugar en un cráter.

En términos de novelas, podemos hablar de unas catorce: esa ópera prima que es *Terra Sonâmbula* [Tierra sonâmbula] (1992), que muy pronto fue considerada uno de los mayores libros africanos del siglo XX y que transcurre en la época de la guerra civil de Mozambique; *A Varanda do Frangipani* [El balcón del frangipani] (1996); *Vinte e Zinco* [VeintiZinco] (1999);<sup>4</sup> *O Último Voo do Flamingo* [El último vuelo del flamenco] (2000); *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* [Un río llamado tiempo, una casa llamada tierra] (2002); *O Outro Pé da Sereia* [El otro pie de la sirena] (2006); *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* [Venenos de Dios, remedios del Diablo] (2008); *Jesusalém* (2009);<sup>5</sup> *A Confissão da Leoa* [La confesión de la leona] (2012); *Mulheres de Cinzas* [Mujeres de ceniza] (2015); *A Espada e a Azagaia* [La espada y la azagaia] (2016); *O Bebedor de Horizontes* [El bebedor de horizontes] (2017);<sup>6</sup> *O Mapeador de Ausências* [El mapeador de ausencias] (2020); *A Cegueira do Rio* [La ceguera del

<sup>1</sup> *Cronicando* [*Cronicando*] (1988), *O País do Queixa Andar – Crónicas Jornalísticas* [*El país del quejarse andar: crónicas periodísticas*] (2003), *Pensatempos – Textos de Opinião* [Pensatiempos – textos de opinión] (2005), *E se Obama Fosse Africano? e outras Interervenções* [Y si Obama fuera africano? y otras intervenciones] (2009), *Pensageiro Frecuente* [Pensajero frecuente] (2010) y *O Universo num Grão de Areia* [El universo en un grano de arena] (2019). El título *O país do queixa andar* juega con el lenguaje, uniendo la idea de «queixar-se» (quejarse) y la expresión «deixa andar», que significa dejar que las cosas sigan su curso sin intervenir.

<sup>2</sup> Salvo una búlbara del segundo: <https://mertinwitt-litag.de/portfolio-items/mia-couto/>. Sobre algunas traducciones de Mía Couto al español, véase su entrada en el *Diccionario histórico de la traducción de España*. Sobre la traducción de las letras lusófonas en México, véase: Ventura, L. (24 de enero de 2020).

<sup>3</sup> *Mar Me Quer* [Me quiere... no me quiere] (1998), *O Gato e o Escuro* [El gato y la oscuridad] (2001), *A Chuva Pasmada* [La lluvia indecisa] (2004), *O Beijo da Palavrinha* [El beso de la palabrita] (2006), *O Pátio das Sombras* [El patio de las sombras] (2009), *O Menino no Sapatinho* [El niño en el zapatito] (2013), *A Água e a Águia* [El agua y el águila] (2018) y *Rio Infinito* [Río infinito] (2022). El título *Mar Me Quer* nace de la palabra *malmequer*, que en portugués se refiere a la flor conocida como margarita, asociada al juego infantil «me quiere, no me quiere». En 2020, Elefanta publicó *Mar Me Quer* con el título *Me quiere... no me quiere*, indicado entre paréntesis. A la editorial Puerto de Palos se debe la propuesta de *La lluvia indecisa* (2017).

<sup>4</sup> Sin traducción al español. «Cinco» hace referencia a las planchas de zinc utilizadas en los barrios pobres de Mozambique, mientras que «veinticinco» alude a la revolución de los Claveles, también conocida como el 25 de Abril a secas. A esta novela corta se podrían agregar las escritas con José Eduardo Agualusa, *O Terrorista Elegante e Outras Histórias* [El terrorista elegante y otras historias] (2019).

<sup>5</sup> El título *Jesusalém* juega con la idea de «Jesús» y «além», que en portugués significa «más allá» o «allende». La editorial El Cobre continuó «con la misma línea» de Ediciones del Bronce, «literatura y pensamiento de otras culturas».

<sup>6</sup> Este y los dos anteriores componen la *Trilogía de Mozambique – Las arenas del emperador*, (Alfaguara, 2018).

ría] (2024). Temáticamente, estas novelas exploran la convivencia entre tradición y modernidad, las huellas del colonialismo y las tensiones posteriores a la guerra colonial en Mozambique. Elementos como la memoria colectiva, el animismo y la espiritualidad africana juegan un papel crucial en cada uno de los relatos, que a menudo se desarrollan en espacios rurales cargados de simbolismo. La naturaleza —ríos, árboles, animales— adquiere un valor casi mítico, sirviendo como reflejo de los conflictos internos de sus personajes y de la lucha por la identidad. En general, Mia Couto aborda temas universales como la violencia, la muerte, la búsqueda de justicia y la redención, pero siempre desde una óptica profundamente enraizada en la experiencia local. Por eso, en sus obras, la fusión de lo concreto y lo mítico se convierte en una constante que invita a repensar la historia desde la perspectiva de los vencidos y los olvidados; y muchas «estórias» cifran, de modo alegórico, múltiples conflictos internos y traumas sociales, así como sus fábulas transmiten profundas enseñanzas sobre la curiosidad, el miedo y la naturaleza humana.

A lo largo de su carrera, Mia Couto ha creado un universo literario en el que lo poético y lo narrativo convergen, desafiando las fronteras entre lo poético y lo prosaico, la ficción y la realidad. Finalmente, estamos ante un narrador con alma de poeta, que, además de *Raiz de Orvalho* [Raíz de rocío] (1983), ha publicado *Idades Cidades Divindades* [Edades, Ciudades, divinidades] (2007), *Tradutor de Chuvas* [Traductor de lluvias] (2011) y *Vagas e Lumes* [Olas y lumbres] (2014), este último título algo intraducible, porque «vagalumes», unido en una sola palabra, significa «luciérnagas». No olvidemos un artículo de Fernández Quinoes en *El País*, de 2016, titulado «Cómo traducir a Mia Couto y no morir en el intento».

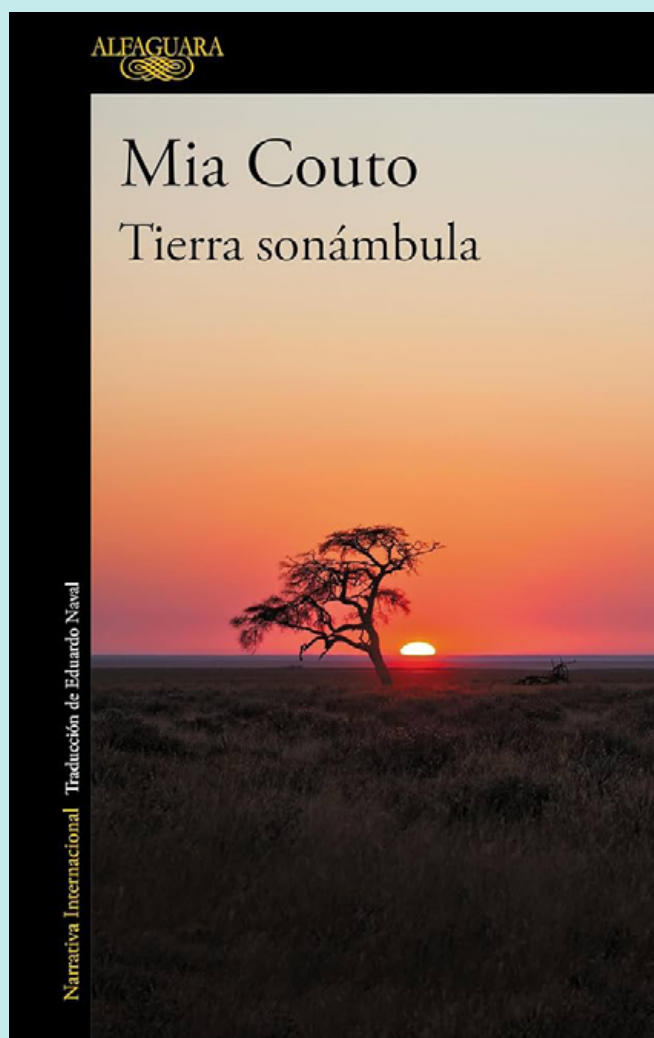


Fig. 2. Versión española de *Tierra sonámbula*

## Motivos de elogio

Escribo esto en México, en el país de Juan Rulfo. Existe otro artículo de *El País*, de Paco Nadal (2021), que nos recuerda que en los libros del escritor mozambiqueño los muertos habitan la misma aldea que los vivos y no son ajenos al rumbo de la vida. Así lo explica Imani, una joven de etnia vachopi:

Los muertos no andan por la tierra, son ellos los que hacen andar a la tierra. Con una cuerda de arena y viento, los difuntos atan el sol para que no se pierda en el firmamento. Los muertos abren camino a las aves y las lluvias. Caen en cada gota de rocío para abonar el suelo y dar de beber a los escarabajos.

Esto no es lo que ya se designó alguna vez como «realismo mágico», etiqueta con la que Rulfo nunca se identificó y ante la que mostró cierta reticencia. Pienso que tanto Rulfo como Couto dirían algo similar sobre *Pedro Páramo* y la *Trilogía de Mozambique*: que la combinación de elementos sobrenaturales y realismo cotidiano dialoga con las tradiciones orales, el entorno rural y la forma de entender la vida y la muerte en determinadas comunidades, especialmente en un contexto posbélico. Por lo demás, los fantasmas de alguna literatura de índole espectral son figuraciones de la soledad, el abandono y las tragedias humanas, y no elementos forzosamente propios de un pensamiento mágico, aunque este, como lo recuerda Joan Didion, no sea ajeno al duelo. México y Mozambique son países que han pasado por más de un conflicto armado complejo y prolongado, y el arte, en general, suele reconocer muy pronto las pérdidas, las vidas precarizadas y las distintas formas de violencia histórica que el poder tiende a ocultar.

¿Qué le dice la literatura de Mia Couto al mundo en que vivimos? ¿Qué traduce al traducir la lluvia? Estas son preguntas que el jurado que le otorgó el Premio FIL 2024 a Mia Couto se hizo y que Vittoria Borsò (2024) intentó responder en una entrevista para *El Universal* tras el anuncio del galardón. Déjenme ensayar también una respuesta para terminar, recordando un llamado que se hace en un epígrafe de *Contos do Nascer da Terra* [Cuentos del nacimiento de la Tierra] (1997):

No es la luz lo que nos falta. Durante milenios, la gran estrella iluminó la tierra y, al final, aprendimos poco a ver. El mundo necesita ser visto bajo otra luz: la luz de la luna, esa claridad que cae con respeto y delicadeza; solo la luz de la luna revela el lado femenino de los seres. Solo la luna revela la intimidad de nuestra morada terrestre. No necesitamos el nacimiento del Sol. Necesitamos el nacimiento de la Tierra.

Mia Couto posee una sensibilidad que está directamente vinculada con su búsqueda por revelar esa «intimidad de nuestra morada terrestre». Lo que nos falta para ser dignos de esta «morada» no es conquistar el espacio, es cohabitar amorosamente la Tierra. Lo que nos falta para ser nosotros mismos es ser los otros. Lo que nos falta para atajar la deshumanización rampante es luchar por un mundo libre de la ignorancia, el fanatismo y la opresión. Comprometido con las voces olvidadas, Mia Couto nos alerta sobre diferentes tipos de cegueras y nos invita, con su obra, a desafiar nuestras concepciones sobre lo que es posible o imposible, y a imaginar, así, el nacimiento de la Tierra.

## Una nota final, a modo de posdata

Hace poco referí a Imani, la protagonista de las tres novelas que componen la *Trilogía de Mozambique*. Si nos preguntáramos «¿Quién es Imani?», esta sería una pregunta redundante, porque Imani quiere decir «¿Quién es?». Equivaldría a preguntar «¿Quién es Quién es?». Tras este tipo de máscaras —pensemos en «Everything and Nothing» de Borges<sup>7</sup>— creo que se oculta justamente Mia Couto, con su lado femenino y su ambición de «ser o múltiplo de nada, / Ninguém no plural» [ser el múltiplo de nada, / Nadie en plural]. Como quien se multiplica en sueños, Mia Couto también ha sido muchos y nadie, o, como él propone, «nadies». Reivindiquemos hoy a quien tantos «nadies» ha sido, casi como un acto de resistencia frente a la sobreexposición y el culto a la

<sup>7</sup> «La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”».

identidad que fomentan las redes sociales. En una época en la que la autopromoción y la validación externa parecen determinar el valor del individuo, la capacidad de Mia Couto para encarnar múltiples voces y para difuminar las fronteras de la identidad se presenta como una forma de oposición a esa inflación del ego y a la uniformidad del «yo digital» que las redes impulsan. La literatura de Mia Couto abre un espacio para una humanidad más plural, menos ensimismada y más respetuosa de la vida, recordándonos que somos parte de un todo más vasto, que existen ríos voladores<sup>8</sup> —como si la selva amazónica se volviera (¿otra vez?) vapor o nube— y que ser «nadie en plural» es, en realidad, ser más plenamente humano.

## Referencias bibliográficas

- Borsò, V. (3 de setiembre de 2024). «Contra el acto de borrar la historia es que lucho»: Mia Couto, Premio FIL de Literatura. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/contra-el-acto-de-borrar-la-historia-es-que-lucho-mia-couto-premio-fil-de-literatura/>
- Fernández Quinoces, S. (4 de mayo de 2016). Cómo traducir a Mia Couto y no morir en el intento. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2016/05/04/africa\\_no\\_es\\_un\\_pais/1462341600\\_146234.html](https://elpais.com/elpais/2016/05/04/africa_no_es_un_pais/1462341600_146234.html)
- Nadal, P. (8 de mayo de 2021). Una tarde con Mia Couto, el gran contador de historias de Mozambique. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2021/05/06/paco\\_nadal/1620316261\\_130773.html](https://elpais.com/elpais/2021/05/06/paco_nadal/1620316261_130773.html)
- Portal de Historia de la Traducción en España. (2025). Mia Couto. En *Diccionario histórico de la traducción de España*. <https://phte.upf.edu/dhte/portugues/couto-mia/>.
- Ventura, L. (24 de enero de 2020). Traducción de las letras lusófonas en México. *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1371>

<sup>8</sup> También conocidos como ríos atmosféricos, estos flujos aéreos corren por el aire desde la cuenca del Amazonas hacia otras regiones suramericanas y se desplaza como si fueran raudales celestes.

# Cuerpos, voces y memorias: la literatura como lugar de redefinición de la identidad femenina brasileña en *Quebra-Ventres*

*María Gimena Rodríguez Silva*

Dirección General de Educación Secundaria  
magirosi28@gmail.com

Recibido: 03/05/2025

Aceptado: 20/05/2025

## Resumen

La literatura ha sido históricamente espejo y motor de los cambios sociales. En este sentido, ha representado una herramienta clave para las escritoras, quienes han plasmado en sus obras experiencias, perspectivas y, sobre todo, su comprensión de lo que significa ser mujer. En Brasil, particularmente durante los siglos XX y XXI, la figura femenina ha experimentado transformaciones que la han alejado del modelo tradicional. Estas transformaciones se reflejan en la producción literaria de autoras que cuestionan sus realidades y exploran nuevas formas de representación femenina.

Este artículo se propone analizar cómo la literatura brasileña contemporánea contribuye a redefinir el lugar de la mujer en la sociedad. A través del género narrativo, las autoras construyen personajes que encarnan tensiones, rupturas y nuevas identidades, dando cuenta de los desafíos y logros de las mujeres en contextos sociales cambiantes. Así, la literatura se presenta como un espacio de reescritura, donde las voces femeninas transforman lo personal en una experiencia colectiva, ampliando los márgenes de lo representable. Se busca, en última instancia, destacar la influencia de las escritoras en los procesos de resignificación de la identidad femenina en el país.

**Palabras clave:** identidad femenina; escritura; cuerpo; maternidad; literatura contemporánea.

## Bodys, Voices, and Memories: literature as a space for the redefinition of Brazilian female identity in *Quebra-Ventres*

### Abstract

Literature has historically served as both a mirror and a driver of social change. In this sense, it has been a key tool for women writers, who have used it to express their experiences, perspectives, and, above all, their understanding of what it means to be a woman. In Brazil, particularly during the 20th and 21st centuries, the female figure has undergone significant transformations, moving away from traditional models. These changes are reflected in the literary works of authors who challenge dominant narratives and explore new forms of female representation.

This article analyzes how contemporary Brazilian literature contributes to redefining the woman's role in society. Through narrative fiction, women writers create characters who embody tensions, ruptures, and emerging identities, reflecting the challenges and achievements of women in changing social contexts. Literature thus becomes a space for rewriting, where female voices turn the personal into a collective experience, expanding the margins of what can be represented.

Ultimately, the article highlights the influence of women writers in the ongoing redefinition of female identity in the country.

**Keywords:** female identity; writing; body; motherhood; contemporary literature.

## Corpos, vozes e memórias: a literatura como lugar de redefinição da identidade feminina brasileira em *Quebra-Ventres*

### Resumo

A literatura tem sido historicamente tanto um espelho quanto um motor de transformação social. Nesse sentido, tornou-se uma ferramenta fundamental para as escritoras, que a utilizam para expressar suas experiências, perspectivas e, sobretudo, sua compreensão do que significa ser mulher. No Brasil, especialmente nos séculos XX e XXI, a figura feminina passou por transformações significativas, distanciando-se de modelos tradicionais. Essas mudanças se refletem nas obras de autoras que questionam narrativas dominantes e exploram novas formas de representação do feminino.

Este artigo analisa como a literatura brasileira contemporânea contribui para a redefinição do papel da mulher na sociedade. Por meio da ficção narrativa, as escritoras constroem personagens que incorporam tensões, rupturas e identidades emergentes, refletindo os desafios e conquistas das mulheres em contextos sociais em transformação. A literatura torna-se, assim, um espaço de reescrita, onde as vozes femininas transformam o pessoal em uma experiência coletiva, expandindo as margens do que pode ser representado. O artigo destaca, em última instância, a influência das escritoras nos processos de resignificação da identidade feminina no país.

**Palavras-chave:** identidade feminina; escrita; corpo; maternidade; literatura contemporânea.

Será mulher, sem deixar de ser filha, irmã, sobrinha, mas não baixará a cabeça e irá sentar à mesa com os demais, ocupando seu espaço de direito e de voz. Irá ter o bocado que lhe cabe e terá as pernas como bem entender.

HELENA KLEIN

## La identidad femenina: un antes y un después

Durante siglos, el rol de la mujer estuvo determinado por otros: la religión, la tradición, la familia, el Estado. En consecuencia, se moldeaba a ella misma en cuanto a lo que le era inculcado, no solo por el entorno que la rodeaba, sino también por aquellas que adquirirían su papel sin cuestionarlo, aceptando dicho estilo de vida sin refutar. Ser mujer era algo que se aprendía por imitación y obediencia, no por elección ni reflexión. La identidad femenina se transmitía como una herencia común, sin dar lugar a una posible construcción personal.

Sin embargo, en los últimos años, esta concepción comenzó a resquebrajarse como consecuencia de que han asumido el rol de protagonistas en la respuesta a la pregunta ¿qué significa *ser mujer*? Esta interrogante que ha tenido respuesta para lograr diferenciarnos de los hombres, como una manera de demostrar que carecemos de aquello que este posee, ahora debía comenzar a generar una resolución en la que fuera posible definir a la mujer por lo que es, como un ser completo, sin carencias, con relación a ella misma y no en comparación de otro ser.

El camino que se comienza a transitar no es tarea sencilla. Simone de Beauvoir señala:

La mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de los medios concretos para ello, porque experimenta el lazo necesario que la une al hombre sin plantearse reciprocidad alguna, y porque a menudo se complace en su papel de Otro (2023, p. 23).

De este modo, se deja en evidencia que esta no se posiciona de forma activa como una entidad independiente con poder de acción y de definición propia. Este aspecto está determinado por diversos motivos.

Por un lado, se menciona la carencia de medios para poder realizarlo, en virtud de la gran diferenciación económico-social que la mujer ha tenido que experimentar a lo largo del tiempo: educación, independencia económica, representación política, espacios de expresión, etcétera. Asimismo, esta condición está vinculada al sentido de que lo acepta «sin plantearse reciprocidad alguna», es decir, que la dependencia hacia el hombre se ha visto naturalizada: es una conducta aprendida que no le permite problematizar la realidad en la que vive, llegando al punto incluso en el que se «complace» con este rol, lo que nos demuestra que muchas veces esa desigualdad no es vivida como opresión, sino como destino, como costumbre, e incluso como deseo. La primera definición que nos brinda el *Diccionario de la Real Academia Española* (2024) del verbo complacer evidencia la carga emocional que arraiga: «Causar a alguien satisfacción, placer o agrado», con lo que es posible afirmar que esta cuestión se encuentra enraizada en la mujer, en tanto en que ha sabido posicionarse, en su relación con el hombre, su sentido, su valor y su identidad, sin plantearse siquiera la posibilidad de que su lugar podría ser uno distinto.

No obstante, recordando la pregunta inicial, esta ha acarreado una innumerable cantidad de cambios, aunque el proceso de redefinición no ha ocurrido de forma homogénea en todas las sociedades. Cada contexto sociocultural ha ofrecido posibilidades distintas. En lo que refiere a Brasil, las mujeres a partir del siglo XX, específicamente, han comenzado a cuestionarse su rol, por lo que Novaes Coelho (1991) hace referencia a una «crisis de la mujer» que tiene lugar en este contexto, y cita a Marías (1981), quien explica:

No século XX, a mulher se pergunta por si mesma. Dir-se-á: não o fazia antes? A mulher não se perguntava por si mesma? Não no mesmo grau, com as mesmas frequência e intensidade (...) Mas normalmente, as mulheres perguntavam cada uma por si mesma; pois em outras épocas dava-se por suposto o que é mulher; as mulheres acreditavam saber o que era ser mulher (ou o que devia ser) (1991, p. 93).

En esta línea, Marías afirma que la pregunta posee cierta antigüedad, aunque en el siglo XX es recién cuando adquiere una mayor importancia. Es interesante observar que allí se plantea claramente el giro crucial que se produce en la conformación de la identidad de la mujer brasileña: el transcurso de una actitud pasiva a una de reflexión y cuestionamiento, ya no solo de forma individual, sino colectivamente. Se abre una puerta a la problematización de la pregunta, llegando así a un alcance más profundo, donde la respuesta recibida hasta ese momento queda situada en un nivel de superficialidad, que provoca que se vuelva insuficiente. La mujer ya no es simplemente algo que se *es*, algo natural, que se aprende o se hereda, sino algo que se busca, se cuestiona y se redefine.

Novaes Coelho argumenta acerca de los factores que han determinado la formación de esta nueva mujer:

Destacamos o amadurecimento crescente de sua consciência crítica. Consciência que a força a se posicionar, não só em relação à falência do modelo-de-comportamento feminino, herdado da Sociedade Tradicional (a Sociedade cristã/burguesa/liberal patriarcal/capitalista que vem sendo questionada e abalada em seus alicerces desde o início do século), como também quanto à interdependência existente ou imposições do contexto sócio-cultural em que essa criação surge (1991, p. 95).

Esta nueva conciencia que comienza a gestarse en la mujer brasileña no consiste únicamente en cuestionar su pasado, sino también su presente, lo que implica enfrentar el modelo sociocultural heredado, a la vez que debe lidiar con las nuevas imposiciones del contexto de la realidad en la que vive. La creación de su identidad no es un camino lineal ni sencillo, es un proceso de tensión constante entre lo que se deja atrás y lo que aún se impone. En definitiva, esta evolución que se ha iniciado, si bien marca un antes y un después, también posee la certeza de que la mujer brasileña está ocupando un papel activo con relación a la construcción de su propia historia, definiéndose a sí misma como desea hacerlo, sin dejar que nadie más que ella misma pueda responder *qué significa ser mujer*.

Es por ello que comenzaron a integrar nuevos grupos sociales como el feminismo, movimiento que alcanzó diversas dimensiones tan pronto como surgió:

Em 1972 surgiu na cidade de São Paulo um grupo organizado de feministas. Pouco a pouco temas do feminino e do feminismo ocuparam fóruns nacionais de debate, como por exemplo, o realizado em Belo Horizonte em 1975. No mesmo ano, surgiu no Rio de Janeiro o Centro da Mulher Brasileira, e em São Paulo, realizou-se o encontro para Diagnóstico da Mulher Paulista; surgiu o Movimento Feminino pela Anistia e foi lançado o *Jornal Brasil Mulher*, que circulou de 1975 a março de 1980. Entre 1976 e 1978, circulou o *Nós Mulheres*, e em março de 1981 é lançado o *Mulherio*, que foi leitura obrigatória das feministas, por mais de cinco anos (Rodrigues, 2007, p. 7).

Tal y como se puede apreciar, ya no se trata de experiencias individuales de cuestionamiento o de ruptura, sino de una toma de conciencia colectiva que encuentra en la militancia del movimiento feminista la fuerza para el debate público y los medios de expresión en los que pudieron tener voz. En un contexto marcado por la dictadura militar, la censura y la represión, las mujeres comenzaron a construir espacios de reunión, de habla, de debate, denunciando las desigualdades que vivenciaban. La creación de instituciones como el Centro da Mulher Brasileira y el Diagnóstico da Mulher Paulista reflejan la necesidad de comprender y transformar la realidad de las mujeres en el país. Asimismo, cabe destacar la importancia de los medios que comienzan a generar con el fin de crear una toma de conciencia de sus ideales: las revistas, como el *Jornal Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* y *Mulherio* fueron claves para construir una comunidad de mujeres, que surgió a partir de la escritura y divulgación de estas, alcanzando a ser sumamente leídas en la época.

Más adelante, Rodrigues subraya:

A partir de 1977, o movimento feminista passou a seguir outras tendências, algumas voltadas para a discriminação do aborto ou a equiparação profissional com os homens, por exemplo. Muitas mulheres conseguiram conquistar postos de trabalho, antes só ocupados por homens, como cargos políticos, por exemplo. Com a crise familiar da sociedade, muitas passaram a exercer o cargo de chefes de família também (2007, p. 7).

El movimiento no conoció límites, ampliándose en diversos sentidos, ocupándose ahora de los derechos de las mujeres —tanto los sexuales como los laborales—, transformando incluso los modelos tradicionales de familia. Esto determinó que comenzara a ocupar nuevos espacios que, hasta ese momento, eran concedidos a los hombres, accediendo a cargos de poder y decisión que le venían siendo impedidos. Las condiciones sociales forzaron a que las mujeres abandonaran su hogar con el propósito de buscar trabajo, puesto que se convirtieron en el único sustento de sus familias, llevándolas a repensar su papel en la sociedad. La identidad femenina ya no se construía en función del otro (esposo, padre de sus hijos, los hijos), sino desde una búsqueda autónoma que atraviesa aspectos tales como el trabajo, la maternidad y la participación política.

## Narrar(se): la mujer brasileña en busca de sí misma

Los cambios en la conciencia crítica de esta nueva mujer, señalados por Novaes Coelho (1991), no solo se evidencian en el ámbito sociopolítico, sino también en la literatura. Las diversas transformaciones que experimentó, y continúa experimentando, se han trasladado a este arte. El primer paso que evidencia dicho proceso es la creación de una voz femenina en la literatura brasileña, aunque no ha tenido la rapidez que sí tuvieron otros cambios.

Devido a questões de poder e de ideologia, a inserção da mulher no cenário literário foi lenta e árdua. A institucionalização da leitura e da literatura foi francamente discriminatória; prevalecia o pensamento de que as mulheres eram intelectualmente inferiores aos homens, e, portanto, sua forma de pensar e de escrever também o seria. Assim, ainda que a capacidade intelectual de muitas mulheres fosse inquestionável, muitas vezes só existia de modo potencial (Castanheira, 2011, p. 26).

La cita exhibe que el ingreso al campo literario no fue un proceso equitativo, como fruto de las ideologías predominantes del contexto histórico y social del país. Estas desvalorizaban la capacidad intelectual de las mujeres en los ámbitos que quisiera ocupar, dejando entrever que al único lugar que podía pertenecer

era puertas adentro de la casa, relacionándola a la utilidad de las tareas domésticas. La concepción de que el pensamiento y la escritura femenina eran «intelectualmente inferiores» funcionó como una herramienta de control, que las inhibía de desarrollar y mostrar su potencial creativo. Este análisis permite comprender que la baja representación femenina en la historia literaria, tanto a nivel mundial como local, no se debe a una falta de producción o interés por parte de ellas, sino a una larga historia de silenciamiento, exclusión y discriminación.

El propósito transversal de la obra que contiene los textos que se van a abordar —*Quebra-Ventres* (Romeu y Terra, 2023)— es mencionado en el prólogo de Helena Terra:

Podemos e devemos rejeitar o sistema, corroer regras em vez de sermos corroídas, quebrar uma a uma, praticando sobretudo o verbo recusar. Recusar se tornou um verbo essencial. É necessário dizer não ao suplemento de proibições e imposições, aos diagnósticos e rótulos que nos moldam e controlam. E essa negativa, essa voz mais audível, passa pelo verbo escrever, se fortalece com ele. A escrita é uma porta de saída da zona de recalque colectivo em que fomos colocadas, uma ruptura e uma libertação sólida (Romeu y Terra, p. 10).

De esta se destaca el verbo *recusar*, lo que permite entonces pensar la escritura de las mujeres como un acto de resistencia ante las múltiples imposiciones sociales que determinan lo que deben ser y los lugares que debe ocupar. La escritura se transforma en aquello que no habitan los prejuicios ni los mandatos sociales, y que las autoras pueden expresar lo que deseen sin nada que se interponga: es aquel lugar que por mucho que se ha evitado que la mujer lo ocupe, lo transformó en su espacio de resistencia y de problematización.

Esta idea se vincula directamente con los temas que abordan los cuentos seleccionados, en tanto la menstruación, la maternidad (en sus distintas formas) y el cuestionamiento a los roles tradicionales asignados al género femenino: todos aspectos que deberían definirla, pero que cada personaje lo vive de manera diferente, existiendo tantas posibilidades como mujeres en el mundo.

Uno de los puntos más significativos en la construcción de lo femenino ha sido históricamente el cuerpo, más específicamente la capacidad reproductiva de las mujeres. El centro de este aspecto lo ocupa la menstruación, y con ello el útero y los ovarios. Simone de Beauvoir (2023) da inicio al capítulo I de su ensayo manifestando la postura que se ha adoptado: «¿La mujer? Es muy sencillo, afirman los aficionados a las fórmulas simples: es una matriz, un ovario; es una hembra, basta esta palabra para definirla» (p. 35). Tal ironía por parte de la filósofa francesa nos demuestra cómo se ha intentado definir a la mujer desde el punto de vista biológico, exclusivamente en función de su organismo. Dicha perspectiva abarca también un componente social, referido al lugar que debe ocupar la mujer, un destino impuesto, ligado a la única función de parir y criar los hijos que pueda o deba tener, porque esta decisión tampoco era determinada por ella. Es tal el peso que se le confiere a lo mencionado que se la designa como una hembra, asociándola con la hembra del mundo animal. En este punto cabe subrayar que una de las respuestas que ha sabido mantener la filosofía sobre el ser humano es que es tal en la medida en la que tiene capacidad de razonamiento, elemento imprescindible que lo caracteriza y diferencia del mundo animal. Dicho de otra manera, se le está negando a la mujer la capacidad de pensar, lo que, como se ha mencionado anteriormente, ha condicionado la lectura y la escritura de las mujeres: ¿cómo podrían leer o escribir si no pueden pensar y solo están hechas para concebir?

Amorós (1980) sostiene que la literatura es una forma de expresión del escritor, un reflejo de su experiencia y su mirada sobre el mundo. Si aceptamos, aunque sea de manera crítica, que la vida de la mujer ha sido históricamente reducida a su útero y sus ovarios, ¿por qué no convertir justamente ese cuerpo y esa vivencia en materia literaria? La relación que se establece entonces no es la de la negación del cuerpo, sino la de reapropiarse de él mediante la palabra, desarmando desde adentro los sentidos impuestos. En los cuentos «Bicho Estranho», de Rafaela Degani, y «Memórias de meia-calça», de Helena Klein, se aborda, cada uno con su singularidad, esta cuestión.

## Menstruación: silencio, culpa y vergüenza corporal

En el cuento «Bicho Estranho», la narración inicia con una escena cargada de significado, referida a las primeras puntadas de la menstruación que experimenta la voz narrativa: «Primeiro uma puntada no baixo ventre, depois outra. Suor e pressão baixa. Puta que pariu logo agora na aula de Ciências» (Degani, 2023, p. 95). Lejos de tratarse de una mera anécdota biológica, este comienzo sitúa al cuerpo como protagonista y marca la

inauguración de una nueva etapa en la experiencia femenina, la que, en este primer momento, está asociada al dolor, lo que la lleva a vincularlo con la presión baja en vez de lo que realmente está viviendo, puesto que nunca lo había experimentado. La menstruación inicia con las puntadas de forma inesperada, en un lugar que no considera adecuado para ello, de manera que el cuerpo es el que impone dicha transformación, provocando, en palabras de Simone de Beauvoir (2023):

Un factor de desequilibrio antes que de regulación; la mujer se adapta a las necesidades del óvulo más bien que a ella misma. Desde la pubertad hasta la menopausia, la mujer es sede de una historia que se desarrolla en ella y que no le concierne personalmente (p. 38).

Es interesante apreciar que, si bien el cambio sucede en su propio ser, de Beauvoir lo menciona con cierta distancia, lo que se debe a que ha sido concebido como un proceso ajeno a ella, presentándose entonces como algo que puede habitar y controlar desde una voluntad impropia, como un mecanismo biológico que responde a fines externos (la reproducción) antes que a ella misma. Todo esto gira en torno al término *desequilibrio*, que es lo que, en definitiva, le produce.



Fig. 1. Rafaela Degani

Además del sangrado, también descubre que otras partes de su cuerpo cambiaron: «Com 13 anos, meu corpo muda como se tivessem injetado fermento: seios crescendo, um quadril largo que nunca tive, secreções vaginais amareladas. Espinhas por toda parte» (Degani, 2023, p. 96). La descripción directa de la transformación nos demuestra la magnitud del cambio físico, y la manera en la que, si bien es un proceso natural, no comprende lo que le está sucediendo, quizás vinculado a la escasa educación sexual que ha tenido. Por otro lado, la comparación con la levadura sugiere algo que crece fuera de control, que desborda los límites conocidos de sí misma, que es lo que realmente genera la sensación de extrañeza. Se aprecia también una enumeración de los signos de la pubertad (senos, caderas, secreciones y granos) que ponen en primer plano el aspecto real del cuerpo femenino, sin ninguna metáfora que lo embellezca, como algo que se impone con fuerza, sin importar lo que desee la mujer.

Un componente clave en ambos cuentos es la manera en la que los demás conciben tales cambios. En primer lugar, en «Bicho Estranho», cuando la adolescente decide contarle a su hermano y a su madre que empezó a menstruar, no recibe por parte de ellos la reacción esperada. Su hermano, quizás por no tener pleno conocimiento del tema, le genera rechazo:

No caminho, sem pensar, conto que menstruei. Ele olha com cara de nojo e não diz nada. Me sinto idiota. Em casa, conto para mãe, ela se limita a dizer que tive sorte, pois com ela a menstruação veio mas cedo e me adverte que vou engordar e ter cólicas (Degani, 2023, p. 95).

Las modificaciones en el cuerpo de la mujer no solamente son relevantes para sí misma, sino que también para los demás; la cita demuestra que es algo que necesita ser comunicado, de ahí le nace la urgencia de comentarlo con sus seres más cercanos. La protagonista, «sin pensarlo», comparte la noticia, como buscando validación o contención, pero obtiene a cambio una mirada de disgusto y silencio. Al expresar «Me siento idiota» revela las consecuencias de este rechazo, la vergüenza, como si hubiera dicho algo malo, anómalo, antinatural. Incluso en el hogar, que debería ser su espacio seguro y de refugio, la madre, es decir, la otra persona del mismo sexo, no la ayuda a conectar con lo que está viviendo, y tampoco le ofrece productos de higiene íntima para poder manejarlo, lo que provoca que su sangrado manche sus prendas: «Pijama e lençol machados. Corro para tomar um banho. Ao sair do chuveiro, gotas de sangue pingam no tapete. Fico parada sem saber como resolver» (Degani, 2023, p. 96). La menstruación aparece como un hecho inevitable, molesto y cargado de situaciones no deseadas en lugar de una instancia de autoconocimiento o transformación.

El inicio del período menstrual implica separar la infancia de una nueva etapa vital cargada de imposiciones y expectativas sociales. En «Memórias de meia-calça» (Klein, 2023), la figura materna también es crucial: «Mamãe me disse: agora, você já é mocinha. Até ontem, eu era menina» (p. 49). Ser «mocinha» es una etiqueta que se le adjudica, palabra en la que se engloban todos los cambios que se están generando en su cuerpo, pero que también encierra una larga tradición de normas de género. Seguramente, como ella se la está transfiriendo a su hija, también de la misma manera se lo han enseñado. El antes y el después queda marcado por el «agora» y el «até ontem», subrayando así la rapidez en la que se gestionan. La prontitud provoca que no se cuente con el tiempo suficiente para procesarlo, es como si no reconociera el cuerpo en el que vive ni el lugar que ocupa debido a las imposiciones ajenas. En ambos textos, la menstruación aparece como un hecho que activa nuevas reglas de comportamiento y nuevas restricciones.



Fig. 2. Helena Klein

El legado de las costumbres se evidencia en el siguiente fragmento:

Minha avó, minha mãe, tias, primas, amigas e conhecidas, todas dizem a mesma ladainha: menina não se senta de perna aberta, menina não sobe em árvore de vestido, menina não joga bola, menina não vence de meninos; por que não? Deixa seu irmão ganhar, deixa seu primo comer o maior pedaço da torta, deixa o amigo usar e abusar, vai que ele se torna seu par. Aceita sua posição de adorno e de servir (Klein, 2023, p. 51).

Allí se plantea cómo los estereotipos de género se interiorizan desde edades tempranas a través de discursos repetidos por mujeres que comparten algún tipo de vínculo, ya sea de parentesco o no, que asumen el rol de portadoras de esta tradición. Lo acumulativo de la enumeración (abuela, madre, tías, primas, amigas, conocidas) refuerza la idea de una cadena generacional, en la que las normas de comportamiento femenino se transmiten como verdades incuestionables que deben aprenderse con rapidez desde que comienzan a transitar la menstruación o, mejor dicho, desde que se convierten en «mocinhas». De esta manera, las diferentes libertades que tenía como niña, en las que podía vivir su vida sin preocuparse por cómo se sentaba, lo que decía, haciendo lo que quisiera hacer y vistiéndose a su gusto, ahora pasan a ser comportamientos controlados por las demás mujeres de su familia, de un momento para otro hay reglas que deben cumplirse. El final de la cita refuerza la idea de convertirse en objeto, lo más similar a una muñeca perfecta que debe ser agradable para el resto, sin importar si se agrada a sí misma. Lo más llamativo es que son las propias mujeres las que enseñan cómo debe ser el trato con los hombres, lo que hace que, antes de que el hombre les imponga el trato que desea recibir, ellas ya sepan cómo hacerlo. Dicho trato consiste en asumir un rol de inferioridad que comienza a generarse a partir del vínculo con los hombres de su familia, para luego convertirse en esposa.

Otro componente transversal es el silencio representativo de la mujer. Se les ha enseñado a callar, a no interrumpir, a no opinar, a no alzar la voz, a no «hacer escándalo», a no hablar de su cuerpo ni de sus deseos personales. En «Bicho Estranho», el vínculo madre-hija está determinado por ello: «Nossos diálogos não duram mais que poucas palavras. Somos acostumadas aos silêncios» (Degani, 2023, p. 96). En consecuencia, se revela que se naturaliza el silencio como un hábito, una forma de relacionarse. En este caso, el silencio no solo marca la ausencia de comunicación, sino que refleja una manera de vincularse por la omisión y la falta de escucha. Incluso cuando existe una pequeña posibilidad para establecer un diálogo, el silencio se vuelve a imponer entre ellas, la comunicación verbal no tiene lugar, aunque la física sí: «Ela revira os olhos» (Degani, 2023, p. 96). Por otro lado, en «Memórias de meia-calça» se menciona un objeto también naturalizado por las mujeres, pero que la narradora cuestiona:

*Querido diário, que grande lorota! Você existe para que uma mocinha não fale o que pensa, ela pode escrever, mas jamais verbalizar. Dizer apenas o que for apropriado, porque uma mocinha jamais levanta a voz, jamais questiona. Jamais faz gestos agressivos, jamais encara demoradamente, jamais anda sozinha na rua à noite...* (Klein, 2023, p. 52).

El diario íntimo se constituye como el único lugar en el que la mujer puede escribir sus pensamientos sin culpa, sin sentirse juzgada por ellos; es donde puede tener una voz, porque en su día a día en la sociedad en la que vive no puede alzarla. Este fragmento expone cómo el silencio se impone desde muy temprano y se reproduce en lo cotidiano, debido a que el diario es adornado con el fin de que sea atractivo para las *mocinhas*, ya que se reconoce que «ele é cor de rosa e cheio de plumas no entorno e sua capa, com um cadeado em forma de coração, que promete manter secretos os mais vergonhosos pensamentos» (Klein, 2023, p. 49). Todo en su apariencia remite a una idea inculcada de lo que «debe ser» una niña o una señorita: delicada, discreta, dulce. El color rosa y las plumas conforman símbolos de esa feminidad que debe ser alcanzada y hasta podría decirse que anhelada. El color rosa, comúnmente asociado a la mujer y a lo femenino, y las plumas, ese tacto suave que las caracteriza, moldean el modo en el que debe ser la mujer. Asimismo, el candado refuerza la idea del secreto y el encierro, determinando que lo que se escribe ahí no puede ser compartido, no debe salir a la luz. Incluso el diseño de este, en forma de corazón, romantiza ese silencio, lo disfraza de intimidad y conlleva de forma innata la posibilidad de crear un vínculo afectivo con el objeto. La escritura se vuelve un canal de expresión limitado que encierra a su dueña desde su propia apariencia.

Podría considerarse incluso no casual el hecho de que Klein diera vida a este personaje en un texto con una estructura de diario íntimo. Al respecto, vale recordar las palabras de Begoña Méndez en *Heridas abiertas* (2020):

Los diarios femeninos son fascinantes porque revelan los modos en que las mujeres han hecho de la literatura un dispositivo para la reconstrucción de las identidades y la restitución de sus vidas, un artefacto secreto donde fracturarse, alumbrar monstruos y sangrar verdades (p. 20).

Esta estructura no solamente remite a un estilo, sino que también funciona como un espacio simbólico de resistencia, haciendo visible lo invisible, permitiendo que la protagonista se piense a sí misma fuera del rol

que le fue asignado. Además, se traslada también a las realidades de diversas escritoras a lo largo del tiempo, puesto que muchas de ellas comenzaron escribiendo en sus diarios lo que luego transformaron en literatura. Este objeto se convierte entonces en aquel espacio en el que la mujer puede expresarse libremente, sin ataduras, sin mandatos, experimentando un encuentro que se torna íntimo entre sus pensamientos, sentimientos y su escritura, de allí su importancia en la construcción de la identidad femenina.

Escribir un diario es asumir la vida como contienda, aceptarse como cuerpo extraño, rechazar la piel como límite y querer traspasarla. Escribir un diario significa abrir una grieta en el propio interior; ser un espejo para otros, exhibirse tras una vidriera o convertirse en vertido derramado en la liquidez de una pantalla: manifestaciones diferentes de la intimidad o zona compacto del yo (Méndez, 2020, p. 20).

Dicha experiencia, como la concibe Méndez, no es solo un ejercicio de introspección, sino una forma de lucha que implica un posicionamiento radical frente al propio cuerpo y al mundo. Al aceptarse como cuerpo extraño, la mujer reconoce que su subjetividad ha sido moldeada desde lo ajeno, pero al hacerlo desde la escritura convierte esa extrañeza en posibilidad de relectura, de reapropiación. La metáfora de la grieta, si bien puede remitir a la fragilidad, como sinónimo de algo que se rompe o desgarras, también podría asociarse a una verdad que no logra contenerse. El hecho de «ser un espejo para otros» remite al impacto que puede generar, ya que permite que otras personas, principalmente las mujeres, se vean reflejadas, dando lugar a la identificación, a la empatía, permitiendo reconocernos en voces de otras mujeres que aparecen en la literatura, como sucede en estas narrativas al tratar de un tema tan cotidiano para nosotras como la menstruación.

Por otro lado, las pocas veces que se intenta tener un espacio de verbalización, se la asocia a sus hormonas: «Ah! Como fico com raiva quando falo algo e logo vem alguém dizendo: ela está naqueles dias» (Klein, 2023, p. 50). La narradora expresa con claridad la frustración que siente al ser minimizada, ridiculizada, o vinculada a su ciclo menstrual. Cualquier manifestación de disconformidad o enojo por parte de una mujer puede ser rápidamente desestimada como un efecto de esta, ignorando el contenido, sus argumentos, invisibilizando sus razones, factor que impide que las mujeres sean tomadas en serio en los espacios que habitan. Se mantiene la idea de que la palabra femenina no es confiable, porque la menstruación es convertida en un estigma que invalida el discurso femenino, que lo silencia mediante el sarcasmo o la burla.

## Maternidad deseada, impuesta o negada

Como se ha desarrollado, desde la primera menstruación se asocia a la mujer a la irracionalidad, el silencio y la vergüenza. Pero, además, ese mismo cuerpo es, casi de inmediato, proyectado hacia la maternidad. Desde el útero se construye toda una idea de destino: menstruar para quedar embarazada, para parir, para criar. Poco importan sus deseos, solo que cumpla un rol.

En «Todo mudou», de Cris Vazquez (2023), se presenta el relato de una mujer, Juana, jefa de hogar de dos familias que constituyen una misma: «A chefe de família era ela. Precisava dar condições de sobrevivência a três idosos e duas crianças» (p. 36). La maternidad, en este caso, se muestra como una función social cargada de exigencias y sacrificios. Ya no es *ella* en sí misma: su ser está moldeado por las necesidades del otro, por la obligación de sostener, de cuidar, de resolver. Tomando como referencia a lo planteado por las Naciones Unidas en «El decenio de la mujer en el escenario latinoamericano. Realidades y perspectivas» (1986), los factores que han determinado el nuevo rol femenino son los siguientes: el lugar que ocupa en la familia, su participación en el trabajo, en la educación y en las organizaciones, las transformaciones de los marcos legales, etcétera. En lo que concierne al primero de ellos, que refleja la situación de Juana, se menciona:

Lo más importante en el entorno social de las mujeres es su ubicación y participación en la estructura y dinámica familiar. Desde allí la mujer se proyecta hacia otros ambientes sociales (educación, trabajo, participación en organizaciones) condicionada siempre por su doble relación familiar: en el origen, por su familia de procedencia y luego por su familia de reproducción (p. 17).

La doble relación familiar que configura a dicho personaje es su eje vertebrador, de tal manera que sus decisiones están determinadas a ello, puesto que no dejó de integrar la primera cuando inició la segunda, y en ambas cumple el mismo rol. Este relato expone una figura femenina muy común en nuestras sociedades, pero

muchas veces invisibilizada: la mujer migrante, jefa de hogar, que materna sola y es sostén familiar, doblemente apartada, tanto por el género como por la clase social que ocupa.



Fig. 3. Cris Vazquez

Anteriormente se exhiben las causas que determinaron la situación en la que se encuentra Juana:

Foi para a fome que perdeu cinco quilos nos últimos tempos. Vendeu o carro para alimentar mãe, pai, avó e as duas filhas, além de que não havia mais gasolina na Venezuela. A construtora que administrava fechou as portas. E o pai das meninas partira dois anos antes, dividiram o dinheiro da venda da casa, que a inflação já comera (Vazquez, 2023, p. 36).

En esta cita podemos apreciar las diferentes piezas que conforman la vida del personaje. En primer lugar, el hambre, que provocó que perdiera cinco kilos. Este desgaste físico es consecuencia directa del rol que ha adquirido, lo que determinó que no se priorice, que se coloque en último lugar, poniendo en primer plano las necesidades de su familia. Esta debería estar integrada de distinta manera porque se encontraba en ella una figura masculina, de la que, en este momento de la narración, figura más bien como un recuerdo de ausencia. Esta circunstancia marca una ruptura con el modelo tradicional de familia, donde el varón era proveedor. Aquí, ella toma ese lugar, aunque sin el respaldo ni el reconocimiento social que históricamente se ha otorgado a esa figura. El contexto social de su país de origen es el componente clave que delimita el estatus en el que se ve sumergida, y también es la base sobre la que toma sus decisiones, como por ejemplo la venta del auto y de la casa. Sin trabajo, se convirtió en el método adecuado para conseguir dinero, aunque este no fue exorbitante puesto que dos años después ya no cuenta con él, o solamente con las sobras.

Las condiciones de vida en Venezuela la llevan a optar por una alternativa que no es apoyada por los integrantes de su familia, aunque esto no impide que sea ejecutada; emigrar a Brasil, al igual que el padre de las niñas. Observemos el siguiente fragmento:

Se foi difícil convencer seus pais, pior foi se despedir das filhas. A menina de oito anos chorou muito. —Filha, a mãe vai voltar. Você precisa ser forte. A filha engoliu o choro. Vidrou os olhos nela, sem dizer palavra. —Perdoa pelo tempo que vamos estar separadas. É o melhor para nossa família (Vazquez, 2023, p. 37).

El acto de partir se convierte en una decisión profundamente dolorosa, porque implica una renuncia momentánea al contacto físico con sus hijas, alterando la idea tradicional de una madre presente y cuidadora.

No obstante, la maternidad sería ejercida a distancia, proponiendo así una redefinición de su rol, en el que mantendrá la familia con el envío de dinero. Por otro lado, es pertinente observar que se figuran dos caras de una misma moneda: la palabra y el silencio. El sostén de esta decisión estará en la promesa de regresar, del reencuentro, de volver a ocupar ese espacio que deja atrás. El compromiso se convierte en un recurso afectivo que permite soportar la separación, por lo que la palabra opera como forma de consuelo. No obstante, el silencio, mencionado anteriormente como la falta de palabras, en este relato adquiere otro significado, ya que se conforma de sonidos, tales como el llanto, cargado de expresiones físicas, expresado a través de sollozos, suspiros, quejidos. En consecuencia, ambos factores moldean la imagen de la despedida de esta madre que deberá reconstruirse lejos de su familia, y que la distancia se convertirá en su motor.

Ahora bien, ¿qué sucede con aquellas mujeres que no anhelan ser madres? No todas las experiencias maternas responden al deseo, la decisión o la posibilidad de ejercer la maternidad desde su propia voluntad. En «Máquina do Tempo», de Gabriela Leal (2023), encontramos como protagonista a una mujer que atraviesa la gestación de un embarazo no deseado:

Tanta mulher doida para conseguir e eu, toda cheia de cuidados, acabei grávida. Grávida, eu. Merda! Não sou de ir à igreja, é por isso que deus não sabe? Mas ele não é onisciente. Não era para me mandar um bebê. Não queria carregar um feto no ventre e todas as complicações decorrentes desse encontro desgraçado entre um óvulo e um espermatozoide que eu não conseguí evitar a tempo (p. 45).

La voz narrativa rompe con la idea tradicional de la maternidad como destino natural y deseado de toda mujer. La experiencia del embarazo que está cursando tiene la característica del deseo de procurar interrumpirlo. Lejos ser un motivo de celebración, despierta en ella emociones y sentimientos negativos que provocan que no conecte con los cambios que tienen lugar en su cuerpo, sino que los describa como un «encuentro desgraçado», siendo el adjetivo lo que enfatiza con esta carga emocional y física que le produce. También se dirige a Dios desde la ironía y el reproche. Si Dios lo sabe todo, debería haber sabido que ella no buscaba este embarazo, y no conferirle el milagro de la vida, lo que evidencia la necesidad de buscar culpables, en lugar de admitir su responsabilidad. Simone de Beauvoir expone acerca de este sentir:

Una existencia nueva va a manifestarse y a justificar su propia existencia, por lo cual se siente orgullosa; pero también se siente juguete de fuerzas oscuras, es zarandeada, violentada. Lo que de singular hay en la mujer encinta es que, en el momento mismo en que su cuerpo se trasciende, es captado como inmanente: se repliega sobre sí mismo en las náuseas y el malestar; cesa de existir para él solo, y es entonces cuando se hace más voluminoso que jamás lo haya sido (2023, p. 479).

La identidad femenina se construye, en este caso, desde la ruptura. El decir *no quiero ser madre, no lo deseé*, afirma que puede pensarse por fuera de los roles impuestos y a partir de su propia forma de ser mujer. El cuerpo femenino es escenario de cambios físicos desde la menstruación, y los del embarazo no son aceptados por la voz narrativa, que experimenta lo extraño que se torna este, sin conectar con ellos. Se visualiza una tensión que tiene lugar entre la creación y la pérdida de autonomía, dilema que se presenta en contextos donde la maternidad se impone como destino más que como elección.

El nulo deseo de gestar se encuentra atravesado también por la soledad que tendrá en su rol: «Eu gostava de trepar com Giovane, para isso ele era ótimo. Para o resto, por favor, eu tinha que resolver tudo sozinha. Daí agora vou ter um filho com ele. Deus, que castigo!» (Leal, 2023, p. 45). Tanto en «Todo mudou» como en «Máquina do Tempo», la maternidad se presenta como una experiencia marcada por la soledad, la responsabilidad desbordante y la ausencia del varón. En el relato de Cris Vazquez, la narradora llega a empatizar con la decisión de emigrar de parte del padre de sus hijas, y es lo que la hace pautar una cita con él, que se convierte en un encuentro sexual, y en el que esta figura la vuelve a abandonar: «Não vamos a forçar a barra. Todo mudou» (2023, p. 39). Retornando a «Máquina do Tempo», la narradora expresa su gusto por la intimidad con Giovane, pero también la frustración de saberse sola ante el escaso sostén emocional o físico por parte del padre de su hijo. La maternidad se configura como una carga impuesta, un castigo por el goce sexual y una tarea que recae exclusivamente sobre la mujer, mientras que el varón se presenta para el placer y desaparece cuando se trata del cuidado, la toma de decisiones, responder tanto en lo afectivo como en lo material, y la reorganización de la vida que implica criar. Este hecho demuestra que por más que los roles de la mujer y del

hombre sufrieron modificaciones a lo largo del tiempo, continúa persistiendo una desigualdad en lo que concierne a sus compromisos. El hombre goza de la libertad de elección, pudiendo disfrutar solamente del placer que le suscita el acto sexual y limitarse a ello, mientras que la mujer, si es que trasciende de este y deriva en un embarazo, no posee tal elección, teniendo que convertirse en madre y asumir todas las obligaciones que esta experiencia conlleva. El factor psicológico es el pilar que determina la manera en la que la mujer enfrentará no solo el embarazo, sino también el parto y la posterior crianza de su hijo.

## Reflexiones finales

En el recorrido realizado a lo largo de este abordaje analítico, hemos apreciado las diferentes experiencias que tienen lugar en la vida de las mujeres, por lo que es posible afirmar que la literatura contemporánea brasileña se presenta como un espacio en el que figura el cuestionamiento, no solamente de los roles impuestos, sino también de dichas vivencias, permitiendo entonces la reconstrucción de la identidad femenina en relación con los cambios sociales, políticos y culturales que han marcado las últimas décadas.

La menstruación, la maternidad (deseada o impuesta), el silencio heredado, la presión estética o el mandato del cuidado no aparecen como temas aislados, sino como experiencias entrelazadas que marcan el cuerpo y el deseo de muchas mujeres. A través de estas narraciones, la escritura se vuelve espacio de ruptura y de reconstrucción. Leer a Helena Klein, Rafaela Degani, Gabriela Leal y Cris Vazquez es asomarse a una literatura que propone habitar el cuerpo desde otra mirada, pensar la maternidad más allá del mandato, visibilizar las huellas del dolor, pero también la capacidad de la elección. Sus narrativas nos invitan a contemplar aquello que se intentó por tanto tiempo callar y silenciar, dejar a oscuras, echando luz a estas cuestiones, puesto que todo aquello que se nombra existe, de manera que la literatura se convierte entonces en el primer paso hacia la transformación colectiva.

En tiempos donde aún persisten múltiples formas de silenciamiento, leer literatura brasileña escrita por mujeres es, ante todo, un modo de acompañar esas grietas que se abren y de encontrar en estas escrituras nuevas formas posibles de ser y de estar en el mundo.

## Referencias bibliográficas

- Castanheira, C. (2011). Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 9, 25-36. <https://doi.org/10.35520/diadorim.2011.v9n0a3917>
- De Beauvoir, S. (2023). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Degani, R. (2023). Bicho estranho. En H. Terra, y A. C. Romeu (Eds.), *Quebra-Ventres* (pp. 95-99). Porto Alegre: Peripécia y Camino Editorial.
- Klein, H. (2023). Memórias de meia-calça. En H. Terra, y A. C. Romeu (Eds.), *Quebra-Ventres* (pp. 49-53). Porto Alegre: Peripécia y Camino Editorial.
- Leal, G. (2023). Máquina do tempo. En H. Terra, y A. C. Romeu (Eds.), *Quebra-Ventres* (pp. 43-47). Porto Alegre: Peripécia y Camino Editorial.
- Méndez, B. (2020). *Heridas abiertas*. Girona: WunderKammer.
- Naciones Unidas. (1986). *El decenio de la mujer en el escenario latinoamericano. Realidades y perspectivas*. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Novaes Coelho, N. (1991). A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua E Literatura*, 16(19), 91-101. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1991.116009>
- Rodrigues, V. L. (2007). A Importância da Mulher. *Scribd*. 1-28. <https://www.scribd.com/doc/213267364/a-importancia-da-mulher-na-sociedade>
- Romeu, A. C., y Terra, H. (Eds.). (2023). *Quebra-Ventres*. Porto Alegre: Peripécia y Camino Editorial.
- Vazquez, C. (2023). Todo mudou. En H. Terra, y A. C. Romeu (Eds.), *Quebra-Ventres* (pp. 35-40). Porto Alegre: Peripécia y Camino Editorial.

# La dialéctica de la animalización en la literatura brasileña contemporánea

Juan Pedro Rojas

Universidad de Brasilia  
juanrojas@unb.br

Recibido: 15/03/2025  
Aceptado: 30/04/2025

## Resumen

El artículo analiza la animalización en la literatura brasileña contemporánea como recurso estético con dos vertientes: 1) Animalización como degradación, vinculada al legado colonial y esclavista, donde esclavos e indígenas eran deshumanizados, asociados a lo animal para justificar su opresión. En este sentido, se analizan las obras *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 2003) y *Assim na terra como embaixo da terra* (Ana Paula Maia, 2017). 2) Animalización como transculturación y empoderamiento, inspirada en cosmovisiones indígenas y africanas, donde la fusión humano-animal es espiritual y liberadora, analizando los cuentos «Meu tio Iauaretê» (João Guimarães Rosa, 1961) y «Uma gota de sangue» (Braulio Tavares, 2014). Mientras la primera vertiente expone la deshumanización sistémica, la segunda rescata identidades marginadas a través de lo fantástico y lo mítico, proponiendo alternativas utópicas.

**Palabras clave:** literatura brasileña; animalización; transculturación; distopía; utopía.

## The Dialectics of Animalization in Contemporary Brazilian Literature

### Abstract

The article examines animalization in contemporary Brazilian literature as an aesthetic device with two key approaches: 1) Animalization as degradation, tied to the colonial and slaveholding legacy, where enslaved peoples and Indigenous communities were dehumanized and associated with animality to justify their oppression. This perspective is analyzed through the works *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 2003) and *Assim na terra como embaixo da terra* (Ana Paula Maia, 2017). And 2) Animalization as transculturation and empowerment, inspired by Indigenous and African cosmologies, where the human-animal fusion becomes a spiritual and liberating force. This approach is explored in the short stories «Meu tio Iauaretê» (João Guimarães Rosa, 1961) and «Uma gota de sangue» (Braulio Tavares, 2014). While the first approach exposes systemic dehumanization, the second reclaims marginalized identities through the fantastical and mythic, proposing utopian alternatives.

**Keywords:** brazilian literature; animalization; transculturation; dystopia; utopia.

## A dialética da animalização na literatura brasileira contemporânea

### Resumo

O artigo analisa a animalização na literatura brasileira contemporânea como recurso estético com duas vertentes: 1) Animalização como degradação, vinculada ao legado colonial e escravista, onde escravizados e indígenas eram desumanizados, associados ao animal para justificar sua opressão. Neste sentido, analisam-se

as obras: *Vidas secas* (Graciliano Ramos, 2003) e *Assim na terra como embaixo da terra* (Ana Paula Maia, 2017). 2) Animalização como transculturación e empoderamento, inspirada em cosmovisões indígenas e africanas, onde a fusão humano-animal é espiritual e libertadora, analisando os contos «Meu tio Iauaretê» (João Guimarães Rosa, 1961) e «Uma gota de sangue» (Braulio Tavares, 2014). Enquanto a primeira vertente expõe a desumanização sistêmica, a segunda resgata identidades marginalizadas através do fantástico e do mítico, propondo alternativas utópicas. **Palavras-chave:** literatura brasileira; animalização; transculturación; distopia; utopia.

Este artículo busca problematizar la animalización y la animalidad en la literatura brasileña actual, intentando entender su valor como recurso estético. Para Antonio Candido, la animalización se da cuando un personaje humano pasa a comportarse de acuerdo con las formas y los instintos pertenecientes a los animales. Candido afirma: «(...) o que é próprio do animal se estende ao homem» (1991, p. 214). Para Jessé Sousa (2021), la animalización constituyó el proceso de simbolización más importante en la sociedad brasileña colonial, que se caracterizó por ser básicamente esclavista. En su libro *Como o racismo criou o Brasil*, destaca que el racismo es «un proceso de animalización, en el sentido de reducir al otro a cuerpo animalizado» (Souza, 2021, p. 72). En esta versión de la animalización, los esclavos eran seres humanos inferiores, que podían ser identificados con animales, y este proceso de simbolización fue fundamental para construir el Brasil colonial racista. En este sentido, *lo animal es lo vivo no humano*. Esta dicotomía se asocia a la tradición cristiana de que los demonios usan la metamorfosis animal como una forma de manifestarse, y a la tradición ilustrada de lo civilizado y lo bárbaro, siendo lo bárbaro siempre la pérdida de la humanidad y el parentesco con las bestias.

Por otro lado, en una segunda versión, que podemos llamar *transculturada* de la animalización, muchos autores rescatan algunas cosmovisiones indígenas y africanas que le dan un sentido positivo o no necesariamente negativo a este recurso estético. Es parte de lo que Ángel Rama (1982) llamó la *transculturación narrativa*, es decir, la incorporación de cosmovisiones no europeas por parte de escritores latinoamericanos con el fin de crear una literatura propia. Para la mayoría de los pueblos indígenas americanos, y para los grupos de africanos que llegaron a América, la esencia humana es espiritual; el cuerpo es simplemente un atuendo que usa este espíritu para presentarse en público. Es como una apariencia que va variando y de la cual los espíritus se pueden ir apropiando. Espíritus muertos y antiguos chamanes asumen formas animales, bichos que a su vez pueden transformarse en otros bichos, humanos que, sin percibirlo, se vuelven animales. En la cosmovisión yoruba, de origen africano subsahariano, las energías de los elementos de la naturaleza se activan y se apoderan de los cuerpos de los practicantes en las ceremonias religiosas, y no les quitan poder, sino que les dan poder. Los *filhos de santo* de la umbanda y del candomblé se comportan como animales: aves, peces, mamíferos, adquiriendo un estatus más elevado espiritual y materialmente.<sup>1</sup>

Estos dos polos dialécticos en que se manifiesta la animalidad literaria van a aparecer desde el comienzo de la formación de la literatura brasileña y llegan a nuestros días con una fuerte presencia.

## 1. Animalización vs. humanización

### 1.1 *Vidas secas*

La novela *Vidas secas* de Graciliano Ramos, publicada en 1938, está ambientada en el paisaje árido y desolado del interior del nordeste brasileño, por donde transita una familia de trabajadores rurales que lucha por sobrevivir en medio de la sequía y la miseria. El pasado esclavista ha convertido a la clase trabajadora brasileña en algo parecido a un rebaño de vacas que viaja sin rumbo y sin perspectivas por un desierto hostil. Una familia compuesta por dos niños, sus padres y una perra ha sufrido la explotación económica más cruel y ha sido expulsada de su lugar de origen. Ahora ante la falta de tierra, vagan sin rumbo por el desierto.

Los personajes humanos son presentados muchas veces como si fueran animales, debido a la dureza de su existencia y la falta de oportunidades para desarrollarse como seres plenos.<sup>2</sup> Fabiano, el protagonista,

<sup>1</sup> Carvalho (1999) explora rituales afrobrasileños donde la animalización es parte de lo sagrado, vinculable al candomblé.

<sup>2</sup> En su estudio de 1978, Silvano Santiago examina la animalización como síntoma de la marginalización en la narrativa del sertão.

y su familia experimentan esta animalización tanto en su relación con la naturaleza como en su forma de interactuar entre ellos y con el mundo exterior. El personaje oscila entre considerarse a sí mismo como un ser humano o como una alimaña:<sup>3</sup> «—Fabiano, você é um homem —exclamou em voz alta—. Você é um bicho, Fabiano. Um bicho, Fabiano» (Ramos, 2003, p. 18). Las características de su personalidad son las de un hombre endurecido por la vida en el *sertão*: «—Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto. Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação» (Ramos, 2003, p. 36). Era de pocas palabras y casi incapaz de expresar sus emociones:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo (...). Vivia tão agarrado aos bichos (Ramos, 2003, p. 35).

La relación entre embrutecimiento y esclavitud es crucial en la obra. A veces Fabiano se confunde con los animales con los que convive, y cuando habla parece una bestia que inclusive admira la forma de hablar de la gente de la ciudad:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos —exclamações, onomatopeias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (Ramos, 2003, p. 20).

Es un animal, especialmente en su modo de caminar y en su fuerza física, que recuerda más a la de una bestia de trabajo (un burro o un caballo) que a la de una persona. Este tipo de representación enfatiza la brutalidad de las condiciones a las que están sometidos y cómo estas han afectado su identidad y su humanidad.<sup>4</sup>

Los otros miembros de la familia van por el mismo camino: «[el niño mayor] Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se» (Ramos, 2003, p. 59). La señora Victoria, esposa de Fabiano, también está animalizada, principalmente en sus formas de expresarse. Es un ser silencioso que se maneja más con gestos que con palabras: «Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto ... EE a a vviagemrosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande» (Ramos, 2003, pp. 10-11).

El personaje de la perra Baleia es fundamental porque establece un contrapunto con los humanos. Baleia, la perra de la familia, es descrita con un nivel de sensibilidad y entendimiento que casi la eleva a la categoría de humano, en contraposición con la animalización de los personajes humanos. Baleia tiene sueños y deseos, Baleia sí se puede sustentar sola:<sup>5</sup> «Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras» (Ramos, 2003, pp. 85-86). La perra, en toda la novela sueña, siente alegría, tristeza y dolor, cosa que los personajes humanos no logran expresar. La animalidad en *Vidas secas* está marcada por el embrutecimiento de la familia protagonista, producto de su pasado como semiesclavos en una sociedad que no cambió socialmente casi nada desde el período colonial hasta la proclamación de la república.

## 1.2 *Assim na terra como embaixo da terra* de Ana Paula Maia

La literatura brasileña contemporánea está atravesada por una multiplicidad de géneros entre los que se destaca el terror. En su novela llamada *Assim na terra como embaixo da terra*, publicado en 2017, Ana Paula Maia nos

<sup>3</sup> Referencia a la relación entre degradación social y animalización en *Vidas secas* (Santiago, 1978).

<sup>4</sup> Para otras referencias sobre el personaje Fabiano y su animalización en *Vidas secas*, ver Nunes (1969).

<sup>5</sup> Una discusión sobre la relación entre animalidad y humanidad referido al personaje Baleia se encuentra en Maciel (2016).

presenta personajes que también viven en un entorno en el que el trabajo y la brutalidad son parte de su vida cotidiana.

La historia sucede, mayoritariamente, en una colonia penal en vías de desactivación, emplazada en un terreno con un pasado de asesinatos y tortura de esclavos, construida para ser un modelo de detención y que ahora se convierte en campo de exterminio, aislada en el interior pobre de Brasil.

As especulações em torno da Colônia são muitas. Tudo o que se sabe é que o lugar sempre esteve envolto em mistério de desaparecimento em massa e assassinatos. Há mais de cem anos, quando os escravos que aqui viviam, em sua maioria, torturados e mortos, era conhecido como o Calvário Negreiro. Décadas depois da libertação dos escravos, um silêncio retumbante tomou conta da fazenda, que permaneceu abandonada por muitos anos (Maia, 2017, pp. 68-69).

Esta cárcel es la reescenificación de un pasado colonial que se ha transformado en un presente traumático.<sup>6</sup> El panorama que encontramos es distópico. La situación de los penados parece ser irreversible. Sus protagonistas están brutalizados, los cuerpos de estos hombres están marcados por trabajos repetitivos, pesados, tanto en condiciones como en ambientes inhóspitos. Tales características causan efectos emocionales y deficiencias físicas producto del esfuerzo. Los detenidos y los carceleros han perdido todo tipo de sensibilidad y están sujetos a repetir actos brutales que han sido normalizados.

Foi treinado para obedecer. Ainda que não concorde com algum método ou procedimento, deve apenas fazer o que lhe mandam. Tornou-se indiferente, tanto aos outros quanto a si mesmo. Não tem nenhum credo, ideologia ou postura política. Carrega uma arma, e quando precisa usá-la, a usa. Ainda tem bons sentimentos quando pensa nos filhos, mas pouco é o que resta nele (Maia, 2017, p. 25).

Son sobrevivientes embrutecidos, cuyas experiencias complejas aparecen comentadas, explicadas o desarrolladas en diferentes partes de la obra, son prácticamente animales que viven en la inmundicia:

O confinamento de homens assemelha-se a um curral de animais. O gado é abatido para se transformar em alimento: os homens por sua vez, são abatidos para deixarem de existir. Não é um lugar de recuperação ou coisa que valha, é um curral para se amontoarem os indesejados, muito semelhante aos espaços destinados às montanhas de lixo, que ninguém quer lembrar que existem, ver ou sentir seus odores (Maia, 2017, p. 97).

La violencia extrema es la forma más común de resolver conflictos o impartir justicia dentro del penal:

Certa vez, um homem cuja filha fora assassinada por um apenado que havia sido transferido para a Colônia procurou Melquíades. Muito angustiado, ele não comia e nem dormia direito havia quase dois anos. (...) Com uma barra de ferro, o homem quebrou todo o corpo do apenado, moendo cada osso. Melquíades permaneceu todo o tempo observando a distância, sentado numa pedra. Os gemidos do condenado cessaram vinte minutos depois, mas ele continuou o espancamento por quase hora. Não teve presa, e Melquíades sorveu o prazer, a ira e a vingança daquele homem que, quando terminou, caminhou lentamente até o agente e se sentou próximo dele, secando o suor e o sangue do rosto enlameado (Maia, 2017, pp. 71-72).

<sup>6</sup> Los análisis de Abdías Nascimento (1978) y de Jesse Souza (2021) actualizaron y contextualizaron el racismo estructural brasileño.



Fig. 1. Portada de la novela de Maia

Melquíades es el director y autoridad máxima del lugar, y su historia de degradación humana repite la de todo el resto de los habitantes de la colonia penal.

Melquíades estava em início de carreira quando foi enviado à colônia. Passou mais tempo atrás daqueles muros do que a maioria dos criminosos que disciplinou. Dedicou a vida a permanecer encarcerado, contendo a maldade atrás dos muros. Ali não havia homem bom; talvez algum deles tivesse conhecido a bondade um dia, porém o tempo cuidou de apagar qualquer traço do que possa ter havido de bom neles. Melquíades já havia perdido toda a sua bondade, inocência e misericórdia: só restava cuidar dos demônios para que não fugissem do inferno (Maia, 2017, p. 71).

El director caza a los reclusos como si fueran animales solo por satisfacción personal: «[El diretor] abatía os homens como quem abate gado» (Maia, 2017, p. 70). El aislamiento dentro de la cárcel es una metáfora del individualismo y el deterioro de los lazos humanos en la sociedad. El impacto en la mente de los personajes es aterrador:

Não sabe há quanto tempo Melquíades caça os presos, aplicando o que ele chama de medida socioeducativa, mas, de acordo com Taborda, o chefe enlouqueceu nos últimos meses por causa do confinamento, do estado de isolamento e da convivência com a maldade de cada homem deste lugar. Melquíades não deixará ninguém ir embora, nem mesmo Taborda, e, por fim acabará com a sua própria *vida*. Ele jamais poderia viver em sociedade novamente, foi corroído pelo sistema que defende (Maia, 2017, p. 68).

Melquíades deshumaniza a los presos llamándolos «escória», y hasta los animales (como los jabalíes) son valorados solo por su ferocidad y se igualan a los hombres:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sobre el paralelismo entre hombres y jabalíes en la novela, ver Quiangala (2024).

Javalis são astutos. Os homens também. A técnica da caça pode ser aplicada tanto para racionais quanto para irracionais, porque, no fim, todos são caça e caçador, não importa o grau de racionalidade (Maia, 2017, p. 91).

Luego descubrimos que en el mismo terreno donde se entierra a los muertos producto de la caza del director, era una fosa común en la que se enterraban, en la época de la colonia, esclavos que eran cazados también como animales:<sup>8</sup>

Certa vez, bronco preparava o solo para plantação. O sol inclemente torrava sua pele morena, e, na sua quietude, cavava com quem procurava por um segredo. Numa cova rasa, depois de poucas investidas com a enxada, encontrou um crânio humano. Cuidadosamente, com a ponta da enxada, foi abrindo a cova e todo o esqueleto se revelou a ele, amarrado pelos pulsos e tornozelos. E, assim, vira e mexe era possível encontrar partes de esqueletos humanos em diversos pontos do terreno (Maia, 2017, p. 68).

Es interesante cómo Ana Paula Maia introduce un elemento sobrenatural para dar vida a estos esclavos que murieron hace mucho tiempo. Son como seres o animales fantasmagóricos que en algunos momentos aparecen acechando, como aves de rapiña demoníacas, pero que nunca terminan por manifestarse físicamente:

Alguma coisa parece estar ao seu derredor, pois é possível perceber pares de olhos esquadrinhando seus movimentos. O particular silêncio do iminente. Bronco Gil parece estar sendo caçado e não parece ser por Melquíades, mas por algo disforme que presente, mas não vê. Sombras não deveriam existir na escuridão porque precisam de alguma luz para serem projetadas. Mas aquilo que se move entre os arbustos é algo que se dissipa ao movimentar-se de um lado para o outro. Quando entende a situação, busca se concentrar novamente em Melquíades e não nos demônios que o rondam, que vivem nessas terras há séculos alimentando-se de sangue, comendo a carne dos homens feito abutres, aprisionando as almas nesse inferno entremuros (Maia, 2017. p. 138).

La aparición de estos animales demoníacos parece bloquear, momentáneamente, la animalidad como brutalización e introduce un elemento diferente: una animalidad mitológica que puede funcionar como parte de una resistencia, aunque sea un mero fantasma.

La cárcel pronto se transforma en una arena donde los presos —cada uno con su propia historia de violencia (todos han sido condenados por crímenes graves)— no hacen más que planear su propia fuga, sin saber si terminarán muertos por los guardias o por lo que les espera fuera de la colonia. Lo animal se expande hacia todos lados en la novela de Maia: embrutecimiento, violencia extrema, caza de hombres como bestias. Sin embargo, esto posiblemente se equilibra por la aparición de una animalidad mítica: la de las almas de los esclavos cruelmente asesinados, que aparecen esporádicamente como sombras y quizá como una advertencia esperanzadora ante el mundo degradado que domina el resto de la narración. Esto nos da pie para entrar en la segunda parte de este trabajo, donde abordaremos esta segunda forma de entender la animalización en la literatura brasileña.

## 2. La animalización transculturada

### 2.1 *Meu tio Iauaretê de Guimarães Rosa*

Vayamos ahora a la segunda versión de la animalización. En *Meu Tio Iauaretê* (1961), de João Guimarães Rosa, la historia es narrada en primera persona por un hombre que afirma transformarse en jaguar [iauaretê]. Este proceso refleja la fusión entre lo humano y lo animal,<sup>9</sup> desdibujando las fronteras entre ambos y resaltando una conexión espiritual con la naturaleza.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Mbembe (2019), en su estudio sobre necropolítica, analiza la relación entre muerte y colonialismo.

<sup>9</sup> Estudios contemporáneos sobre esta fusión desde un punto de vista optimista y ecologista los podemos encontrar en Haraway (2008).

<sup>10</sup> Ver Viveiros de Castro (2009) para un estudio sobre las cosmovisiones indígenas donde humanos y animales comparten esencia espiritual.

Al comienzo del cuento se va revelando esta ambivalencia: «Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça (...) Cê não pode entender onça. Cê pode? Fala! Eu aguento calor, guento frio —Só sei o que onça sabe» (Guimarães Rosa, 1969, p. 128; p. 133).

Este narrador, que se presenta en forma de un diálogo/monólogo, cuenta la historia singular del cazador de jaguares Bacuriquirepa, nombre dado por su madre, una india guaraní. Su padre, un hombre blanco, vaquero, «muy bruto», le dio otro nombre: Antonio de Jesús. No era indio como su madre, ni blanco como su padre: era mestizo.

El cazador se va identificando con los propios jaguares y va atravesando una especie de metamorfosis; en este proceso, el narrador va utilizando cada vez más la lengua guaraní. Es una especie de empoderamiento y de inmersión en un universo diferente y hasta opuesto al que estaba.<sup>11</sup> Al final del relato hasta el lenguaje se diluye y quedan solo onomatopeyas animales: «Nhenhém... Heeé!... é... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoô... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê...» (Guimarães Rosa, 1962, pp. 378-379). Tiene hábitos animalescos, por ejemplo, en la caza: «Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orêlha no chão» (Guimarães Rosa, 1962, p. 301). Marca el territorio con su olor, como la mayoría de los felinos: «Quando eu mudar embora daqui toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro» (Guimarães Rosa, 1962, p. 305).

El protagonista narrador comienza a contar su historia a un forastero que viene de la ciudad, que representa el mundo civilizado, y, por lo tanto, a medida que Bacuriquirepa se va transformando en animal, este interlocutor se va volviendo una amenaza. También el jaguar es una amenaza para el forastero. El aire se enrarece. La transformación avanza. El cazador se pone de repente en cuatro patas, pero decide no revelar abiertamente su cambio de estado: «Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... » (Guimarães Rosa, 1962, pp. 378-379).

La identificación del lenguaje del sertanejo con lo zoomórfico o animalizado es un rasgo importante para tener en cuenta, en la medida en que esta característica puede engañar en un primer momento al interlocutor, pero que también muestra la profunda simbiosis entre las cosmovisiones sertaneja, indígena y el mundo animal del sertão.<sup>12</sup> El personaje hasta se enamora e inicia una relación amorosa con una yagareté:

Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. (...) É, é, eu fiquei sabendo... Onça que era onça —que ela gostava de mim, fiquei sabendo... (Guimarães Rosa, 1962, p. 330).

El relato presenta una tensión entre el mundo rural y el mundo urbano, el mundo indígena y el civilizado, el mundo animal y el humano. El personaje va transformando su lenguaje y su fisonomía: cada vez más se parece a un jaguar. Esto inquieta a su interlocutor, que termina matándolo al modo de los cazadores de jaguares.

La narración de Rosa, llena de elementos de oralidad y del portugués del sertón de Brasil, refleja cómo el protagonista experimenta una transición mental y física hacia el jaguar, lo que simboliza una animalización progresiva de su ser. Esta transformación implica tanto un cambio en el modo de percibir el mundo como en su propio sentido de identidad. El personaje no solo empieza a ver y sentir como un jaguar, sino que también adquiere un impulso predatorio, casi instintivo, que lo lleva a un estado de bestialidad total. Este proceso de animalización cuestiona lo que significa ser humano, y muestra cómo el protagonista transgrede la frontera entre la razón humana y el instinto animal. En una escena, el tío Yagareté, ya casi animal, le revela a su interlocutor que solo ve humanos cuando tiene hambre, o sea que él puede ser su próxima presa: «Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente» (Guimarães Rosa, 1962, p. 319).

Incluso revela que ya ha matado y se ha comido a una familia humana entera: «Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno» (Guimarães Rosa, 1962, p. 374).

En este punto, el personaje revela una cuestión crucial de su desarrollo, él no solo se transforma en un jaguar, este jaguar es su protección, y es una estrategia de protección y resistencia de lo indígena ante lo civi-

<sup>11</sup> Uno de los primeros estudios sobre la dicotomía humano/animal como rescate de saberes populares es el de Nunes (1969).

<sup>12</sup> Para un estudio profundo sobre esta relación, ver Galvão (2010).

lizado.<sup>13</sup> Al volverse jaguar, el protagonista escapa de las limitaciones sociales y morales impuestas por la vida humana y civilizada, empoderándose y abrazando una existencia más instintiva y libre.



Fig. 2. Libro de relatos de Guimarães Rosa

En su trabajo de transculturación narrativa, João Guimarães Rosa reelabora la cultura popular del *sertão* brasileño (su lenguaje, mitos y cosmovisión) dentro de estructuras narrativas modernistas, creando un diálogo único entre lo local y lo universal. Para esto, utiliza un lenguaje híbrido que mezcla el portugués arcaico, modismos regionales del *sertão*, neologismos y lenguas indígenas. Y el elemento transculturado más importante es la incorporación de una cosmovisión sertaneja, que incluye leyendas, supersticiones formas de ver el mundo de la población rural que incluye a los indígenas. En el caso de este cuento, tenemos la simbiosis entre lo humano y lo animal que aparece no como una degradación, sino como un mecanismo de defensa y hasta de recuperación de unas formas sociales perdidas o atacadas.

## 2.2 «Uma gota de sangue», Bráulio Tavares

Volviendo al terror en la literatura brasileña contemporánea, analizaremos ahora el libro de cuentos *Sete monstros brasileiros* (2014), del autor nordestino (de Paraíba) Bráulio Tavares. Nos centraremos en el último relato, «Uma gota de sangue», ambientado en la selva amazónica.

El autor fusiona dos mitos amazónicos: el de Iara y el de capelobo. Este último sería una especie de lobi-són en la cosmovisión indígena amazónica: un ser que oscila entre forma humana y animal (como tapir u oso hormiguero).<sup>14</sup> Su monstruosidad radica en atacar a sus víctimas para chuparles el cerebro. Iara, en cambio, es una sirena de los ríos amazónicos, una mujer seductora que atrae a los hombres hacia las profundidades.

<sup>13</sup> Abreu (2005) analiza la transformación humano-animal como proceso identitario y resistencia cultural.

<sup>14</sup> Para un estudio sobre la incorporación de cosmovisiones indígenas en la literatura latinoamericana, ver Zapata (2016).

El protagonista de esta historia, Givaldo Nunes, es el responsable técnico del Tropical Hotel Black River, un *resort* cerca de Manaus. En vísperas de la inauguración, surgen problemas con la entrega de muebles, y Nunes busca a Henri, uno de sus socios. En una clara alusión a crímenes ambientales, las piscinas del hotel se llenaron con agua desviada de un río de la región.

Mientras camina cerca de las piscinas, Nunes ve a una mujer desnuda bañándose, y la confunde con una camarera. Ella lo seduce con la mirada y su cuerpo sensual. Ante tal belleza, Nunes se excita y desea llevarla a una cabaña. Pero, al observarla con más detenimiento, nota que de sus ojos emana una luz con la fuerza de un viento que intenta arrastrarlo. Se detiene y avanza por el borde de la piscina hacia ella. Cuando se acerca, la mujer levanta la cabeza y lo mira. Antes de que pueda reaccionar, siente su cuerpo aún más excitado.



Fig. 3. Portada de la novela de Tavares

La descripción de la mujer es inquietantemente sensual: senos pequeños y firmes, con pezones rosados y anchos; cabello negro, liso y largo hasta la cintura; estatura baja (un metro sesenta), con piernas y brazos musculosos, no atléticos pero fuertes; piel de tono cambiante bajo las luces de la piscina, entre color dulce de leche y bronce; vello púbico negro y espeso.

Ele se virou na direção da concha de mármore, e viu a mulher. Estava nua, encolhida sobre si própria, como se quisesse se proteger do frio, embora o ar estivesse morno e úmido como o ar de um porão. Estava abrigada dentro da concha, de onde a água não jorrava mais, a não ser um filete muito fino que foi mingando e logo passou a gotejar.

O primeiro pensamento dele foi de que alguma coisa tinha obstruído a passagem da água, algo que tivesse desmoronado; acontecera duas vezes durante a construção. O segundo pensamento foi de que ela seria alguma camareira (havia dezenas que vinham ao hotel todo dia para o treinamento final) e estaria tomando banho na piscina às escondidas. Nua? Na borda da piscina, mesmo por baixo da concha, havia uma trouxa mole de algo que pareciam roupas amontoadas. Ao vê-lo, ela sorriu (boca larga, toda sinuosa) e mergulhou. Seu corpo fez um tchibum, salpicos vieram até as pernas da calça dele. Quando ela mergulhou e emergiu, seu cabelo se abriu como um leque negro e se recolheu de novo, acompanhando as braçadas rápidas com que ela veio até a borda, segurou-se e içou-se para cima, ágil, leve, forte. Ficou parada diante dele, gotejante,

sorridente. Movia-se sem afetação, sem se exhibir, como se estivesse ali sozinha fazendo algo que só interessava a ela mesma; somente o sorriso se destinava a ele.

Pensamentos rápidos e vertiginosos passaram pela cabeça de Givaldo. Havia uma cabanazinha discreta, abrigando algumas mesinhas e tamboretas, a uns dez metros dali, e tinha laterais de bambu. Levá-la para lá e... Ele pigarreou e começou a dizer a frase que tinha preparado:

—Olha, isso não é a hora nem é o lugar...

A última sílaba saiu sem som, somente um sopro. Ele tinha erguido os olhos dos lábios dela para os olhos e viu que eles não eram globos, e sim cavidades muito profundas e escuras, com uma luz esverdeada bruxuleando lá longe, no final de túneis que pareciam sugá-lo para dentro —a princípio devagar, com resistência, mas a resistência foi sendo vencida, a velocidade aumentando, e ele sentiu-se sem peso, sem matéria, sem tempo, caindo vertiginoso naquele abismo verde-negro, num êxtase de pavor e revelação (Tavares, 2014, pp. 73-74).

En ese momento, la mujer se convierte en un oso hormiguero (aquí aparece el capelobo), con su gran hocico le parte el cerebro y empieza a chuparle la masa encefálica, dejándole solo los huesos del cráneo.

Depois, foi através da boca escancarada e hirta que ela o acessou, introduzindo a tromba garganta abaixo e começando a sugar, até que as roupas dele afrouxaram e deslizaram para o chão enquanto o corpo minguava. Ela o segurou com as mãos e o deitou na borda da piscina, como fizera com o outro, e fez tudo até o fim. Depois se ergueu, saciada. No meio daquele monte de tecidos mortos, algo começou a vibrar e a emitir um som musical. Com o pé ela os empurrou, com sapatos e tudo, para dentro da água azul da piscina, onde eles afundaram devagar, sem largar sequer uma gota de sangue (Tavares, 2014, p. 74).

Las fuerzas ancestrales de las entidades indígenas, que representan a la naturaleza y a las culturas premodernas, se revelan como un monstruo contra los intereses depredadores de la explotación capitalista en el Amazonas. La violencia de los intereses del turismo internacional sobre la selva y sus habitantes se vuelve como un búmeran. Estos restos de la ancestralidad permiten que el relato de terror no sea una distopía y sí un relato de terror fantástico, en el que se incluye la esperanza y hasta la utopía de que el proceso de degradación se pueda revertir.<sup>15</sup>

La animalidad como transculturación narrativa en el cuento analizado se manifiesta a través de la reelaboración de mitos, folclore y figuras monstruosas del imaginario popular brasileño, fusionándolos con estructuras literarias contemporáneas, en este caso el terror y lo fantástico. Tavares no solo reproduce estas leyendas, sino que las reinterpreta desde una perspectiva moderna, jugando con su simbología y adaptándolas a nuevos contextos narrativos, dándoles un tono político y de denuncia ecológica. Toma criaturas arraigadas en la cultura amazónica y las despoja de su folclorismo ingenuo para dotarlas de nuevos significados, a menudo vinculados a críticas sociales o reflexiones existenciales. Pone los mitos en escenarios actuales, extrayendo su potencialidad transformadora.

### 3. Conclusión

La animalidad y la animalización tienen un lugar destacado en la construcción estética de la literatura brasileña. Podemos identificar dos versiones. La primera, más pesimista, heredera de la construcción simbólica de una sociedad esclavista, que veía a los esclavos y a los indígenas como seres inferiores a los humanos o no humanos, más cercanos a lo animal (Souza, 2021). En esta visión, la animalización es una degradación que, puesta en contexto de la literatura de terror contemporánea, se vuelve una distopía. El racismo y sus consecuencias nos pintan un mundo casi sin salida, donde seres brutalizados deben convivir con violencia, humillación y exclusión.

La segunda, entendida dentro de un proceso de transculturación narrativa (Rama, 1982) concebida para pensar cierta literatura latinoamericana, se presenta como más optimista: ve a la animalización dentro de una cosmovisión indígena, africana o mestiza en la que el proceso de metamorfosis deviene un empodera-

<sup>15</sup> Ginzburg (1989) presenta una metodología para analizar mitos como el capelobo o Iara en su dimensión política.

miento ante fuerzas amenazadoras, y su apelo puede ser esperanzador. Es una animalización fantástica que, en este caso, adquiere un sentido utópico.

En el primer par de relatos analizados, las novelas de Graciliano Ramos y Ana Paula Maia, encontramos esa primera versión de la animalidad, aunque la novela de Maia también hace aparecer algunos elementos de la segunda versión. Por otro lado, en los cuentos de Guimarães Rosa y de Braulio Tavares, una versión más optimista de la animalidad rescata cosmovisiones no europeas para colocarlas como elementos mítico-fantásticos, y transformarlas en una herramienta de crítica política y de llamado a la resistencia política y cultural ante el avance de las lógicas perversas de una modernidad periférica.

La representación de lo animal en la literatura brasileña contemporánea no es un mero recurso temático, sino una estética persistente que revela, por un lado, las tensiones existentes desde el pasado colonial y la simbolización de los esclavos e indígenas como animales —simbolización que todavía tiene fuerza en la cultura brasileña—, y una paulatina humanización y democratización de la sociedad brasileña. Y, por otro lado, revela también un elemento con potencial crítico, e inclusive utópico, cuando pensamos en el rescate de algunas cosmovisiones no europeas como símbolos contrarios a la lógica del capitalismo neoliberal que se impone en el capitalismo tardío de inicios del siglo XXI. Los animales (reales o fantásticos) encarnan violencias coloniales, desigualdades ecológicas y la marginalización de identidades. Para finalizar, podemos afirmar que la estética de la animalidad permanece como un lenguaje literario y político en Brasil, capaz de exponer las heridas históricas mientras imagina futuros posibles. Lejos de ser un tema nostálgico, es un campo en expansión en el que lo animal sigue interpelando lo humano.

## Referencias bibliográficas

- Abreu, R. (2005). O homem-jaguar: metamorfose e identidade em «Meu tio Iauaretê». *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 7. Rio de Janeiro: ABRALIC.
- Candido, A. (1991). De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, 30, 111-129.
- Carvalho, J. J. de. (1999). *Cantos sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Editora UnB.
- Galvão, W. N. (2010). A condição Jagunça. En *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade em Guimarães Rosa* (pp. 17-50). São Paulo: Perspectiva.
- Ginzburg, C. (1989). Mitologías germanas y deculturación obrera en el siglo XIX. En *Mitos, emblemas, indicios* (pp. 176-197). Barcelona: Gedisa.
- Guimarães Rosa, J. (1969). Meu tio o Iauaretê. En *Estas estórias* (pp. 155 -190). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maciel, M. E. (2016). *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Maia, A. P. (2017). *Assim na terra como embaixo da terra* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- Nascimento, A. do. (1978). *O Genocídio do Negro Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra.
- Nunes, B. (1969). *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva.
- Quiangala, A. (2024). A obsolescência prisional em *Assim na terra como embaixo da terra*, de Ana Paula Maia. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (71), e7102. <https://doi.org/10.1590/2316-40187102>.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Ramos, G. (2003). *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record.
- Santiago, S. (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. En *Uma literatura nos trópicos* (pp. 9-26). Rio de Janeiro: Rocco.
- Souza, J. (2021). *Como o racismo criou o Brasil*. Lisboa: LeYa.
- Tavares, B. (2014). *Sete monstros brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Viveiros de Castro, E. (2009). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En *Cosmopolíticas, perspectivas antropológicas* (pp. 417-456). Madrid: Trotta.
- Zapata, C. (2016). *Literaturas indígenas en América Latina: entre oralidad y escritura*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

# Algumas considerações sobre o corpo com deficiência nas literaturas africanas de língua portuguesa

*Gustavo Henrique Rückert*

Universidade Federal de Pelotas

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

gh.ruckert@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9267-5229>

Recibido: 12/04/2025

Aceptado: 18/05/2025

## Resumo

Poucos trabalhos aproximam os estudos das deficiências e os estudos literários. No âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa, este assunto ainda é fortemente ignorado. No entanto, diversas obras clássicas e contemporâneas de países africanos (ou mesmo da diáspora) abordaram personagens com deficiências. Nesse sentido, o presente artigo procura evidenciar a possibilidade de releitura dessas literaturas com foco nas deficiências. Para isso, estrutura-se em três partes: a primeira tece relações entre colonização e deficiência para compreender a experiência do corpo com deficiência no Sul Global; a segunda expõe um breve panorama das deficiências em narrativas de autores como Luandino Vieira, Pepetela, Mía Couto, Eduardo Quive, Djaimilia Pereira de Almeida, entre outros. Por fim, a terceira particulariza o caso da obra *Vozes na sanzala*, do angolano Uanhenga Xitu, para vislumbrar outras possibilidades de pertencimento para o corpo com deficiência ancoradas em uma visão de mundo ligada ao pensamento africano.

**Palavras-chave:** Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; deficiência; corpo; colonização; pertencimento.

## Some Considerations on the Disabled Body in African Portuguese Literature

### Abstract

There are few works that bring the study of disabilities closer to literary studies. In the context of African Literatures in Portuguese, this subject is still largely ignored. However, several classic and contemporary works from African countries (or even from the diaspora) have addressed characters with disabilities. In this sense, this article seeks to highlight the possibility of rereading these literatures with a focus on disabilities. To this end, it is structured in three parts. The first part weaves relationships between colonization and disability to understand the experience of the disabled body in the Global South. The second presents a brief overview of disabilities in narratives by authors such as Luandino Vieira, Pepetela, Mía Couto, Eduardo Quive, Djaimilia Pereira de Almeida, among others. Finally, the third part details the case of the narrative *Vozes na sanzala*, by the Angolan Uanhenga Xitu, to glimpse other possibilities of belonging for the disabled body anchored in a worldview linked to African thought.

**Keywords:** African Literatures in Portuguese; disability; body; colonization; belonging

## Algumas consideraciones sobre el cuerpo discapacitado en la literatura africana en lengua portuguesa

### Resumen

Pocas obras aproximan el estudio de las discapacidades y los estudios literarios. En el contexto de la literatura africana en portugués, este tema todavía es en gran medida ignorado. Sin embargo, varias obras clásicas y contemporáneas de países africanos (o incluso de la diáspora) han abordado personajes con discapacidad. En este sentido, este artículo busca destacar la posibilidad de releer estas literaturas con un enfoque en las discapacidades. Para ello se estructura en tres partes. La primera teje relaciones entre colonización y discapacidad para comprender la experiencia del cuerpo discapacitado en el Sur Global. La segunda presenta un breve panorama de las deficiencias en las narrativas de autores como Luandino Vieira, Pepetela, Mia Couto, Eduardo Quive, Djaimilia Pereira de Almeida, entre otros. Finalmente, la tercera parte detalla el caso de la obra *Vôzes na sanzala*, del angoleño Uanhenga Xitu, para vislumbrar otras posibilidades de pertenencia para el cuerpo discapacitado ancladas en una cosmovisión vinculada al pensamiento africano.

**Palabras clave:** literaturas africanas en portugués; deficiencia; cuerpo; colonización; pertenencia.

*Mwumu, kitumba; mu tunda o njimu nhi kioua, mutunda o mukuá-sauidi nhi kinema<sup>1</sup>*  
Fala do personagem Mukita, de *Vôzes na sanzala*,

UANHENG XITU

## Deficiência e colonização

Nas últimas décadas, coletivos, associações, organizações e movimentos sociais de pessoas com deficiência têm se tornado cada vez mais atuantes na reivindicação por reconhecimento, dignidade e direitos para os integrantes de sua comunidade. Ainda assim, o preconceito estrutural contra pessoas com deficiência, nomeado capacitismo (Mello, 2016), impera. Seja em locais de ensino, de trabalho, de saúde, de lazer ou de arte, a exclusão é avassaladora. Não só com uma arquitetura, mas com uma cultura de hostilidade, a essas pessoas é sempre dito indiretamente: este não é o teu lugar.

No campo dos Estudos Literários, não é diferente. Por mais que os *Disability Studies* configurem um campo de estudos há mais de sessenta anos (Diniz, 2007), raros são os estudos que abordam a sua articulação com a escrita literária. Quando pensamos nas literaturas africanas, não é diferente. Que escritores escrevem a partir dessa questão? Quais obras abordam personagens com deficiência? Como os representam? Qual seu papel nas narrativas? A ausência de respostas para essas perguntas evidencia o apagamento histórico desses sujeitos, mesmo que um dos principais polos de Estudos da Deficiência no mundo esteja situado no continente, mais especialmente na África do Sul. Neste país, inclusive, o movimento de pessoas com deficiência foi importantíssimo para a derrubada do regime de *apartheid* e ascensão de Nelson Mandela ao poder (Lopes, 2019).

Segundo a teoria do modelo social da deficiência, o conceito de deficiência não pode ser entendido senão a partir de uma análise sociológica (Diniz, 2007). Afinal de contas, o que define uma deficiência não é apenas o corpo em questão, e sim a interação deste com as barreiras sociais que lhe são impostas. Assim, a análise contextual de determinados corpos enquanto aptos ou inaptos a uma corponormatividade (Mello, 2016; McRuer, 2006), ou seja, às performances de produtividade, de beleza, de gênero, entre tantas outras, é fundamental para o estabelecimento do conceito de deficiência.

Partindo desse pressuposto, ser uma pessoa com deficiência em países hegemônicos não é a mesma coisa que ser uma pessoa com deficiência em países periféricos. Daí a necessidade apontada pelas antropólogas Marivete Gesser e Anahi Guedes de Mello (2021) de situar os Estudos da Deficiência desde o Sul Global,

<sup>1</sup> No ventre é como numa mata, sai o esperto e o néscio, o saudável e o aleijado.

entendendo o «corpo aleijado» (conceito das autoras) como corpo político fundamental para a compreensão da história da colonização a partir de outro local epistêmico. De acordo com Gesser e Mello, «nesse sentido, produzir aleijamentos na pesquisa e na atuação profissional (...) implica o imperativo de “mutilar”, “deformar” ou “contundir” o pensamento hegemônico sobre a deficiência, provocando-lhe uma virada discursiva e epistemológica sobre as pessoas com deficiência» (2021, p. 132).

Quando pensamos as deficiências nos países africanos ou nas comunidades da diáspora, a relação destas com o colonialismo é indissociável mesmo que ignorada por boa parte (e este boa parte torna-se um triste eufemismo) de estudos pós-coloniais, decoloniais, contracoloniais ou o que quer que seja que se proponha crítico à colonização. Nos anos 1990, Homi K. Bhabha (2013) já falava que as «contranarrativas da nação», sendo estas as das mulheres e dos imigrantes, seriam aquelas representações capazes de fraturar as narrativas coloniais. Os corpos das pessoas com deficiência, à margem de todos os projetos coloniais ou independentistas, passam ao largo desses estudos, mesmo que sejam fundamentais para repensarmos questões caras à contemporaneidade, como a construção de um mundo com habitabilidade plena para todas as formas de vida (Ruckert, 2025).

Sabemos que a colonização buscou a exploração não só dos recursos de terras africanas e americanas, como também dos próprios sujeitos africanos e americanos. Hierarquizar, portanto, aqueles mais e menos aptos à exploração por meio da escravidão, primeiramente, e dos trabalhos sem dignidade, posteriormente, era uma forma de domínio do corpo do outro.

As lesões oriundas de mutilações nos ambientes de trabalho cruéis e desumanos (seja do período pré-abolição, seja do período pós-abolição) foram inclusive elementos de coerção social do regime colonial. Chibatar, deformar ou amputar membros, por exemplo, foram algumas práticas recorrentes no macabro repertório da violência colonial. Para além da inestimável dor em si, as lesões castigavam o corpo colonizado, tornando-o menos valioso na lógica produtivista do capital, ficando assim mais propício ao descarte em uma sociedade utilitarista.

Outro aspecto importante de se mencionar é o rastro de destruição que o colonialismo deixa após seu fim político ou oficial. Com o desmantelamento do império, sobrou a «colonialidade do poder» (Quijano, 2000), e, com ela, o hábito de violar os corpos. No caso africano, é importante recordar o caso das guerras civis: disputas neocoloniais pelo poder que foram geradoras de um excedente de milhões de corpos com deficiências físicas, sociais e mentais. Nesse contexto, destacam-se os numerosos casos de mutilados pelas minas terrestres.

A carência de assistência médica qualificada é ainda um dos efeitos do colonialismo. Como já advertia Frantz Fanon (2020), a medicina foi instrumento importante para o estabelecimento da empreitada colonial. Em não raros casos, conforme aponta Fanon, a medicina era a segunda atividade de muitos colonizadores instalados em solo africano. A primeira era o enriquecimento por meio de propriedades agrárias para a exploração de recursos naturais.

Conforme explica o psiquiatra e revolucionário,

nas colônias, o médico faz parte da colonização, da dominação, da exploração. Na Argélia, não devemos nos surpreender que médicos e professores de medicina estejam à frente dos movimentos coloniais. Do ponto de vista econômico, o médico argelino está interessado na manutenção da opressão colonial (Fanon, 2020, p. 24).

Manuel Espinel Vallejos (2022) ressalta ainda a estreita relação discursiva entre medicina e colonialismo. Para o sociólogo

es importante no perder de vista desde el comienzo cómo ambas racionalidades están estrechamente relacionadas porque la intensificación del proceso de colonización de África, por parte de las potencias europeas occidentales se lleva a cabo de manera simultánea con el desarrollo de las prácticas discursivas del modelo biomédico y la salud pública occidentales (Vallejos, 2022, p. 11).

Dessa forma, o discurso do modelo biomédico contribuiu decisivamente para a construção de uma identidade desumana para os sujeitos africanos, reduzidos a estereótipos (sobretudo raciais). A desumanização discursiva de sujeitos africanos subsidiou práticas criminosas por parte do médico colonizador. Conforme denuncia Fanon (2020, pp. 22-23), eram comuns práticas como a comercialização de medicamentos estragados ou a diluição de vacinas em água para a multiplicação de doses. Ou seja, o enriquecimento (ilícito, inclusive)

vem à frente do juramento médico de cuidado com a vida humana, já que sequer eram vistos como humanos os sujeitos colonizados. Esse *modus operandi* persiste em muitos locais outrora colonizados, infelizmente.

## O corpo com deficiência nas literaturas africanas de língua portuguesa

Em defesa da pesquisa das representações das deficiências no âmbito dos estudos literários, Alice Hall (2016) explica que esta não é apenas uma inovação temática na crítica literária, mas uma possibilidade de renovação interpretativa dos textos literários. Essa renovação é fundamental, inclusive, para o diálogo da literatura com demandas urgentes da contemporaneidade na busca por um mundo mais acolhedor, justo e equânime:

É importante explorar a deficiência em termos de personagem, metáfora e tema em narrativas literárias, tanto dentro quanto fora do cânone literário tradicional, ao longo dos tempos. Perspectivas de deficiência podem transformar entendimentos de estrutura, gênero e forma narrativa. Essas perspectivas podem desestabilizar paradigmas teóricos estabelecidos na crítica literária e fornecem uma abordagem nova, muitas vezes provocativa, para analisar todos os textos literários. Representações literárias de deficiência abrem discussões sobre algumas das questões mais urgentes da nossa era: sobre austeridade, empatia, status de minoria, assistência social e cidadania (Hall, 2016, p. 2).

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, não foram poucos os autores que buscaram representar (de forma mais ou menos direta) as deficiências. Em alguns casos, a representação enfatiza os dramas vividos por pessoas com deficiência em seus respectivos contextos, seja no pré ou pós-independências. Em outros casos, a deficiência surge de forma mais metafórica ou até alegórica, representando as relações coloniais e a situação de muitos países africanos no presente. Relembramos aqui alguns dos casos.

Na obra do angolano Luandino Vieira, escrita majoritariamente no período pré-independência, é recorrente a presença de personagens com algum tipo de deficiência nas pernas, seja por paralisia, trombose, sequela de algum ferimento ou procedimento médico sem as devidas condições sanitárias. O presidiário Garrido Fernandes e o ajudante de notário sô Lemos apresentam essas características nos contos de *Luuanda*; o idoso Vavô Petelu, em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*; o jovem Nanito, em *Nosso musseque*. O espaço ficcional de todas essas narrativas são os *musseques*.<sup>2</sup> Ao perambular com seu andar característico por este espaço, os personagens são motivos de troça pelas crianças, que frequentemente debocham em *kimbundo*:<sup>3</sup> «O Kam'tuta, sung'o pé»<sup>4</sup> (Vieira, 2008, p. 74); «Takudimoxi! Takudimóx'ééé!»<sup>5</sup> (Vieira, 1974, p. 14).

De uma forma geral, a literatura de Luandino Vieira chama a atenção para a violência colonial durante as décadas anteriores à independência com elementos como a violência física, o racismo e a desigualdade. Sua obra tem sido lida pela crítica literária a partir de conceitos como denúncia, resistência, identidade nacional angolana e luta anticolonial. Pouco se aborda em sua fortuna crítica, contudo, o papel do corpo com deficiências na construção dessa crítica ao colonialismo. A recorrência de personagens com essas características no espaço periférico dos musseques aponta para a fragilidade estrutural da administração colonial.

Vavô Petelo, de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, por exemplo, perdeu parte de uma nádega devido aos procedimentos de aplicação de injeção e raspagem para o tratamento de malária: «Verdade que tinha uma nádega só, faltava mesmo do lado esquerdo, passara em 1928: velho Petelo (...). Apanhara uma injeção para uma febre teimosa e o resultado era aquele» (Vieira, 1974, p. 14). O descaso com serviços de saúde a esta população remete à desumanização dos sujeitos colonizados conforme destacado por Espinel Vallejos (2022) e aos procedimentos médicos com pouca higiene e/ou adulteração de medicamentos conforme denunciado por Fanon (2020).

<sup>2</sup> Musseque é a palavra que designa os bairros pobres da periferia urbana.

<sup>3</sup> Kimbundo é uma das línguas nativas de Angola. A maioria dos seus falantes concentra-se na região da capital, Luanda.

<sup>4</sup> O Kam'tuta puxa o pé.

<sup>5</sup> Aquele que tem apenas uma nádega.

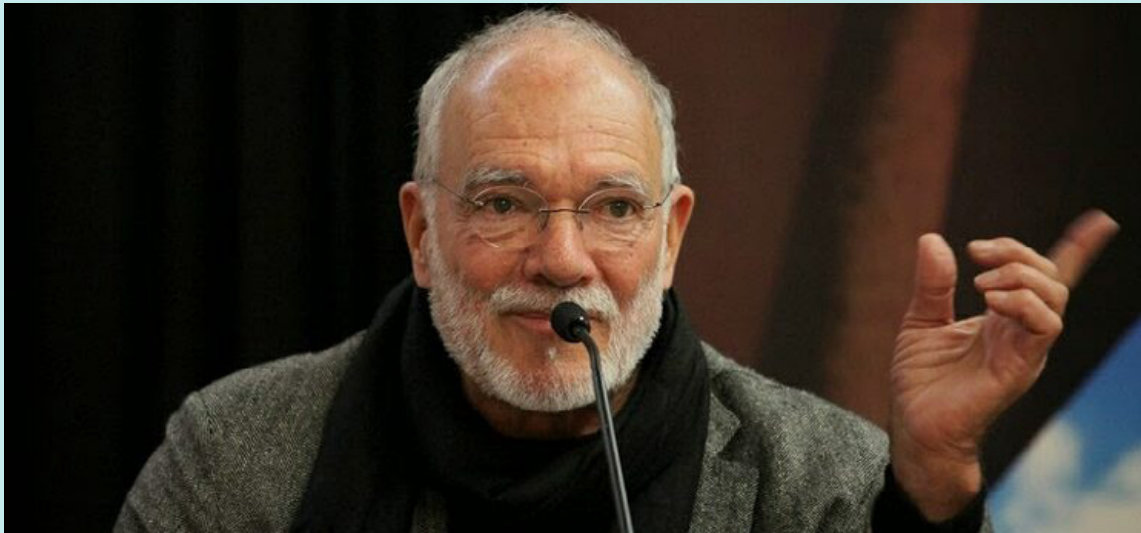


Fig. 1. Luandino Vieira

Se os personagens de Luandino são vítimas da violência estrutural de um estado colonial sem a assistência médica adequada, no romance *Vinte e zinco*, do moçambicano Mia Couto, a deficiência é ocasionada pela violência física do colonizador. Andaré Tchuisco, personagem cego, trabalhou desde a infância para a família Castro, formada por portugueses instalados em Moçambique a serviço da PIDE.<sup>6</sup> Seu serviço era pintar de branco as paredes sujas de sangue da delegacia. A respeito da causa da cegueira de Tchuisco, diversos mitos eram difundidos pela população: um deles dizia que a morte o visitou no ventre da mãe e tomou-lhe a luz, outro dizia ter sido picado por uma cobra peçonhenta durante os ritos iniciais quando recém-nascido.

O desenrolar da narrativa, no entanto, revela uma origem menos mística e mais cruel. Após ver Joaquim de Castro, seu chefe e delegado da pide, abusar sexualmente de presos moçambicanos, foi violentamente cegado para que seu testemunho fosse para sempre invalidado.

Maldito e feito. O pintor seria convertido em cego. Depois se transferiram todos para outro lugar. Andaré Tchuisco viria com a família Castro para Moebase, fosse um moço adoptivo. Nesse outro lugar, seria apresentado como cego de nascença. Assim se anularia a possibilidade de ele alguma vez ser denunciado (Couto, 1999, p. 83).

As deficiências resultantes da violência física perpetrada durante o colonialismo foram comuns ao longo da história, embora ainda pouco mencionadas sob esta perspectiva. Nesse sentido, é necessário considerar o elemento racial na violência contra sujeitos africanos e afrodiáspóricos. Seja durante a escravidão ou após ela, a mutilação de homens e mulheres negros como Tchuisco foi naturalizada. Já Machado de Assis, no conto “Pai contra mãe”, por exemplo, elencou os instrumentos de tortura e sua utilização para a manutenção da ordem social no Brasil escravista. A pesquisadora Grada Kilomba (2019), por sua vez, analisa a mudez imposta como herança colonial da violência escravista em *Memórias da plantação*. Assim, séculos de agressões físicas para calar os sujeitos negros foram os responsáveis por estruturar e perpetuar um silêncio herdado. Este silêncio encontra-se arraigado no inconsciente das pessoas negras, conforme explica a autora (Kilomba, 2019).

Além da cegueira, Tchuisco foi ameaçado em seu aparelho fonador: «Te arranco a língua. Mais os dentes, a maxila, o focinho todo inteiro» (Couto, 1999, p. 83). Apesar das ameaças e de décadas de silêncio, o personagem afinal não se cala. Mesmo coadjuvante na narrativa, são suas visões e profecias que desencadeiam o desfecho da obra. Nesse sentido, Tchuisco faz as vezes de um Tirésias na história. Sábio, porém desacreditado, ligado à visão de mundo tradicional africana, é ele que anuncia a Lourenço de Castro, filho e herdeiro de Joaquim, aquilo que ele, vidente, não consegue enxergar: a derrocada do império colonial e, consequentemente, da família Castro.

<sup>6</sup> A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (1945-1969) foi um órgão policial criado pelo ditador António de Oliveira Salazar e se destacou pela perseguição, tortura e assassinato de opositores políticos e líderes revolucionários em Portugal e na África.

Vale lembrar que a impossibilidade de ver ou de falar não é exclusividade de *Vinte e zinco*. As narrativas curtas de Mía Couto são recheadas de personagens semelhantes, como o Cego Estrelinho e o avô «vidente invisual» do conto «Noventa e três», ambos presentes em *Estórias abensonhadas* (Couto, 2012); a Dona Amadalenha com sua «voz adormecida» em «O adiado avô», de *O fio das missangas* (Couto, 2009); ou «A menina sem palavra», que parece possuir uma neurodivergência, de *Contos do nascer da terra* (Couto, 1988). Em todos os casos, as personagens são os enunciadores de caminhos e de possibilidades, muitas vezes com um tom místico ou profético, algo bastante semelhante ao que se observa em contos de Guimarães Rosa, como «A menina de lá», de *Primeiras estórias*.

Outra obra com importante destaque para o corpo com deficiência nas literaturas africanas está em *Se o passado não tivesse asas* (2017), do angolano Pepetela. Neste romance, a explosão de uma mina terrestre durante a Guerra Civil Angolana (1975-2002) foi responsável por assassinar a família de Kassule e deixar o menino, além de órfão, desprovido de uma de suas pernas.

Foi nesse momento que ela reparou no rapazinho, franzino e mais pequeno que ela, só com uma perna, saltitando apoiado num pau. O toco da outra perna desaparecia nos calções. O pau não era uma muleta, antes uma parte de vassoura (...). Nem precisaria de perguntar, a criança tinha pisado uma mina, havia gente assim por todo o país (Pepetela, 2017, pp. 39 - 40).

Em situação de rua, Kassule precisa disputar os restos de comida com meninos maiores e sem deficiências nas lixeiras dos restaurantes da Ilha de Luanda. Por outro lado, sua irmã afetiva, Himba, ao crescer torna-se proprietária de um luxuoso restaurante por meio de um golpe dado em Ezequiel (filho de Dona Ester, fundadora e anterior proprietária do estabelecimento). Ezequiel, herdeiro legal de Dona Ester, é um menino com alguma deficiência relacionada ao neurodesenvolvimento.<sup>7</sup> Após o falecimento de Ester, Himba (que assume o nome de Sofia) interna o menino em uma instituição de saúde mental. Sem a presença do herdeiro, a personagem consegue assumir sozinha a propriedade do restaurante por meio de acordos ilícitos com funcionários do governo.

Já Kassule (que assume o nome de Diego) torna-se artista na vida adulta. É explorado por empresários e sofre a pressão de turistas para que represente estereótipos e clichês sobre a África em suas telas. Fiel a suas inclinações artísticas, Diego não cede e compõe cenas complexas, inclusive com a representação da deficiência por meio de *kazumbis*<sup>8</sup> de animais. Em uma de suas telas, há uma leoa com uma perna de um antílope na boca, e a carcaça dele ao lado. O espírito do antílope, no entanto, volta (com três pernas) para assombrar a felina:

O espírito saindo do cadáver esfacelado, voando em direção de onde estava a leoa com a perna do antílope. E o espectro com efeito só mostrava três pernas, a quarta podia estar escondida pelo resto do corpo ou simplesmente não existir no espírito por ser levada na realidade pela leoa (Pepetela, 2017, p. 49).

Kassule/Diego e Himba/Sofia, os dois protagonistas da obra, portanto, representam duas facetas da população angolana no pós-independência: aqueles que sofreram as consequências de um capitalismo voraz e desumanizante (sobretudo para pessoas com deficiência) e aqueles que, para sobrevivência, tornaram-se capazes de qualquer ato para a ascensão social. Ignorada pela crítica literária, mais uma vez a abordagem das deficiências ocupa papel importante na narrativa. O personagem que representa a faceta explorada da população angolana é uma pessoa com deficiência; a personagem que representa a faceta da exploração humana ausente de escrúpulos ascende socialmente ao cometer um crime contra uma pessoa com deficiência.

Além dos clássicos mencionados, como Luandino Vieira, Mía Couto e Pepetela, obras de escritores emergentes também têm abordado a questão. Recentemente, o jovem escritor moçambicano Eduardo Quive lançou um livro de contos intitulado *Mutiladas*. O conto «O cheiro das flores» aborda o drama dos «mutilados», nome genérico pelo qual ficaram conhecidas as vítimas das minas terrestres durante a Guerra Civil Moçambicana ou Guerra dos Dezasseis Anos (1977-1992). Tal como em Angola, o conflito em Moçambique

<sup>7</sup> A narrativa não nomeia a deficiência de Ezequiel: «Os médicos disseram, ele tem um trauma qualquer, não deve ter sido de nascença nem é nada genético, o cérebro ficou afetado. Mas Dona Ester há muito deixara de acreditar na capacidade dos médicos em entenderem o filho ou seus mecanismos secretos. Acreditava muito mais no pastor da igreja dela, que dizia, são demónios» (Pepetela, 2017, p. 24).

<sup>8</sup> Espíritos, em kimbundo.

deixou milhares de pessoas com deficiências nas pernas. Já o conto «Cláudia» aborda o brutal assassinato da protagonista, que culmina no esquartejamento do corpo da mulher. «Eram partes de Cláudia divididas como em pedaços de frangos comprados a quilos na mercearia» (Quive, 2024, p. 55). Seja literal, seja metafórica, a mutilação aparece na obra como representação de moçambicanos e moçambicanas que sofrem com um contexto de violência no presente do país.

Poderíamos mencionar ainda uma série de obras da diáspora. Em *Ponciá Vivêncio*, da brasileira Conceição Evaristo, o avô Ponciá perde o braço em automutilação após agredir sua esposa. O braço cotó, como chamado pelos personagens do conto, torna-se marca identitária. Mesmo após a morte, é a representação do braço cotó pela menina Ponciá que denota a presença de seu antepassado. Em «A negra e a cega», conto da também brasileira Miriam Alves, fica evidenciada a impossibilidade da amizade sincera entre as duas protagonistas: Cecília, negra, e Flora, cega. O racismo e o capacitismo estruturais farão com que nunca sejam vistas socialmente como amigas, e sim Cecília como cuidadora de Flora.

Djaimilia Pereira de Almeida, portuguesa de raízes angolanas, por sua vez, tem uma extensa obra voltada para a questão das deficiências, que surge como elemento simbólico das relações coloniais. Celestino, capitão de navio negreiro, vai ficando cego no seu fim de vida na novela *A visão das plantas*. Perambulando pelas ruas de Lisboa, a africana Fatinha (aparentemente de São Tomé e Príncipe) vive uma perpétua confusão mental na novela *Maremoto*. Já em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, Aquiles migra com o pai em busca do tratamento para a sua má-formação no calcanhar. Na ex-metrópole, contudo, só encontra racismo e capacitismo, passando a ser reconhecido como «aquele preto coxo».

## O silêncio na sanzala



Fig. 2. Uanhenga Xitu

Entre as obras africanas e afrodiáspóricas que abordam a questão das deficiências, talvez aquela que a representa de modo mais fulcral é *Vozes na sanzala*, publicada em 1976 pelo angolano Uanhenga Xitu. O protagonista da narrativa é Kahitu, menino que nasce com paralisia nas pernas: «Era paralítico de infância. Desde a nascença nunca ficou de pé. No dia em que experimentou fazer o *tende nhi kubane o mbui*,<sup>9</sup> caiu!» (Xitu, 2009, p. 49). Durante a gestação de Kahitu, seus pais não ofereceram a devida oferenda à Kituta, sereia divina do rio Kasadi. Para os personagens da obra, habitantes de uma sanzala no interior angolano, esta seria a explicação para a paralisia do menino. A deficiência surge, então, como punição das divindades por erros dos antepassados, sendo a pessoa com deficiência vista como «um ser de outro mundo» (D'Ávila, 2018, p. 159). Em diversas ocasiões, Kahitu é referido pelos vizinhos como *Kikata kia Nzambi* (paralítico de Deus), o que evidencia a compreensão divina e punitiva da deficiência.

O protagonista de *Vozes na sanzala* cresce assim sob dupla violência: o ódio de sua comunidade e a carência estrutural do interior angolano durante a colonização portuguesa. Um exemplo disso é o fato de que

<sup>9</sup> Ficar de pé para receber o alimento (pirão de milho, batata-doce ou mandioca).

Kahitu tinha o sonho de estudar, mas foi impedido pelas barreiras impostas por essa dupla violência. A escola mais próxima ficava a muitos quilômetros de sua residência, impossibilitando sua caminhada até a instituição. Além da carência estrutural do estado colonial, era o tempo todo zombado e apedrejado pelas demais crianças, tendo seu convívio social limitado.

Apesar de não ter acesso à escolarização, Kahitu destaca-se pela sabedoria e habilidade com a linguagem (oral e escrita). Os aprendizados foram desenvolvidos no convívio com mestres locais, já que não era aceito pelas demais crianças. Segundo o narrador, que encarna uma espécie de manifestação das vozes coletivas da comunidade: «O que Deus lhe tinha tirado na locomoção das pernas, aumentara-lhe nos ombros, peito e cérebro» (Xitu, 2009, p. 49).

Durante a juventude, Kahitu passou a ser visto pela comunidade como um ser assexuado. A paralisia o colocou para além do sistema binário de gêneros, sistema pautado sobretudo por funções: como era considerado inválido, também não era tido como homem: «Mas ele não é home, é *kikataw*» (Xitu, 2009, p. 107). Por esse motivo, a vizinhança confiou a Kahitu a convivência com as jovens meninas. Encantado por uma delas, Saki, Kahitu acabou tendo relações sexuais com a moça. Importante ressaltar que essa relação é fruto também de violência, uma vez que Kahitu pressionou psicologicamente a menina e esta cedeu com medo de ser castigada pela sereia Kikuta: «E quem sabe se lhe negar o que me pede, sou capaz de nascer um monstro como ele?» (Xitu, 2019, p. 107).

O episódio resulta na gravidez de Saki. A jovem alega à comunidade que o fruto do seu ventre é de Kituta, e a sanzala logo associa o caso a Kahitu. Este é levado ao Soba, que decide por julgá-lo, julgamento que não parece ser exatamente pelo abuso cometido, mas sim pela própria existência e possível descendência de uma pessoa com paralisia. A mãe de Saki, em fúria, proferiu falas extremamente preconceituosas, afirmando que este deveria ser morto quando do nascimento, que preferia a filha morta à mãe de um descendente de Kahitu, ou mesmo engravidada por um cão. Por fim, termina por compará-lo a hienas em seu discurso de desumanização: «Pensávamos que eras uma pessoa; finalmente, uma hiena que anda por aí... Um bicho com forma de gente...» (Xitu, 2009, p. 130).

Antes do julgamento formal pelo Soba (e já com o julgamento informal da mãe de Saki e da comunidade, manifesto em toda uma vida de agressões e humilhações), Kahitu toma veneno para gafanhoto e acaba morrendo. O suicídio é tido como um tabu por diversas sociedades, inclusive por muitas sociedades africanas. No entanto, por mais que pareça contraditório, ninguém se suicida sozinho. Uma pessoa só opta por não viver quando uma sociedade inteira considera sua vida menos válida ou digna que as demais. Uma pessoa só busca deixar de existir quando sua existência já fora negada anteriormente. Foi Kahitu quem tomou o veneno, mas foi toda uma comunidade que participou de sua morte.

Dados do Boletim Epidemiológico do Ministério da Saúde do Brasil apontam que 29,6% das pessoas que atentaram contra a própria vida possuíam algum tipo de deficiência (Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde e Ambiente, 2024). A exclusão da vida pública e a violência sistêmica são motivos preponderantes para esse dado preocupante. Ainda que não tenhamos dados sobre essa relação em Angola, é importante atentar para a importância da noção de pertencimento nas culturas africanas. Segundo o filósofo moçambicano Severino Ngoenha (2022), o pensamento africano está pautado no princípio ético do «reconhecimento da unidade do mundo» e do agir para manter o equilíbrio das forças, da ordem e da estabilidade. Portanto, ao negar a vida e o pertencimento a um de seus membros, é negada a vida à própria sanzala na obra de Xitu. A violência contra Kahitu é uma violência contra a unidade do mundo mencionada por Ngoenha.

Durante o funeral de Kahitu, feito de maneira apressada e sem os devidos ritos, uma tempestade caiu sobre a comunidade. Inundações, ventos e raios destruíram as cubatas, as plantações e as criações de animais. Raios atingiram inclusive Saki e o feto, mortos junto de mais três pessoas. Se era justamente a visão tradicional do deficiente como filho de Kituta que fazia a comunidade rejeitá-lo, agora a divindade das águas punia a mesma comunidade pelo que fizera a seu filho. A desordem ocasionada gerou a necessidade de intervenção divina para a manutenção da «unidade do mundo». Por fim, a ausência de Kahitu esvazia de sentidos a sanzala, que não tinha mais quem invalidar para que seus membros se sentissem válidos.

A sanzala ficou consternada. Ouviam-se choros copiosos por todos os lados. Os garotos tinham perdido o companheiro de gozo, o professor e mestre, a figura característica de algumas gerações; os velhos e velhas jamais terão um escrevente ou leitor de cartas que soubesse traduzir o seu pensamento; os rapazes e raparigas da geração de Kahitu e da Sange, num coro de lamentação

poética traduzindo poemas fúnebres, iam declamando-os pela sanzala fora através de gritos-de-choro pesados (Xitu, 2009, pp. 131-139).

## Algumas considerações, por fim

A década entre 2010 e 2019 foi elegida pela União Africana como a Década Africana das Pessoas Portadoras de Deficiência. Um dos objetivos do plano de ação desta década era o de «garantir que as pessoas portadoras de deficiência gozem de acesso pleno e igual à vida cultural, desportos, recreio e actividades sociais.» (União Africana, 2009, p. 26). Quando se fala das deficiências, logo se pensa em adaptações de infraestrutura, como a utilização de próteses, cadeiras, rampas, etc. A colonização herdada, com séculos de espoliação, dificulta aos países africanos o acesso a tais elementos em escolas, universidades, hospitais, associações, ambientes de trabalho e outros. No entanto, a maior adaptação para o convívio justo e igualitário é a construção de uma cultura inclusiva, em que todas as vidas sejam valorizadas da mesma forma. Nesse sentido, a colonização também deixou o seu legado perverso, naturalizando a violência e o descarte de corpos tido como improdutivos na lógica capitalista.

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa configuram, portanto, um espaço importante para a representação e a compreensão das relações entre as deficiências e a sociedade herdada da colonização. Como afirma Alice Hall (2016), ler obras literárias pelo viés das deficiências é redescobrir o potencial dessas obras para a construção de um mundo mais habitável, onde o direito à cidadania plena seja não só respeitado, como estimulado. Ao reler clássicos das literaturas africanas ou da diáspora africana, como Luandino Vieira, Pepetela, Mia Couto, Uanhenga Xitu, Conceição Evaristo e Miriam Alves, além de novos escritores, como Djaimilia Pereira de Almeida ou Eduardo Quive, percebemos que o corpo com deficiência surge como um lugar epistêmico importante e inovador para compreender as contradições do modelo civilizacional eurocêntrico imposto ao longo de séculos.

Além de denunciar a violência, o descarte e a falta de pertencimento que esta visão utilitária do corpo com deficiência causa, essas obras oferecem como contraponto alguns elementos de um pensamento pautado pela ética africana (Ngoenha, 2022). Este pensamento é capaz de fomentar um outro modelo civilizacional, onde a vida seja compreendida como um fluxo que perpassa todos os seres, vivos ou mortos; humanos, animais ou vegetais; com deficiências ou sem deficiências. Como afirmou o pensador camaronês Achille Mbembe, há um direito originário de todos os seres em existir e habitar o mundo. Este direito é chamado pelo filósofo de Direito Universal à Respiração:

É um direito em relação à universalidade não apenas de cada membro da espécie humana, mas da vida como um todo. Portanto, deve ser entendido como um direito fundamental à existência. Como tal, não poderia ser objeto de confisco e, portanto, escapa a toda soberania, uma vez que recapitula o princípio da soberania em si. É também um direito originário de habitar a Terra, um direito específico da comunidade universal dos habitantes da Terra, humanos e outros (Mbembe, 2018, s. p.).

Por meio da ficção e do resgate do hábito milenar de contar histórias, as obras literárias africanas nos ensinam o que defende Mbembe. Todas as coisas e seres possuem o mesmo direito de viver, respirar e habitar este mundo. Kahitu, Aquiles, o vô de Ponciá, Kassule, Tchuisco, os mutilados de Quive, os takudimóxi de Luandino, temos todos o direito primordial de existir.

## Referências bibliográficas

- Bhabha, H. K. (2013). *O local da cultura*. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Couto, M. (1988). *Contos do nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Couto, M. (1999). *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Couto, M. (2009). *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Couto, M. (2012). *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

- D'Ávila, D. A. L. (2018). *Pessoas com deficiência em Angola na narrativa familiar: coragens e lutas por reconhecimento*. [Tese de Doutorado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional. Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares, Universidade de Brasília].
- Diniz, D. (2007). *O que é deficiência?* São Paulo: Brasiliense.
- Espinel Vallejos, M. E. (2022). Colonialismo médico: El papel del discurso y de las prácticas médicas y psiquiátricas en la configuración del poder colonial en África durante los siglos XIX y XX. *IX Dossier de Salud Internacional Sur*. Ediciones GT Salud Internacional, CLACSO.
- Fanon, F. (2020). *Medicina e colonialismo*. Parnaíba: Editora Terra Sem Amos.
- Gesser, M.; Mello, A. G. (2021). Politizar a deficiência, produzir aleijamentos desde o sul global. *Psicología para América Latina*, (36), 129-138.
- Hall, A. (2016). *Literature and Disability*. Londres e Nova York: Routledge.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: episódios de racismo contemporâneo*. Jess Oliveira (Trad.). Rio de Janeiro: Cobogó.
- Lopes, P. (2019). Deficiência como categoria do Sul Global: primeiras aproximações com a África do Sul. *Revista Estudos Feministas*, 27(3), e66923. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n366923>
- Mbembe, A. (2018). *O direito universal à respiração*. Ana Luiza Braga (Trad.). São Paulo: N1 Edições.
- Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde e Ambiente. (2024). Panorama dos suicídios e lesões autoprovocadas no Brasil de 2010 a 2021. *Boletim Epidemiológico*, 55(4).
- McRuer, R. (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. Nova York: New York University Press.
- Mello, A. G. (2016). Deficiência, incapacidade e vulnerabilidade: do capacitismo ou a preeminência capacitista e biomédica do Comitê de Ética em Pesquisa da ufsc. *Revista Ciência & Saúde Coletiva*, 21(10), 3265-3276. <https://doi.org/10.1590/1413-812320152110.07792016>
- Ngoenha, S. E. (2022). *O retorno do bom selvagem: uma perspectiva filosófica-africana do problema ecológico*. Maputo: Ethale.
- Pepetela. (2017). *Se o passado não tivesse asas*. Rio de Janeiro: Leya.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-System Research*, 6(2), 342-386. <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Quive, E. (2024). *Mutiladas*. Maputo: Catalogus.
- Ruckert, G. H. (2025). Que mundo comum para as pessoas autistas? Uma reflexão sobre habitabilidade a partir da poesia. In: R. Esteves Lima (Org.). *Anais do XVIII Congresso da abralic*. Salvador: Edufba (no prelo).
- União Africana. (2009). *Plano de Acção da Década Africana das Pessoas Portadoras de Deficiência (2010-2019)*. Adis Abeba: Comissão da União Africana, Departamento dos Assuntos Sociais.
- Vieira, J. L. (1974). *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70.
- Vieira, J. L. (2008). *Luuanda*. Lisboa: Caminho.
- Xitu, U. (2009). *Mestre Tamoda & Vozes na sanzala*. Luanda: Nzila.

# Escrita criativa e pesquisa acadêmica: *Brasiliiana Steampunk* à luz dos estudos sobre polifonia, criação de mundos e narrativas transmídia

*Enéias Tavares*

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)  
 eneiastavares@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-6371-9205>

Recibido: 30/05/2025  
 Aceptado: 06/06/2025

## Resumo

O objetivo desse artigo é discutir, no caso da produção da série *Brasiliiana Steampunk*, a importância da pesquisa e da reflexão acadêmica enquanto dispositivo motivador do fazer artístico. Sendo a série um universo expandido que compreende os livros *Lição de Anatomia* (2014, 2022), *Juca Pirama Marcado para Morrer* (2019) e *Parthenon Místico* (2020), o *card game Cartas a Vapor!* (Potato Cat, 2017), o suplemento de RPG *Recursão Retrofuturista* (New Order, 2021), a série audiovisual *A Todo Vapor!* (Amazon Prime Video, 2020) e seu web quadrinho homônimo (2018 e 2019), pretendo tratar essa produção a partir de três escopos críticos. Em primeiro lugar, refletindo sobre o conceito de polifonia enquanto auxílio ao desenvolvimento das vozes narrativas da série. Em segundo, debatendo o quanto o gênero steampunk e o debate sobre *worldbuilding* foram definidores para a criação do primeiro livro e das bases de um mundo ficcional mais complexo. Por fim, discutindo sobre a pesquisa atual a respeito de narrativas transmídia, um debate norteador da produção multimídia acima citada.

**Palavras-Chave:** escrita criativa; literatura steampunk; narrativas transmídia; polifonia; criação de mundos.

## Creative writing and scientific research: *Brasiliiana Steampunk* from the perspective of polyphony, worldbuilding, and transmedia narratives

### Abstract

This paper aims to discuss, using the *Brasiliiana Steampunk* series as a case study, the importance of academic research and reflection as driving forces behind artistic creation. The series is an expanded universe that includes the books *Lição de Anatomia* (2014, 2022), *Juca Pirama Marcado para Morrer* (2019), and *Parthenon Místico* (2020), the card game *Cartas a Vapor!* (Potato Cat, 2017), the RPG supplement *Recursão Retrofuturista* (New Order, 2021), the audiovisual series *A Todo Vapor!* (Amazon Prime Video, 2020), and its eponymous webcomic (2018 and 2019). I approach this body of work through three critical lenses. First, by reflecting on the concept of polyphony as a tool for developing the series narrative voices. Second, by discussing how the steampunk genre and debates on worldbuilding shaped the creation of the first book and laid the foundations for a more complex fictional world. Finally, by analyzing current research on transmedia storytelling, which has guided the development of the multimedia productions mentioned above.

**Keywords:** creative writing; steampunk literature; transmedia storytelling; polyphony; worldbuilding.

## Escritura creativa e investigación académica: *Brasiliiana Steampunk a la luz de los estudios sobre polifonía, creación de mundos y narrativas transmedia*

### Resumen

El objetivo de este artículo es discutir, en el caso de la producción de la serie *Brasiliiana Steampunk*, la importancia de la investigación y de la reflexión académica como dispositivos que motivan la creación artística. En tanto la serie es un universo expandido que comprende los libros *Lição de Anatomia* (2014, 2022), *Juca Pirama Marcado para Morrer* (2019) y *Parthenon Místico* (2020), el juego de cartas *Cartas a Vapor!* (Potato Cat, 2017), el suplemento *Recursão Retrofuturista* (New Order, 2021), la serie audiovisual *A Todo Vapor!* (Amazon Prime Video, 2020) y su webcómic homónimo (2018 y 2019), propongo abordar esta producción desde tres enfoques críticos. En primer lugar, reflexiono sobre el concepto de polifonía como recurso para el desarrollo de las voces narrativas de la serie. En segundo lugar, debato hasta qué punto el género steampunk y la discusión sobre la «creación de mundos» fueron determinantes en la creación del primer libro y de las bases de un mundo ficcional más complejo. Por último, analizo la investigación actual sobre narrativas transmedia, un debate que orienta la producción multimedia antes mencionada.

**Palabras clave:** escritura creativa; literatura steampunk; narrativas transmedia; polifonía; creación de mundos.

## 1. Criação literária e investigação científica

As confluências entre escrita ficcional e pesquisa acadêmica são diversas e por vezes nebulosas. Segundo o senso comum, uma produção estaria mais associada à criatividade e outra, à reflexão crítica. A partir dessa perspectiva, um profissional seria visto como um artista cujo trabalho é mais livre e fluido, ao passo que outro seria comumente referenciado como um estudioso sobre o qual pesa o rigor da pesquisa e a busca por uma metodologia bem definida.

Um leitor judicioso, entretanto, lerá essas formulações e encontrará nelas diversas fragilidades. Afinal, há reflexão crítica naquilo que entendemos como literatura ao passo que a própria pesquisa acadêmica, tanto em sua realização quanto em seu registro textual, não é feita sem uma boa dose de criatividade e imaginação, tanto na investigação dos dados quanto na apresentação deles. Além disso, há escritores que passam anos, quando não décadas, se dedicando a determinados projetos, ao passo que há pesquisadores que por diversas razões mantêm um ritmo de trabalho no qual a ludicidade, a criatividade e o prazer são parte constantes de seu fazer e de suas pesquisas.

Para ficarmos em apenas dois exemplares, pensemos na carreira acadêmica e produção ensaística do escritor sul-africano J. M. Coetzee, com destaque para *Ensaaios recentes: textos sobre literatura* (2006-2017) e *Mecanismos internos: textos sobre literatura* (2000-2005). Em outra via, toda a pesquisa acadêmica do psicólogo húngaro Mihály Csikszentmihályi está calcada em investigar os processos mentais prazerosos e lúdicos envolvidos no que ele chama de «fluxo». Seu livro *Flow: a psicologia do alto desempenho e da felicidade* (2020) se tornou referência, sendo o registro de um trabalho inteiro dedicado aos temas da criatividade, da ludicidade e da concentração prazerosa.

Discutir, a partir de um caso pessoal, a intersecção entre escrita criativa e pesquisa acadêmica é o objetivo deste ensaio, escrito a convite do coordenador da revista [sic], professor Juan Pablo Chiappara. Trata-se, assim, de refletir sobre o quanto a pesquisa e a rotina acadêmicas servem de linha mestre para uma prática que atua em duas frentes, tanto criativa e artística quanto científica e crítica. Falo da série *Brasiliiana Steampunk*, uma iniciativa transmídia que se mistura à minha vida como pesquisador na Universidade Federal de Santa Maria e escritor, sobretudo a partir do trabalho realizado nos últimos dez anos.

Neste texto, além de discutir alguns aspectos da construção da série e seus vários produtos — literários, quadrinísticos, gameficados e audiovisual, entre outros —, discutirei a importância de três temas de pesquisa que foram, e ainda são, essenciais para sua realização, a saber o conceito de «polifonia», a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, o debate sobre «worldbuilding», sobretudo capitaneado pelo acadêmico Mark J. P. Wolf, e a pesquisa sobre narrativas transmídia, a partir da definição de Henry Jenkins e de outros autores. Perpassa esse debate uma reflexão sobre o steampunk, uma estética artística e um subgênero literário, que tem na reinvenção do passado seu principal elemento constitutivo. E talvez aqui tenhamos o primeiro elemento comum ao fazer tanto artístico quanto científico, um profundo e referente estudo das vozes, visões e histórias do passado, seja ele distante ou recente.

## 2. A Polifonia de Bahktin e a criação das vozes de *Lição de Anatomia*

As bases do que se tornaria o universo de *Brasiliiana Steampunk* datam de 2012, quando comecei a atuar como professor na Universidade Federal de Santa Maria. Eu vinha de um mestrado traduzindo William Shakespeare — projeto que culminou na adaptação teatral de *Otelo* ainda durante o mestrado e na publicação da mesma tradução mais recentemente — e de um doutorado dedicado a investigar as relações entre texto e imagem nos livros iluminados de William Blake. Naquele ano, estava iniciando minha atuação docente na UFSM, ministrando uma disciplina de literatura clássica e já em cargos de gestão.

Em paralelo, e ao lado da escrita acadêmica, retomei alguns projetos ficcionais, então interrompidos pelo final do doutorado e por outras urgências da carreira acadêmica e profissional. Quanto à ficção, não estava começando do zero, uma vez que há anos investia na escrita criativa, sobretudo depois de cursar a Oficina de Escrita Criativa da PUC-RS por um ano, ainda em 2009, em meio ao doutorado. Na oficina, Luiz Antonio de Assis Brasil sempre incentivou — uma peculiaridade de sua própria carreira ficcional e acadêmica — uma ideia de escrita e produção literária calcada na pesquisa e na busca por livros tanto de história como de produção ficcional.

A própria oficina era um espaço acadêmico no qual tínhamos a oportunidade de debater e criticar nossas produções, além de refletir e testemunhar processos criativos alheios, numa frutífera prática na qual a publicação era sempre vista à luz da criação, da reescrita e da pesquisa contínuas. Tratava-se de um processo profícuo e frutífero, mas também desafiador e instigante, em que a busca por referenciais motivava nossa produção e o consumo de discursos metaficcionais e autorreflexivos sobre o próprio processo criativo servia de anteparo crítico ao nosso processo.

Foi lá que encontrei obras como *Sobre a escrita* (2013), de Stephen King; *A jornada do escritor*, de Christopher Vogler (2015); *Para ler como um escritor*, de Francine Prose (2008) e *A arte da ficção*, de David Lodge (2009), entre muitos outros, em um processo semanal de incentivo à leitura e à pesquisa que envolvia rotinas criativas, técnicas de escrita e componentes narrativos da arte literária. Ao lado desses, já tinha um especial interesse por títulos similares, sobretudo os dedicados a entrevistas com autores como Alan Moore, Anne Rice e J. M. Coetzee. Futuramente, esse interesse encontraria eco na produção crítica do autor norte-americano Jeff VanderMeer e suas obras sobre criatividade, entre elas *WonderBook* e *BookLife* e, em especial, *Steampunk Bible*, uma obra de referência que serviria de anteparo ao meu próprio trabalho ficcional, como descreverei mais à frente.

A totalidade dessas energias — formação em pós-graduação na ufsm, a oficina de escrita criativa da puc-rs e leituras críticas sobre processo criativo — resultou em uma história cuja primeira versão data de 2008 — primeiro um conto, depois uma novela e então um romance — e depois de muitas reescritas e expansões se tornaria *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*. A premissa apontava para uma releitura de tramas e motes básicos de histórias de mistério com elementos de suspense policial e horror psicológico. Porém, sua realização seria um tanto mais complexa, com remissões à ficção de Thomas Harris e Anne Rice, à estrutura narrativa de *Drácula*, de Bram Stoker, e à própria reconstrução das vozes narrativas de clássicos nacionais em domínio público em um universo compartilhado.

Seriam essas vozes que contariam, a partir de variadas perspectivas, a trama principal do livro, que envolvia personagens inéditos e uma série de assassinatos então em curso na capital do estado do Rio Grande do Sul. No caso das personas narrativas do livro, primeiro desconstruí e reconstruí Isaiás Caminha de Lima Barreto, Simão Bacamarte de Machado de Assis e o trio feminino de Aluísio Azevedo para o seu *Cortiço*: Rita Baiana, Pombinha e Léonie. Seriam esses os principais narradores de *Lição de Anatomia*, entre outras vozes retiradas de Álvares de Azevedo, Raul Pompeia, Inglês de Souza e Emilio Augusto Zaluar, e reinventadas a fim de dramatizar um mistério: os crimes de um assassino em série e seus efeitos sobre aliados e amigos.

Definidos quais personagens da tradição literária brasileira iria utilizar, em um exercício que foi menos dedicado a critérios de importância ou popularidade e mais à adequação desses heróis ao que o enredo necessitava, cheguei aos personagens inéditos do romance: o médico esteta Antoine Louison, o investigador policial Pedro Britto Cândido e a escritora e ativista Beatriz de Almeida e Souza que, no início de sua carreira, assinara obras com o pseudônimo masculino Dante D'Augustine. Por fim, o cenário seria Porto Alegre, não a capital gaúcha literal, mas Porto Alegre dos Amantes, uma cidade retrofuturista no ano de 1911, repleta de robóticos de guerra, zepelins ultramodernos e maquinários tecnomísticos que expandiriam as possibilidades da história e as vivências de seus habitantes.



Fig. 1. Lição de Anatomia

Foi aqui, na compreensão dos diálogos, vozes e diferentes narradores que comporiam cada seção de *Lição de Anatomia*, que a reflexão de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski foi de grande ajuda. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, obra publicada em 1929 e revisada em 1963, Bakhtin define a contribuição do romancista russo para a forma romanesca enquanto «romance polifônico». Para Bakhtin, Dostoiévski não cria personagens monotemáticos e subalternos à voz autoral, mas sim aspectos literários livres, dotados de consciência própria, capazes até de discordar de seu criador ou, sobretudo, entre si mesmos. A ideia de polifonia, assim, refere-se a uma estrutura narrativa na qual múltiplas vozes ideológicas, autônomas e contraditórias, coexistem em pé de igualdade deixando aos cuidados do leitor a simpatia, antipatia, aceitação ou rejeição das ideias trazidas por tais personagens. Essa abordagem se contrapõe à forma monológica tradicional, onde o narrador ou o autor impõe uma única visão de mundo. Através dessa multiplicidade de vozes, Dostoiévski revela as profundezas de seus personagens, tornando visível uma construção multifacetada, centrada no diálogo tenso e constante entre consciências díspares.

Na concepção de Bakhtin, a polifonia é uma manifestação específica do princípio mais amplo de dialogismo, outro conceito importante para o teórico russo, entendido como constitutivo da linguagem e da vida social. Enquanto o dialogismo é a base de toda comunicação, sempre atravessada por vozes e posições diversas, a polifonia, por sua vez, é sua expressão estética mais complexa, sendo observável no gênero romanesco e na construção literária. Em suma, a polifonia modifica a estrutura do romance ao substituir uma hierarquia autoral única por uma rede de interações dialógicas, conferindo a cada personagem a condição de sujeito individual e complexo, ambíguo e contraditório. Nesse aspecto, é como se a polifonia reforçasse a própria noção de alteridade, permitindo a emergência de um coletivo dispare e dicotômico, até antagonico por vezes.

A partir dessa reflexão, abracei em *Lição de Anatomia* uma polifonia ficcional e narrativa, constituída de estilhaços de discurso, de fragmentos de visões de mundo, de múltiplos tipos de registro de texto e de voz, em

diferentes gêneros documentais que dialogam com o diário, com a reportagem, com o relatório, com o telegrama e com a gravação de áudio, transcrito no livro textualmente, entre diversas formas que moldam a narrativa múltipla do universo de *Brasiliانا Steampunk*.

Em um desafio de recusar a hegemonia de uma única voz narrativa e a valorização de uma convivência conflituosa e viva entre diferentes visões de mundo, *Lição de Anatomia* não apenas unia diferentes personagens advindos de diferentes autores e obras, como esforçava-se para, na própria tecitura da trama e da linguagem, respeitar suas peculiaridades e aspectos de diversidade e autonomia. Foi pensando nisso que cheguei a um primeiro esboço de elenco, montando um quadro que tanto informasse os anos de publicação das respectivas obras usadas e a idade suposta que esses personagens teriam nessas histórias, como também sua respectiva faixa etária em 1911, ano do enredo principal de *Lição de Anatomia*.

Esse cálculo, e o resultante conjunto de idades dos narradores-personagens, definiria o tom das diversas vozes que comporiam o mosaico narrativo do romance. Nesse sentido, não desejava apenas utilizar os nomes desses personagens fazendo-os discursar de forma una e com isso falseando justamente a polifonia de seus estilos, visões de mundo, vocabulários etc., ou simplesmente fazendo-os falar em tom moderno, distante de suas contrapartes literárias. Antes, o que esperava era reinventar o aspecto tonal das vozes literárias que lhes haviam originado, em uma homenagem aos nomes, ocorrências e situações como também às escolhas de seus autores originais.

Dialogando com as ideias de Bakhtin, desde o início trabalhei com as histórias desse livro —esforço que seria extensível à expansão dessa narrativa em outras futuras, constituindo um universo de histórias e personagens— a fim de dispor à vista do leitor uma série de perspectivas ou pontos de vista, dando a eles a oportunidade de escolher aquele herói ou heroína ou aqueles personagens que melhor se ajustariam às suas próprias visões e predileções tanto literárias e estéticas quanto subjetivos e pessoais. Desse modo, ao revisitar, reinterpretar e recriar as diferentes histórias e vozes desses personagens da nossa própria tradição literária, o que busquei foi também homenagear as variadas possibilidades que forjam nosso próprio imaginário ficcional e cultural.

### 3. Retrofuturismo, mundos ficcionais e a criação de *Brasiliانا Steampunk*

No processo de estabelecer as vozes literárias que contariam a história de *Lição de Anatomia*, descobri o subgênero de ficção científica conhecido como *steampunk*, um tipo específico de retrofuturismo. O gênero em si seria responsável por dar ao enredo —tanto em seu primeiro livro quanto nas demais histórias e produtos futuros— sua ambientação, além de um referencial reconhecível ao seu primeiro público: leitores e entusiastas de histórias steampunk ou da temática retrofuturista. Em suma, o steampunk é uma revisão fantasiosa e alternativa do passado vitoriano e eduardiano centrado em figuras marginalizadas e em uma expansão imaginativa da tecnologia da época à luz de maquinários atuais.

O gênero deve sua origem, na década de 1980, a três autores norte-americanos e seus respectivos romances e protagonistas, heróis deslocados ou em contato direto com estratos sociais marginalizados: o viajante Edwin Hocker e os habitantes subterrâneos reconfigurados a partir de H. G. Wells em *Morlock Night* (1979), de K. W. Jeter; o apagado professor Brendan Doyle em *The Anubis Gates* (1983), de Tim Powers; e o cientista-explorador Langdon St. Ives em *Homunculus* (1986), de James Blaylock. Como autores vinculados à ficção científica e à fantasia, esses escritores partilhavam um histórico de tensões com o meio literário acadêmico norte-americano, mais receptivo a produções de cunho urbano, realista ou existencialista, e mais reticente quanto à legitimidade estética da literatura especulativa e fantástica.

Essa condição periférica, desafiadora por um lado, por outro os impulsionou a buscar uma reinterpretação crítica do período vitoriano, não centrada nas figuras aristocráticas de lordes e damas, mas sim nos sujeitos socialmente excluídos que povoavam a Londres oitocentista. Nesse processo de reimaginação histórica, foi fundamental a influência da obra jornalística *London Labour and the London Poor* (1851), de Henry Mayhew, que oferecia um panorama da vida dos marginalizados do período.

Desde então, o steampunk consolidou-se como um fenômeno transmídia, com ampla presença em obras literárias —como as de Stephen Hunt, Gail Carriger e Scott Westerfeld, todos com publicações traduzidas no Brasil—, bem como em estéticas cinematográficas e televisivas, a exemplo de *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, 2003) e *The Wild Wild West* (Barry Sonnenfeld, 1999). A estética também

encontrou expressão em manifestações musicais, no mundo da moda e de outras mídias populares, como quadrinhos, jogos e séries de televisão. Em *Steampunk Bible*, Jeff VanderMeer detalha essa história, destacando tanto seus antecedentes no século XIX quanto a cena contemporânea.

No Brasil, o interesse pelo steampunk começou a se manifestar através de antologias literárias, como *Steampunk: Histórias de um passado extraordinário* (Tarja, 2009) e *Vapor Punk* (Draco, 2010). Contudo, foi com a criação do Conselho Steampunk —coletivo de entusiastas espalhados por diversos estados— e com a organização da SteamCon de Paranapiacaba (sp), evento que já alcança sua quinta edição, que a estética se enraizou e ganhou contornos mais definidos no contexto cultural brasileiro. Desde então, somaram-se autores como AZ Cordenonsi, Felipe Castilho e Nikelen Witter, que têm investido no gênero dialogando com gêneros e temáticas diversas, que incluem aventuras juvenis, mundos de alta fantasia e distopias centradas em problemas de gênero e representatividade.

No caso de *Lição de Anatomia*, foi a estética steampunk que deu à história sua linha temporal alternativa, reescrevendo a história do Brasil e dando a ela seus traços mais característicos, como seus modernos zepelins, trens de ultravelocidade, autômatos inteligentes e utensílios igualmente industriais e mágicos, além de maquinários impossíveis, em contraste com pesados capotes, vestidos exagerados, chapéus e luvas, tudo revestido do frio ou do calor sulista. Foi esse entrecruzamento entre passado e leitura do passado, entre visões de outrora e revisões do presente, entre posturas ficcionais atuais e a previsão de tecnologias de um futuro possível ou então impossível que definiram esse momento do trabalho, um momento no qual a «criação do mundo» ou «worldbuilding» foi ganhando forma.

A noção de *worldbuilding* ganhou relevância teórica nos últimos anos graças ao trabalho de estudiosos como Mark J. P. Wolf, que em obras como *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation* (2012), sistematiza o conceito a partir de uma abordagem intermedial. Para Wolf, *worldbuilding* não se limita à criação de cenários ou ambientações em obras ficcionais, mas envolve a elaboração de um mundo coerente, expansível e autônomo, dotado de regras, geografias, temporalidades, sistemas culturais e epistemológicos próprios. Esses mundos imaginários são concebidos como espaços com potencial de exploração contínua, o que os distingue de meros «fundos narrativos». Wolf propõe ainda o termo *subcriação*, termo criado por J. R. R. Tolkien, para enfatizar a dimensão criativa e quase demiúrgica desse processo de criação de «mundos secundários», no qual o autor se torna não apenas contador de histórias, mas organizador de uma realidade e de uma cosmogonia alternativas:

«Subcriação», como substantivo, refere-se tanto ao processo quanto ao produto, e sugere a natureza inseparável de ambos —assim como Tolkien via a linguagem e a ideia como inseparáveis. Para Tolkien, a linguagem era o principal meio de subcriação, o que se tornou possível pela separação do adjetivo em relação ao substantivo. (...) A subcriação, então, envolve novas combinações de conceitos existentes, que, na construção de um mundo secundário, tornam-se as invenções que substituem ou redefinem os padrões do Mundo Primário (por exemplo, novas flora e fauna, novas línguas, nova geografia, e assim por diante). Quanto mais se alteram esses padrões, mais o mundo secundário se torna diferente e distinto do Mundo Primário. Não é surpreendente, portanto, que os mundos secundários se assemelhem de muitas maneiras ao Mundo Primário; não apenas porque este é a fonte do material, mas também porque é essa familiaridade que permite nos relacionar com um mundo secundário —com seus personagens e suas emoções (2012, p. 24).

Na perspectiva de Wolf, um dos elementos centrais do *worldbuilding* é a narratividade latente do mundo ficcional, ou seja, a ideia de que o mundo construído é maior do que a história que o atravessa. Isso implica uma tensão criativa entre o que é mostrado na narrativa e o que é apenas sugerido ou pressuposto pelo mundo. Tal distinção permite que os mundos ficcionais se expandam para além de uma única obra, dando origem a franquias, universos compartilhados e mídias transversais, como ocorre no cinema, nos jogos, nos quadrinhos e na literatura de fantasia e ficção científica. Assim, *worldbuilding* torna-se ferramenta narrativa e um modo específico de engajamento criativo e experiencial, no qual o leitor ou espectador é convidado a explorar e habitar um universo que parece viver e existir para além da trama, da história ou produtor principal:

Como os mundos imaginários funcionam (quando são bem-sucedidos) depende de como são construídos e de como invocam a imaginação do público que os experimenta. Diferentemente das histórias, os mundos não precisam se apoiar em estruturas narrativas, embora as histórias

dependam sempre dos mundos nos quais ocorrem. Os mundos se estendem além das histórias que neles acontecem, convidando à especulação e à exploração por meios imaginativos. Eles são reinos de possibilidade, uma mistura de familiar e estranho, permutações de desejo, medo, sonho e outros tipos de existência que podem nos tornar mais conscientes das circunstâncias e condições do mundo real que habitamos (2012, p. 17).

Em *Building Imaginary Worlds*, Wolf analisa processos e exemplos específicos, bem como lista ao final de sua obra mais de mil e quatrocentos mundos secundários, que começam com os mundos apresentados por épicos da antiguidade como Gilgamesh e Odisseia até mundos produzidos no século XX, como Oz, Terra Média e Westeros, para citarmos apenas alguns. Desde a publicação dessa obra, Wolf dedicou-se a organizar outros títulos e antologias críticas que expandem sua própria análise desses mundos imaginários, como *Revisiting Imaginary Worlds: A Subcreation Studies Anthology* (2017), *Exploring Imaginary Worlds: Essays on Media, Structure, and Subcreation* (2020) e *Navigating Imaginary Worlds: Wayfinding and Subcreation* (2025), além de *The Routledge Companion to Imaginary Worlds* (2017), sendo este uma reunião de diversos pesquisadores que estão se debruçando criticamente sobre o tema a partir de diferentes perspectivas e recortes midiáticos.

O estudo de Wolf me levou a refletir e aprofundar a linha temporal e a própria cartografia de *Lição de Anatomia*, dando origem ao que se organizaria como a série *Brasiliana Steampunk*. Uma das decisões iniciais esteve em situar, por exemplo, a abolição da escravatura dez anos antes da ocorrida em nossa linha temporal tradicional, isso graças à substituição da mão de obra humana pela tecnologia robótica, o que resultaria em uma série de situações intrigantes. Quanto à cidade em si, ao invés de Porto dos Casais, antigo nome de Porto Alegre, teríamos Porto Alegre dos Amantes, uma versão mais misteriosa, verdejante e surreal do que sua contraparte real. A partir do mapa comemorativo da cidade, produzido em 1916, redefini a cartografia da cidade, substituindo o Lago Guaíba pelo Pântano do Guayýba, o Parque da Redenção pelo Bosque da Perdição e o bairro Menino Deus pelas cercanias do Menino Diabo, entre outras realocações que repensavam a própria cartografia da cidade.

Todos esses elementos, que envolviam um mergulho reflexivo nos debates sobre polifonia, o gênero steampunk e a criação de mundos, resultaram no manuscrito entregue à editora LeYa e publicado em agosto de 2014, uma iniciativa da casa editorial de origem portuguesa e chegando ao Brasil numa coligação com a Casa da Palavra para publicar uma nova série fantástica. Aquele era um momento muito peculiar para o mercado editorial brasileiro, pois víamos uma ampliação do interesse pelo fantástico por parte de várias editoras — fruto da popularidade de *Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, que vinha na sequência de outras franquias de grande sucesso como *Harry Potter* e *Crepúsculo*.

Como primeira ação passada a publicação do livro, foi criado um site no qual os leitores encontrariam capítulos inéditos, contos curtos e artes de Jessica Lang, Karl Felipe, Marcus Lorenzett e Diego Cunha, os primeiros a darem rosto e corpo aos habitantes daquele Brasil retrofuturista, além de sua crescente cartografia. O próprio livro tinha um mapa da cidade, um exemplo inicial do direcionamento do livro enquanto primeiro passo na criação de um universo expandido.

Além do portal, ainda em 2015, foi produzido um «Suplemento Escolar», um conteúdo que detalhava as referências literárias da série especialmente para professores e alunos de Ensino Médio. Nesse caso, o processo foi orgânico, uma vez que *Lição de Anatomia* começou a ser adotado por escolas como forma de incentivar e engajar leitores a conhecerem mais da literatura brasileira e seus clássicos. Foi mais ou menos nessa época que o termo «transmídia» entrou no meu campo de estudos e de produção.

#### 4. Produção transmídia e a expansão da série *Brasiliana Steampunk*

Ainda nos primeiros anos de trabalho com *Lição de Anatomia*, me familiarizei com a expressão «narrativa transmídia». Abraçada por autores de universos fantásticos nacionais como Christopher Kastensmidt, em *A Bandeira do Elefante e da Arara*; Eduardo Spohr, em *Os Filhos do Éden*, e Affonso Solano, em *Espadachim de Carvão*, a expressão significa expandir o universo de sua história em uma série de narrativas exclusivamente produzidas para diferentes mídias e dispositivos, ampliando o mundo, as tramas e os personagens. Séries transmídia não raro trabalham com uma peça-chave, ou «produto âncora», ao redor da qual as demais histórias vão orbitar.

Conceitualmente, «transmídia storytelling» significa uma história ou universo ficcional cujas partes, porções ou unidades de informação, sejam elas episódios, personagens, criaturas, utensílios ou territórios, são gradativamente distribuídas através de diferentes mídias, cabendo ao espectador ou leitor a escolha de consu-

mir o todo de produtos lançados ou apenas o que preferir, sem haver perda na experiência de entretenimento. Em resumo, esse tipo de narrativa —fragmentada, complexa, dialógica e interativa— permite aos leitores tanto consumir uma história quanto vivenciar uma experiência de imersão em um universo complexo e rico, além de convidativo à investigação e à criação.

Nesse caso, não se trata de adaptar ou traduzir uma mesma história de uma mídia para outra. Um romance, por exemplo, transformado em filme não é um exemplo de narrativa transmídia. Jeff Gomes adverte sobre o problema de confundirmos termos como *transmídia* e *crossmedia*. Ao lado do termo *storytelling*, Gomes define a narrativa transmídia como

aquela que se espalha por diferentes mídias, sendo que uma delas é a principal, sendo aquela que a maioria das pessoas vai acompanhar e se divertir, sem a necessidade de seguir o todo, embora quem o faça tenha uma experiência mais intensa (2013).

Essa formulação se diferencia da narrativa *crossmedia*, que estaria mais perto da noção tradicional de adaptação de uma mídia para outra. Não raro, grandes franquias trabalham com um modelo híbrido de *cross-media*, como os filmes de *O Senhor dos Anéis* que adaptam a narrativa de Tolkien, e de transmídia, como os jogos analógicos e digitais desse universo, que expandem sua mitologia.

O principal teórico desse campo de estudos é o norte-americano Henry Jenkins. Estudioso de fenômenos midiáticos diversos e seus impactos na sociedade, na indústria e na educação, são de sua autoria dois dos principais estudos sobre os fenômenos midiáticos contemporâneos: *Cultura da Convergência* (2009) e *Cultura da Conexão* (2014). Sobre sua própria definição de transmídia, ele escreve:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que afaz de melhor —a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produtor determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (2009, p. 138).

A reflexão de Jenkins remonta a universos transmídia de grandes franquias, como Star Wars, Marvel e Harry Potter. O desafio de tratarmos criticamente desses casos é a dificuldade que temos em separar preocupações unicamente mercadológicas de intenções criativas e até mesmo de identificar autorias individuais. Diferente desses casos, Jenkins sugere que projetos transmídia mais eficazes são aqueles que preveem a participação de um criador ou equipe criativa limitada para sua execução (2009, p. 150).

Robert Pratten, na obra *Getting Started in Transmedia Storytelling* (2011), apresenta uma estrutura de *storytelling* transmídia enquanto franquia cinematográfica de expansão transmídia. Essa teria por produto âncora uma série de filmes que seriam orbitados por diferentes mídias, com histórias inéditas que detalhariam, ampliariam e modificariam a percepção do espectador/leitor quanto ao todo narrativo. A partir dessa estrutura, pode-se encarar outras mídias —como quadrinhos, webséries, games, portais, etc, incluindo outros exemplos citados por Pratten— como expansões da história principal (*mainstory*), produzindo assim diferentes impactos sobre o seu receptor, seja ele visual, sonoro e/ou interativo.

Esta preocupação com o receptor também nos ajuda a entender uma importante particularidade da narrativa transmídia em comparação com outras formas narrativas. Por mais que a preocupação com o receptor/leitor esteja subentendida em toda a produção de conteúdo, por séculos viveu-se a valorização do autor ou a supremacia do texto, tendo o leitor/receptor de se adaptar a eles e não o contrário. Nesse sentido, a narrativa transmídia parte da valorização do leitor, jogador ou espectador como agente livre e partícipe da experiência. Em universos transmídia, nenhuma leitura ou percurso de leitura será igual a outra.

Fig. 2. Timeline simplificada del universo de *Brasiliana Steampunk*

Todo esse debate, que me levou a desenvolver uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Coimbra, no doutoramento em Materialidades da Literatura, modificou substancialmente o trabalho empreendido com *Brasiliana Steampunk*, sobretudo a partir da publicação do primeiro livro. Em primeiro lugar, o debate sobre narrativas transmídia me fez perceber que *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, embora fosse o primeiro livro a ser publicado, não constituía o início de uma longa narrativa, mas sim, seu ponto final — sua conclusão, havendo dezenas de outras histórias que nos fariam chegar àquele ponto da história, ambientado em 1911, quando vemos a separação dos integrantes do Parthenon Místico.

A partir dessa compreensão e da percepção do seu potencial em termos narrativos e também midiáticos, o que teve início então foi um longo período de produção transmídia, começado em 2016, que incluiu

um *cardgame* intitulado *Cartas a Vapor!* —um jogo criado por Samantha Giraldini e Kevin Talarico com mais de 240 cartas—, dois contos inéditos publicados na Amazon —com aventuras de Bento Alves e Solfieri de Azevedo— e o que seria publicado como um suplemento de RPG intitulado *Recursão Retrofuturista* para a editora New Order. Todas essas iniciativas ajudaram a sedimentar o caminho de *Lição de Anatomia* como um livro reconhecível —um livro que seria a base de um universo em expansão.

Também destaco a produção da série audiovisual *A Todo Vapor!*, entre 2018 e 2020, um projeto com produção de Felipe Reis e da Cine Kings que começou como uma websérie e que por fim ganhou uma série em oito episódios —disponível na Prime Video— e um corte de longa-metragem. Partindo da lógica de não adaptação e sim de criação inédita, a primeira decisão foi criar dois personagens novos, que serviriam de dupla protagonista para a história, com os demais heróis já criados para *Lição de Anatomia* servindo de suporte. Esses dois heróis seriam vividos por Reis e por Thaís Barbeiro. Para Thaís, a escolha recaiu sobre Capitu, de Machado de Assis. Para Felipe, optamos por Juca Pirama, não o herói indígena de Gonçalves Dias, mas um mago marginal cuja mãe o nomeara a partir do poema clássico.

Na trama, passada em 1909, os investigadores Juca Pirama e Capitu vão até a Vila Antiga dos Astrônomos, no interior de São Paulo, para investigar uma série de crimes misteriosos que envolvem os arcanos maiores do Tarot. No enredo, adicionamos outros personagens da literatura brasileira, como Aurélia Camargo (de José de Alencar), Leonardo Pataca (de Manuel Antônio de Almeida), Sergio e Bento Alves (de Raul Pompeia), Vitória Acauã (de Inglês de Souza) e muitos outros, todos ligados direta ou indiretamente ao conglomerado McHell e suas suspeitas intenções industriais e exploratórias.

Enquanto a produção da série seguia em São Paulo, mergulhei em outras produções que poderiam expandir seu universo. Primeiro, um webquadrinho homônimo, com roteiros meus e de Reis e arte de Fred Rubim. Publicado em parceria com o portal CosmoNerd, esse quadrinho rendeu duas indicações ao Prêmio HQMix e um prêmio na categoria Produção para Outras Mídias. Os quadrinhos de *A Todo Vapor!* compreendiam histórias curtas com os heróis em missões solo pelo Brasil, como a costa do nordeste na trama de horror lovecraftiano de Bento Alves, a aventura com zumbis na Floresta Amazônica no caso de Vitória Acauã e Curitiba na narrativa mística de Sergio Pompeu. Com eles, a malha transmídia tanto em seu aspecto temporal quanto espacial ia se expandindo mais e mais.

Ao lado dos quadrinhos, mergulhei na história de origem de um dos dois protagonistas da série. *Juca Pirama Marcado para Morrer* era uma *prequel* que terminava onde a série tinha início. Na trama, Juca Pirama se vê às voltas com a poderosa família paulistana Gouvêa e precisa investigar as causas do desaparecimento do pai, enquanto lida com as filhas deste: a aguerrida Cassandra e a sensível Cecília.

Em meio à produção de *A Todo Vapor!*, a Editora LeYa decidiu não dar continuidade aos planos de publicação de *Brasileira Steampunk* por razões comerciais e mercadológicas, liberando também *Lição de Anatomia* e sua continuação para que eu o levasse a outra casa editorial. Essa casa acabou sendo a DarkSide Books, que se mostrou interessada em primeiro publicar *Parthenon Místico*, um romance que de fato começava a linha temporal da série, sendo ambientado em 1896. Assim como *Lição de Anatomia* buscava inspiração inicial nos romances *Isaias Caminha* e *O Alienista*, *Parthenon Místico* foi pensado como uma continuação indireta de *O Ateneu*, de Raul Pompeia. A partir desse tropo, o livro abre com Sergio, agora com dezoito anos, abandonando a casa paterna para aceitar um convite do antigo amigo de escola e interesse amoroso Bento Alves. Chegando em Porto Alegre dos Amantes, Sérgio se vê às voltas com a batalha entre a primeira geração do Parthenon Místico contra a Ordem Positivista Gaúcha.

O livro, assim como a série *A Todo Vapor!*, foi lançado no segundo semestre de 2020, em meio ao isolamento social decorrente da Covid-19. A edição de *Parthenon Místico* contava com projeto gráfico inovador e instigante, aludindo aos principais elementos visuais do gênero steampunk, com ilustrações internas de Ana Luiza Koehler e Karl Felipe, quadrinhos de Fred Rubim e um book trailer animado. A edição incluía em formato impresso o almanaque do Parthenon Místico, expandindo a história do livro —que contava em detalhes como essa publicação subversiva fora produzida e distribuída—, além de uma exclusiva expansão transmídia, acessada via qr Code, que incluía cartas censuradas, audiodramas secretos, capítulos perdidos, quadrinhos históricos, mapas de exploração e fichas de personagens, em uma experiência narrativa única e abrangente. *Parthenon Místico* foi semifinalista do Jabuti e finalista do Argos, vencendo dois prêmios Odisseia de Literatura Fantástica nas categorias Projeto Gráfico e Romance Longo de Ficção Científica.

Dois anos mais tarde, a DarkSide devolveria *Lição de Anatomia* às livrarias, agora com novo projeto gráfico e recuperando o mesmo time criativo de *Parthenon Místico*. O livro passou por uma completa revisão textual, tudo para reforçar os temas que o livro já tratava, mas sem ignorar nossas novas compreensões de problemas

e traumas históricos. Além disso, a edição recebeu uma bela introdução de Roberto de Sousa Causo, um grande nome da nossa literatura fantástica nacional e um pesquisador reconhecido do insólito literário. Além desse texto, que avaliava a importância do livro e sua bem-vinda republicação, o volume apresentou novas ilustrações de Ana Koehler, novos mapas e artes de Karl Felipe e quadrinhos de Fred Rubim. Por fim, o livro apresentava também um novo projeto gráfico. No lugar da dimensão mais quadrinística da edição original assinada por Rodney Buchemi, a editora criou uma capa de atmosfera mais terrífica e assustadora, mais afinada com o teor da história.

*Lição de Anatomia e Parthenon Místico* constituem romances transmídia, que convidam seus leitores a expandirem suas experiências após findada a primeira leitura. Esses conteúdos, que podem ser acessados no portal de *Brasiliana Steampunk*,<sup>1</sup> dão a esses livros um de seus diferenciais tanto como experiência narrativa tradicional, baseada em um livro físico e em tudo que esse suporte comporta, quanto como experiência multimídia, digital e transmídia. Essa tríade aponta para três características da experiência transmídia. O primeiro termo daria conta de uma grande quantidade de mídias, tanto de vídeo, quanto de áudio e também de texto e imagem. O segundo, do seu suporte, que poderia ser tanto acessado de computadores quanto de celulares, além do suporte impresso do próprio livro. Já o terceiro, de uma grande quantidade de arcos e aberturas narrativas que ampliam a primeira história, sem ordem pré-definida de leitura, dando ao leitor a autonomia de ordenar sua experiência como achasse melhor e sem a obrigatoriedade do consumo de todos os conteúdos para ter uma experiência frutífera.

A história desses anos de trabalho também é feita de projetos em paralelo, sendo muitos deles deixados de lado, interrompidos sem aviso prévio ou nascidos de convites por parte de amigos queridos. É o caso dos vários contos publicados até o momento. De minha autoria, destaco «Solfieri & O Espectro do Casarão Sombrio», uma aventura de horror que daria origens a outras histórias, e «Bento Alves & O Assalto ao Tempo Positivista», o conto que serve de *prequel* para *Parthenon Místico* e que recebeu versão em audiodrama. Dos demais contos, foram publicados «Vitória Acauã e a Barcaça de Horrores do Sr. Valdomiro» para a antologia *Estrada para o Inferno* (Argonautas, 2017); «Vitória Acauã e O Fantasma do Itaimbé» para a antologia *Sussurros da Boca do Monte* (2017); «Solfieri e a Taverna dos Enforcados» para a revista *Trasgo* (2018); «Vitória e Benignus contra a Maquinaria Infernal» para a antologia *O Último Gargalo de Gaia* (Lendari, 2018); «Dante e a Liga dos Anciãos Assassinos» para a revista *Mafagafo* (2020); «O Fantasma do Cinematógrafo» para os *Contos de Natal Dark* (DarkSide, 2022); e «Parthenon Místico & O Lobisomem da Redenção» para a antologia *Mundos Paralelos: Ficção Científica* (Editora Globo, 2024).

Também destaco produções em áudio que serviram de exercício de criação narrativa que dependia exclusivamente do que poderia ser comunicado em tempo real e com informações sonoras. Em parceria com o Sarjeta rpg, por exemplo, foi lançado «Passeio Turístico por Porto Alegre dos Amantes com Vitória Acauã», e em parceria com o podcast Caixa de Histórias — em particular com Paulo Carvalho —, foi lançado um corte especial no formato de audiodrama para o conto «Bento Alves & O Assalto ao Templo Positivista», bem como duas entrevistas com Beatriz de Almeida e Souza e Dante D’Augustine, derivadas dos extras do conto «Dante e a Liga dos Anciãos Assassinos».

O contato de Paulo também deu origem a uma longa parceria com a empresa de audiolivros Tocalivros. Com eles, foi produzido o audiolivro de *Lição de Anatomia* (Tocalivros) com vozes masculinas e femininas, trilha sonora inédita e som binaural 3D. E em 2021, foi lançada a versão em audiolivro de *Parthenon Místico*, tornando a duologia agora disponível nos dois formatos: em livro impresso pela DarkSide Books e em audiolivro pela Tocalivros.

Todos esses projetos ampliaram, e continuam a expandir, o universo de *Brasiliana Steampunk*. Em certa medida, a pesquisa acadêmica não apenas estimula a produção artística como conduz à criação de novos projetos e experimentações com novas mídias. Desse modo, longe de uma ação limitar ou coibir a outra, o que sinto é que escrita criativa e pesquisa acadêmica caminham juntas como braços paralelos que apontam para um mesmo fim, neste caso, um fim que não poderia ignorar um propósito educacional.

<sup>1</sup> <https://brasilianasteampunk.com.br/>

## 5. Considerações finais... ou apenas a continuidade do aprendizado

Nesse percurso de criação e pesquisa, não poderia ignorar as leituras e análises acadêmicas que pouco a pouco sedimentaram aspectos do universo de *Brasiliana Steampunk*, seja destacando sua dimensão literária, seja sua multifacetada experimentação midiática. Destaco as leituras que a série tem recebido, tanto em dissertações e teses quanto em artigos científicos, com especial menção à dissertação de mestrado de Daniel Bonesso. Ao dedicar uma dissertação ao gênero steampunk no Brasil, Daniel teve a ideia de propor uma exposição presencial e virtual, sendo a exposição uma exemplificação perfeita do potencial transmídia para fins educacionais, além de constituir um passeio crítico e acadêmico pela história do gênero steampunk em nosso país.

Foi do trabalho com Daniel que nasceu a série de contos longos «Brasiliana Steampunk Folhetim», com ele assinando a edição de «Parthenon Místico & A Ameaça Carvoeira» (2025) e o projeto *Enciclopédia Brasiliana Steampunk*, cujos primeiros verbetes podem ser encontrados na publicação virtual e futuramente impressa, em uma produção que envolve o ORC Studio-Laboratório de Economia Criativa da ufsm. Este primeiro número do Folhetim também é especial por unir os fundadores do Conselho Steampunk no Brasil, com Raul Cândido assinando a apresentação, Karl Felipe assumindo a capa e as ilustrações do conto, e Bruno Accioly assinando ilustrações extras.

Em termos educacionais, a seção especial do site de *Brasiliana Steampunk* oferece a professores e leitores uma série de conteúdos que podem ser baixados para atividades em sala de aula. Essa preocupação pedagógica, que data do lançamento da primeira versão do suplemento escolar da série, logo depois do lançamento do primeiro livro, exemplifica o resultado da dupla perspectiva detalhada no decorrer dessas páginas.

Afinal, um universo criado por um escritor professor não poderia deixar de atentar à importância da pesquisa acadêmica, da investigação histórica, da reflexão crítica e teórica como elementos centrais de sua elaboração, em um exercício frutífero, constante, sem um fim aparente. Ainda mais, não deixaria de lado o objetivo educacional último desse projeto, não apenas ao valorizar nosso patrimônio cultural como também ao criar convidativas portas midiáticas e fantásticas para que novos leitores descubram a cultura nacional e redescubram suas vozes literárias.

## Referências bibliográficas

- Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Celli, G. (Org.). (2009). *Steampunk: Histórias de um passado extraordinário*. São Paulo: Tarja Editorial.
- Coetzee, J. M. (2020). *Ensaíos recentes: textos sobre literatura (2006-2017)*. São Paulo: Carambaia.
- Coetzee, J. M. (2020). *Mecanismos internos: textos sobre literatura (2000-2005)*. São Paulo: Carambaia.
- Csikszentmihalyi, M. (2020). *Flow: a psicologia do alto desempenho e da felicidade*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Jenkins, H., Green, J., e Ford, S. (2014). *Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph.
- Jenkins, H. (2009). *A Cultura da Convergência*. Susana Alexandria (Trad.). São Paulo: Aleph.
- Jeter, K. W. (1979). *Morlock Night*. Oxford: Angry Robot.
- Kastensmidt, C. (2016). *A Bandeira do Elefante e da Arara*. São Paulo: Devir.
- King, S. (2013). *Sobre a escrita*. São Paulo: Suma.
- Lodge, D. (2009). *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM.
- Pratten, R. (2011). *Getting Started in Transmedia Storytelling A Practical Guide for Beginners*. Seattle: CreateSpace.
- Powers, T. (2011). Introduction. En K. W. Jeter, *Morlock Night*. Oxford: Angry Robot.
- Prose, F. (2008). *Para ler como um escritor*. São Paulo: Zahar.
- Spohr, E. (2010). *A Batalha do Apocalipse*. Campinas: Verus.
- Spohr, E. (2011). *Herdeiros de Atlântida*. Campinas: Verus.
- Spohr, E. (2013). *Anjos da Morte*. Campinas: Verus.
- Spohr, E. (2015). *Paraíso Perdido*. Campinas: Verus.

- Tavares, E. (2014). *A lição de anatomia do temível doutor Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/LeYa.
- Tavares, E. (2019). *Juca Pirama Mercado para Morrer*. Porto Alegre: Jambô Editora.
- Tavares, E. (2020). *Parthenon Místico*. Rio de Janeiro: DarkSide Books.
- Tavares, E. (2022). *Lição de Anatomia*. Rio de Janeiro: DarkSide Books.
- VanderMeer, J., e Chambers, S. J. (2011). *Steampunk Bible: An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*. New York: Abrams Image.
- VanderMeer, J. (2018). *Wonderbook*. New York: Abrams Image.
- VanderMeer, J. (2019). *Booklife*. San Francisco: Tachyon Publications.
- Vogler, C. (2015). *A jornada do escritor*. São Paulo: Aleph.
- Wolf, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (2017). *Revisiting Imaginary Worlds: A Subcreation Studies Anthology*. New York: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (Ed.). (2017). *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (Ed.). (2020). *World-Builders on World-Building: Deep-Dive Conversations with Experts in Imaginary Worlds*. New York: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (2023). *Subcreation: Fictional-World Construction from J.R.R. Tolkien to Video Games*. New York: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (2025). *Navigating Imaginary Worlds: Wayfinding and Subcreation*. New York: Routledge.

## Links citados

- Portal Brasileira Steampunk: <https://brasilianasteampunk.com.br/>
- Expansão Transmídia de Parthenon Místico: <https://brasilianasteampunk.com.br/parthenon-mistico/>
- Expansão Transmídia de Lição de Anatomia: <https://brasilianasteampunk.com.br/anatomia/>
- Linha do Tempo Brasileira Steampunk: <https://brasilianasteampunk.com.br/universo/>
- Série Audiovisual A Todo Vapor! <https://brasilianasteampunk.com.br/trailers-spots/>
- Conteúdos em Áudio de Brasileira Steampunk <https://brasilianasteampunk.com.br/audios-dramaticos/>
- Brasileira Steampunk Web Quadrinhos <https://brasilianasteampunk.com.br/web-comics/>
- Suplemento Escolar para Ensino Médio <http://brasilianasteampunk.com.br/wp-content/uploads/2023/06/suplemento-escolar-06.pdf>
- Portfólio Transmídia da Série <http://brasilianasteampunk.com.br/wp-content/uploads/2023/06/e-book-portfolio-brasiliana-steampunk-final.pdf>
- Exposição Virtual Steampunk Brasileiro <https://metaverso360.dotweb.com.br/exposicao-steampunk-brasileiro/>

# Un reflexo da irmandade Galiza-Portugal en torno ó 25 de abril

Alba Calo Blanco



Entre la historia, la política, la cultura y la lengua de Galicia y Portugal existe una estrechísima relación que no puede ponerse en duda, y es incluso en ocasiones indesligable una de otra por haber ambas constituido en algún momento una misma nación, y por el esfuerzo de muchos por todavía continuar hermanándolas en la actualidad. Tampoco es cuestionable el muy cercano vínculo de Galicia con el territorio latinoamericano, especialmente en clave migratoria, ligado a Argentina (donde incluso se estableció el Centro Gallego de Buenos Aires), Cuba (Centro Gallego de La Habana) y Uruguay (Centro Gallego de Montevideo), entre otros. Esta es la justificación (quizás para algunos versados sobre el tema, innecesaria) por la que una reseña de este tipo ocupa un lugar en un monográfico dedicado a las literaturas en lengua portuguesa desde América Latina. El volumen escogido para su recensión, de hecho, podría resultar una espléndida primera aproximación para lograr encender una chispa de interés acerca del concepto de literatura galaico-portuguesa, pues pone hincapié en la recepción y conmemoración del 50 aniversario del 25 de abril en Galicia, representando por medio de este hito histórico para Portugal, su hermandad con el pueblo gallego.

Así, el libro *50 anos de Abril na Galiza*, editado por Carlos Pazos-Justo (Universidade do Minho) y Roberto Samartim (Universidade da Coruña), íntegramente en portugués, se divide en cuatro partes diferenciadas: un primer preámbulo titulado «Cinquenta anos à sombra de uma azinheira. Notas da Galiza», en el que los editores destacan la voluntad divulgativa y conmemorativa del volumen, concebido desde una querencia especial por la *Revolução dos Cravos*; un apartado que lleva por título «Depoimentos» y que incluye siete testimonios, tres portugueses y cuatro gallegos, sobre la vivencia personal del 25 de abril por parte de cada uno de los autores (Fernando Rosas, profesor emérito de la Universidade Nova de Lisboa; Henrique Barreto Nunes, exdirector de la Biblioteca Pública de Braga; Manuel Duran Clemente, Capitão en la *Revolução dos Cravos*; José-Martinho Montero Santalha, expresidente de la Academia Galega da Língua Portuguesa; Margarita Ledo Andión, catedrática emérita de la Universidade de Santiago de Compostela; Manuel Mera, exsecretario general de la Intersindical Nacional Galega y expresidente de la Confederación Intersindical Galega, y Vicente Araguas, docente, escritor y uno de los músicos fundadores de Voces Ceibes). A continuación, una serie de «Abordagens» constituidas por cuatro aportaciones en clave académica, dos anteriormente publicadas y dos inéditas, firmadas por Elias J. Torres Feijó (Universidade de Santiago de Compostela), M. Felisa Rodríguez Prado (Universidade de Santiago de Compostela), Fernando Martínez Arribas (Universidade de Vigo) y Sónia Duarte (Universidade do Porto). Por último, incluida teóricamente en el apartado anterior relativo a las «Abordagens», pero con una estructura distinta que la hace merecer comentario aparte, una «Cronologia do 25 de abril» elaborada por Alexandra Paz (Associação Conquistas da Revolução).

Si empezamos por una breve descripción de los «Depoimentos», no encontramos una mejor forma de introducir al lector en ellos que la confeccionada por Fernando Rosas que abre este apartado con «Que força é essa?», primer capítulo en el que se realiza una brevísima radiografía de lo sucedido en la *Revolução dos Cravos*, a nivel social y político, y trata de responder a la cuestión sobre la procedencia de la fuerza y los verdaderos sujetos que alimentaron una revolución que cambiaría Portugal para siempre y cuyas consecuencias llegarían hasta nuestros días. A continuación, Henrique Barreto Nunes, en «Outros sinais de abril», y conti-

nuando con la primera persona que presenta el autor anterior, a modo, efectivamente, de testimonio, relata su relación con Galicia, pero también la de esta con Portugal, casi como caminos paralelos, especialmente a través de los libros y la literatura, pero también de las canciones, que se convirtieron en arma en las últimas décadas del siglo pasado ante las dos dictaduras ibéricas. Por su parte, Manuel Duran Clemente, en «A Galiza tem raíces na liberdade de abril», ofrece una perspectiva del 25 de abril como militar protagonista de la revolución y establece, de nuevo, además de sus vínculos personales con Galicia, los que compartió este territorio con el portugués en un momento en el que ambos caminaban hacia la democracia. Martinho Montero Santalha, en «O ano 1974, cinquenta anos depois», desde una perspectiva diacrónica, analiza la génesis del *Manifesto para a supervivência da cultura galega* y su relación con Portugal, y narra la historia de su personal 25 de abril y de su primer viaje al país luso tras la revolución. Margarita Ledo, en «Rádio e exílio: às quintas-feiras, em O norte dia a dia, falamos “para os nossos amigos da Galiza”», relata su experiencia como gallega exiliada en Porto, donde dedicaba 15 minutos semanales del programa del que formaba parte en Rádio Clube Português para hablar en gallego a sus compatriotas. Manuel Mera, en «O sindicalismo galego e a revolução portuguesa», radiografía con precisión algunas relaciones político-sindicales clave entre Galicia y Portugal y pone de manifiesto la influencia del 25 de abril en el sindicalismo gallego. Por último, Vicente Araguas, en «De costas viradas?», relata, a través de su propia memoria y conexión personal como músico, otras uniones de índole más general entre la canción de autor gallega y la portuguesa. El lector encontrará que, en este primer apartado, muchos de estos testimonios se encuentran relacionados entre sí y se referencian unos a otros, llegando casi a crear un entramado que evoca un relato conjunto.

En lo que respecta a las «Abordagens», Elias J. Torres Feijó abre con «O 25 de abril e as suas inmediatas consequências para e no protossistema cultural galeguista» un pequeño ensayo centrado específicamente en los años 1974 y 1975, momento en el que analiza las consecuencias directas de la revolución portuguesa en el ámbito cultural gallego, especialmente en el literario y lingüístico, así como las esperables pero inexistentes y su porqué, haciendo especial énfasis en el Grupo Editorial Galaxia y el Instituto de la Lengua Gallega de la USC, en el *Manifesto para a Supervivência da língua galega* ya aludido en el anterior apartado y en la Unión do Pobo Galego, también ampliamente referenciado en primera persona en los testimonios previos, incluso por alguno de sus integrantes. M. Felisa Rodríguez Prado, en «O campo musical na Galiza dos anos setenta, a *Nova Canción Galega e Portugal*», da cuenta de la actividad cultural llevada a cabo en el espacio universitario gallego de la época, poniendo el foco en la nueva canción gallega que, en contraposición con el caso anterior, sí tuvo una fuerte y patente transferencia de un territorio a otro y se convirtió en símbolo social y combativo. Continúa Fernando Martínez Arribas, en «O impacto da Revolução dos Cravos na Transição Espanhola na perspetiva da Galiza», con un texto de carácter más político que cultural esta vez, que estudia las similitudes y diferencias entre el Estado Novo portugués y el franquismo en Galicia, así como sus respectivos procesos de transición a la democracia. Por último, Sónia Duarte, en «Heranças de abril: da liberdade sindical à proximidade sindical —um caso de afinidade no sindicalismo docente do noroeste peninsular— (SPN e cig-Ensino)», como adelanta el título, desde una perspectiva sindicalista, centra su atención en el colectivo del profesorado y realiza una aproximación entre las iniciativas de las agrupaciones más destacadas de cada territorio, el Sindicato dos Professores do Norte y la Confederación Intersindical Galega. Así, llegados al fin de este segundo apartado podemos afirmar que este complementa, de forma más teórica y analítica, lo presentado en primera voz los capítulos anteriores.

Finalmente, Alexandra Paz introduce una «Cronología do 25 de abril» en la que, casi a modo de línea del tiempo, destaca los hechos más importantes relacionados con la Revolução dos Cravos mediante efemérides que abarcan acontecimientos desde el 7, 8 y 9 de mayo de 1945, relativos a las celebraciones de la victoria contra el fascismo en varios puntos de Portugal, hasta el año 1982, donde se realiza la Primeira Revisão da Constituição de Portugal mediante la Lei Constitucional n.º 1/82. Asimismo, cabe destacar la inserción de diversos materiales a lo largo de todos los capítulos del libro, entre los que destacamos las numerosas fotografías relacionadas con José Afonso, *Zeca*, para muchos, símbolo de la revolución con su «Grândola, Vila Morena», cuya primera interpretación en público se dice que aconteció en una residencia universitaria de Santiago de Compostela en 1972, lo cual manifiesta la estrecha relación del cantautor con Galicia. Comentario aparte, dado el carácter testimonial de muchos de los capítulos, merece el habitual apartado final de «Notas biográficas», que refiere unas pequeñas líneas de cada uno de los contribuyentes a este libro colectivo, y que solo consigue acrecentar el interés por muchos de los caminos, trayectorias y vivencias personales de cada uno de ellos.

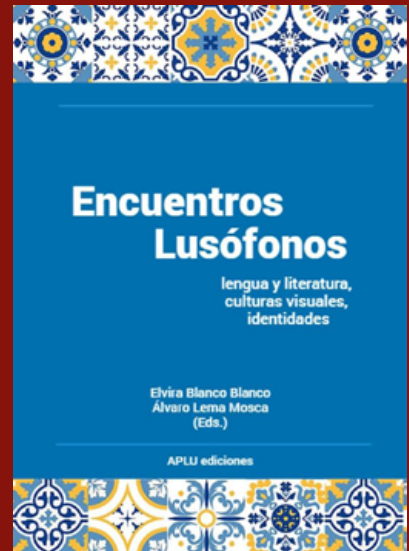
En definitiva, el volumen que tenemos entre manos trata de ser un reflejo de la hermandad entre Galicia y Portugal, en este caso a partir de la *excusa* del 50 aniversario del 25 de abril, y desde una perspectiva

de admiración, estimación y devoción, pero también marcadamente cultural-artística y política. No encontraremos en él un pormenorizado análisis en clave técnica del fenómeno que tuvo lugar en Portugal, sino una hermosa forma de abordarlo desde la conmemoración y la fraternidad entre dos naciones vecinas que algún día fueron una, y cuyos lazos y vínculos siguen más presentes que nunca ante la efeméride que desencadena la elaboración de este volumen conjunto lleno de una pluralidad de voces.

Carlos Pazos-Justo y Roberto Samartim (Eds.) (2024). *50 anos de Abril na Galiza*. Santiago de Compostela: Através Editora. 168 páginas.

# Sudamérica y las lusofonías

Irene García Martínez



En 2021, la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU) organizó unas Jornadas Lusófonas, coordinadas por la Dra. Elvira Blanco Blanco y el Dr. Álvaro Lema Mosca, que reunieron en forma online a expertos de diversas partes del mundo. Durante esos cuatro días pospandemia se discutió largamente sobre los vínculos entre Uruguay —y por extensión, Sudamérica— y los países de habla portuguesa. Se buscaba sobrepasar las consabidas relaciones históricas entre Uruguay y Brasil, ya estudiadas anteriormente por diversos autores (E. Rodríguez Monegal, A. Rama, P. Rocca), y avanzar hacia los lazos con Portugal, los países del África portuguesa e, incluso, Macao (China).

Las participaciones de esas jornadas fueron posteriormente recogidas en un libro digital, editado en 2021 por APLU Ediciones y coordinado por Blanco Blanco y Lema Mosca bajo el título *Encuentros lusófonos: lengua y literatura, culturas visuales, identidades*.

El libro de actas está dividido en seis apartados según los principales ejes temáticos de los trabajos allí reunidos. En el primero de ellos, «Literatura lusófona», se recoge el artículo de Luis Bravo sobre la obra fantástica de Eça de Queirós y Fernando Pessoa, el de Enrique Palombo acerca del libro de relatos póstumo de João Guimarães Rosa, el de Rogério Miguel Puga y su análisis comparativo entre un cuento de C. A. Gunnison y uno del macaense H. Senna Fernandes, y el de Vanina Arregui referente a la obra del mozambiqueño Mía Couto.

En la segunda parte, «Empoderamiento y resiliencia femenina», encontramos un artículo de Iaranda Barbosa sobre la poesía de Conceição Rodrigues y uno de Gerardo de Ávila relativo al trabajo de Celeste Estrela.

El tercer apartado está dedicado a las «Identidades», con un aporte de Eduarda Pedrozo acerca de un libro de la poeta indígena Márcia Wayna Kambeba y uno de Dora Nunes Gago sobre los diarios del portugués Miguel Torga.

En línea con ello aparece la siguiente sección, «Homosensualidades», el homoerotismo en *Gran Sertón: Veredas*, trabajo de Nelson González Catardo, y la supuesta ausencia de la homosexualidad en el África lusófona, presentado por Silvio Alfonso.

La quinta parte está dedicada a las «Culturas visuales y música» y cuenta con un trabajo de Álvaro Lema Mosca en referencia al cine de Glauber Rocha, uno de Alfredo Goldstein sobre el teatro brasileño y sus vínculos con Uruguay y uno de Marta Molina respecto al movimiento hip hop en Brasil.

El último apartado se centra en los enfoques filológicos bajo la sección «Lengua, traducciones y ediciones», en la que se reúnen tres artículos a partir de temas diversos: el de Reynaldo Giménez se ocupa de la traducción de un poemario de Haroldo de Campos y uno de Paulo Leminski; el de Jerónimo Pizarro se centra en la colección de Tragaluz Editores dedicada a la obra de Fernando Pessoa; y el de Cínthia Núñez hace foco en la enseñanza del portugués y su literatura en las aulas uruguayas.

Como plantean los editores en el prólogo del libro, el conocimiento en el Río de la Plata sobre la literatura, la lengua y el arte en general de los países de habla portuguesa es sinuoso e intermitente. Se ha publicado

poco en español, en escasas y a veces malas traducciones, y muchos autores canónicos en sus países son completos desconocidos en Sudamérica.

Por ello, las instancias de divulgación y conocimiento sobre la producción lusófona resulta tan interesante, especialmente si proviene de un país hispanoparlante como el Uruguay. Asimismo, estas jornadas de reflexión y pensamiento otorgan un carácter distinto a las relaciones vinculantes entre ambos universos lingüísticos y entre los distintos puntos geográficos que distinguen el español y el portugués.

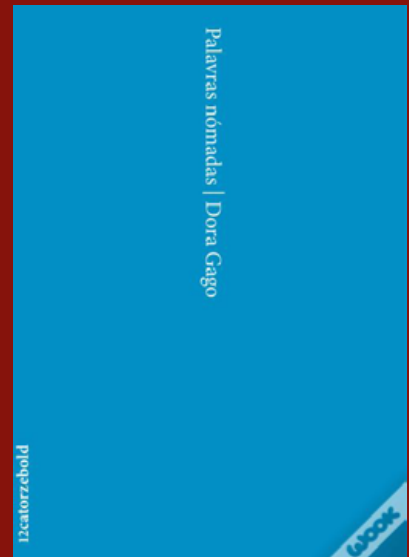
La necesidad de recuperar nuevos autores y nuevos enfoques a los estudios literarios, filológicos y lingüísticos “amerita la urgente necesidad de modernizar el canon de lectura, actualizándolo al siglo XXI” (p. 10). En ese sentido, el libro *Encuentros lusófonos* es un valioso aporte a esa empresa, al igual que este número de la revista [sic]. Los temas tratados y el origen diverso de los articulistas colaboran notablemente con ese propósito. A esos efectos, hay participantes de Uruguay y Brasil, pero también de Portugal, de Macao, de Colombia y de Argentina.

Este libro es un primer acercamiento a ese otro universo que se conecta no sólo con el gigante latinoamericano, sino también con Portugal y las demás naciones que pertenecían a la corona portuguesa. Se trata de un vínculo (necesario, requerido) entre los países de lengua castellana y aquellos de lengua portuguesa, que no por esa diferencia lingüística comparten pocas coincidencias, estéticas y temáticas. Es un intento de acercar las «lejanías» y trazar puentes entre las naciones hispanas y las lusófonas.

Elvira Blanco Blanco y Álvaro Lema Mosca (2021). *Encuentros lusófonos: lengua y literatura, culturas visuales, identidades*. Montevideo: APLU ediciones, 217 págs.

# Palavras nômadas de Dora Nunes Gago: la vida en los intersticios de la literatura y los viajes

Sandra Sousa



Una vez más tengo la tentación de coser unas líneas sobre la obra de Dora Nunes Gago. Escritora prolífica, tras el libro de cuentos *Floriram por engano as rosas bravas* (2022), *Palavras Nômadas* (2023) es un libro de crónicas que nos recuerdan cómo se puede tejer la vida en estos intersticios de literatura y andanzas hechas por varios continentes. En 2023, fue distinguido con el prestigioso Grande Prémio de Literatura de Viagens Maria Ondina Braga, de la Asociación Portuguesa de Escritores.

Para aquellos que aún no la conocen, dejo aquí una breve biografía. Doctora en Lenguas y Literaturas Romances, Dora Nunes Gago ha sido profesora en la Universidad de Macao, en la Universidad de la República y en varias universidades de Estados Unidos. Su debut en la poesía y la ficción tuvo lugar con la publicación de *Planície de Memória* en 1997. Entre otros, se destacan los libros: *A Sul da Escrita* (2007, galardonado con el Prémio Nacional de Conto Manuel da Fonseca); *As Duas faces do dia* (2013), *Travessias-Contos Migratórios* (2014) y *Matéria dos Sonhos* (2015).

Sabemos que la crónica es el género narrativo que más se acerca a la relación entre la escritura y la vida. Las crónicas son un espacio para la imaginación, el aprendizaje y la experimentación creativa, la libertad de pensamiento y expresión. Dora Gago debate en la última crónica del libro, titulada «Un nudo para atar la vida»: «—sí, empiezo, inesperadamente, al final— sobre qué etiqueta ponerle a “estos harapos de la vida”» (p. 204). Si estos textos son una manera, como afirma la autora, de encontrar «el nudo para atar la vida, evitando que se deshaga en un caos enmarañado de líneas repugnantes» (p. 205), no dejan de corresponder a esta profunda urgencia de contar lo que parece simple a simple vista, esta cotidianidad humana, pero que es de mayor complejidad. Después de todo, la palabra clave aquí es «humano». La autora utiliza la palabra «híbrido» en su reflexión sobre cómo nombrar sus textos, una definición utilizada a menudo para caracterizar el género de la crónica, señalado como un problema: el hecho de que se basa en este discurso «donde cabe todo lo que no cabe en ningún lugar» (p. 204). De hecho, en las crónicas de Dora Gago encontramos páginas y pasajes dotados de verdadera y rica poesía. El texto «Crónica de una plaga anunciada» es un ejemplo de esto. Aunque relata la pandemia de Covid-19, termina de una manera hermosa: «Tiempo de ser una flor de loto germinando en el pantano de todos los miedos e incertidumbres» (p. 141).

Estas crónicas son un viaje que no se limita solo a los espacios físicos por los cuatro rincones del planeta, sino también al universo literario que siempre acompaña a la narradora. Como en el caso de Emily Dickinson, la voz de Dora Gago nos advierte que a veces «no necesitamos nada más» (p. 34). Son textos que nos llevan por los caminos de la vida y nos obligan a detenernos y reflexionar sobre la dirección de nuestras decisiones en el mundo en el que vivimos, tanto a nivel personal como global.

*Palavras nômadas* es también un libro de memorias —tal vez podríamos crear un nuevo género, el de la «crónica-memoria» o el de «cromomory»—, como se anunciaba en la crónica inicial «Huída a un nuevo tiempo»; ese tiempo en el que se puede marcar el inicio de un viaje de dos décadas de deambular por el mundo, el viaje a Montevideo donde la esperaba el futuro, una carrera como maestra del mundo. Como (casi) todos los viajes iniciáticos, esta crónica sirve de preámbulo a las que siguen: los encuentros y desajustes de la vida, las situaciones inesperadas, en fin, para todo lo que se teje por los caminos, de tierra, mar o aire, que esbozan los

pies que se atreven a caminar. Con ella recorreremos este camino por la memoria, por los episodios que insisten en salir a la luz, probablemente los que más la marcaron, y que no pudieron descansar hasta reposar en la página de papel.

Con una mirada aguda y sensible, además de un pensamiento profundo del que poco parece escapar, Dora Gago ofrece al lector el regalo de sus crónicas, es decir, el don de sí misma. Y esta es también la oferta de un mundo interior rico en literatura, de escritores de lectura imprescindible: Orhan Pamuk, Pearl S. Buck, Camilo Pessanha, Maria Ondina Braga, Jorge de Sena, Torga, Eduardo Galeano, Milan Kundera, V. S. Naipaul, Lúcia Jorge, García Márquez, Rodrigues Miguéis, H. P. Lovecraft, por nombrar solo algunos de la extensa lista. Y si en la primera crónica, Dora Gago «no encuentra nada más entre los bolsillos de tela. Ni una aguja, ni un hilo para coser, para unir las incertidumbres de [su] alma dispersa» (p. 15), al final del libro, todo encaja, o se cose, por el descubrimiento de que «la cartografía de nuestro mundo está dibujada por el mapa de los afectos» (p. 206).

Dora Gago. *Palavras Nômadas* (2023). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus. 118 páginas.

# *Napalm en el corazón* y la homosexualidad en un mundo distópico

Joaquín Eraña



Pol Guasch es un escritor y poeta español en lengua catalana. Nació en 1996 y tiene una titulación en Estudios Literarios y un máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales en la Universidad de Barcelona. En enero del año 2021 ganó el Premio Libros Anagrama de novela en catalán por su obra *Napalm en el corazón* (2021). Esta novela narra la historia de un chico que vive en una zona dominada por la milicia, donde la naturaleza se encuentra destruida y las condiciones de vida son precarias. En este ambiente opresivo también se ambienta la historia de amor entre el narrador y Boris, dos jóvenes homosexuales que luchan por sobrevivir en un espacio animalizado y donde la violencia es pan de cada día. En la novela se pinta una atmósfera distópica, ambigua, y derruida, donde se dejan entrever las consecuencias del capitalismo más arrollador que ha llevado al mundo casi hasta su destrucción. Si bien la novela tiene una construcción geográfica específica, la prosa del autor obliga a su descubrimiento fragmentado a lo largo de la lectura, a modo de rompecabezas.

A su vez, la novela construye un mundo dominado por los militares, los cuales solamente son descriptos como los «cabezas rapadas». Sabemos que hablan una lengua distinta a la del narrador, y que han obligado a la población a desplazarse de las ciudades, «Unos hombres que vinieron a casa y nos dijeron que teníamos que marcharnos es lo que recuerdo de los primeros días (...) Oí fragmentos de la conversación en una lengua que trataba de entender» (p. 44). Por tanto, el control social impuesto hacia el narrador y su madre lleva a que estos personajes se conviertan en seres desplazados e infelices. Esto se ve reflejado en que el capitalismo salvaje deriva en un mundo desolado, destruido y completamente carente de alegría. La idea utópica del progreso capitalista se basa en la explotación de los recursos naturales sin pensar en su carácter finito, aspecto que deriva en que las personas, carentes de alimento, deben comer lo que encuentran y se convierten en animales salvajes, tal como se ve en la novela.

La novela se entreteje entre percepciones del narrador, que fluctúan entre pasado y presente, y, además, con un manejo magistral de géneros literarios, Guasch, propone capítulos intercalados del género epistolar, escritos por el narrador hacia Boris, su novio.

Sabemos que ambos personajes tienen una relación amorosa y además el narrador reflexiona varias veces respecto de su homosexualidad. Es importante puntualizar que Boris y el narrador no solamente son desplazados sociales debido a la violencia ejercida por el gobierno militar, sino que, su homosexualidad reafirma su carácter de subalternos. Guasch, a modo de fuerte crítica social presenta a estos dos personajes homosexuales que sufren discriminación constantemente, tanto en su infancia —antes de la atmósfera dictatorial— como en este ámbito distópico. Sobre su homosexualidad, el narrador de *Napalm en el corazón* puntualiza que:

Releo las cartas de Boris e intuyo que él no vive las cosas como las vivo yo. (...) No sé quiénes somos este nosotros, pero llevo toda la vida arañándolo y me siento parte de él, ciegamente: los bastardos. Los contrahechos. Los enfermos- Demoníacos. Comerrabos. Enculados. Mas tarde he

entendido que esta desdicha no es nuestra. Que es un gesto de fuera el que nos la impone (...).  
(p. 97)

En este fragmento observamos la reivindicación del narrador de la homosexualidad como un aspecto normal, que, si bien ha recibido todo tipo de insultos y ha sido discriminado a lo largo de toda su vida, la sociedad no es la que tiene la razón, sino que, se debe resistir y continuar siendo lo que uno es. También podemos tomar este fragmento como invitación de la novela a cuestionarnos los prejuicios sociales que hemos construido a lo largo de nuestras vidas sin reflexionar sobre ellos: ¿Por qué el afuera impone el odio hacia la homosexualidad? ¿Por qué permitir que un sujeto externo nos encasille? Tales incógnitas quedan abiertas e invitan al lector atento a meditarlas.

Asimismo, existe otro momento de la novela donde podemos observar los traumas generados por la discriminación que ha recibido el narrador por su homosexualidad por parte de su familia en su adolescencia. Él se encuentra en la carretera con Boris y enuncia: «Me he permitido darle un beso (...) Pero justo en ese momento que nos hemos besado he sentido la inesperada vigilancia [del cadáver de su madre muerta]. Con la misma cara de asco de hace unos años» (p. 169). Incluso en los momentos en que el narrador puede vincularse afectivamente con su novio, en soledad, siente que el cadáver de su madre lo juzga. Es por esto que el narrador se encuentra atormentado e incluso se siente perseguido constantemente. Por otra parte, Boris —personaje que toma la palabra muy pocas veces en la novela—, responde al estereotipo de hombre que oculta sus preocupaciones y que prefiere esconderse antes de mostrarse como alguien sentimental, en las propias palabras de su novio «Callar: su manera de huir» (p. 105). Quizá estos aspectos se deban a que de niño encontró los cadáveres asesinados de sus padres en su salón. Sin embargo, la novela deja incógnitas sin responder como quién los asesinó y por qué. Una posible hipótesis podría ser que los padres de Boris formaban parte de algún tipo de movimiento antigubernamental.

Incluso las formas de violencia que Boris aprendió de pequeño se replican en su relación con el narrador, el cual enuncia que: «Discutir con Boris es a menudo la única manera de sacarle una palabra (...) él me ha dado besos de esos que suele dar él, tan fuertes que casi me atragantan» (p. 105). Posteriormente vemos replicadas estas formas de violencia cuando tienen relaciones sexuales: «Me coge del pelo con mucha fuerza y, cuando me agarra pienso en cómo follan los animales» (p. 105). Cabe preguntarnos si la normalización de la violencia en el ámbito sexual deriva de los traumas que la discriminación ha generado en los hombres gays. Quizá, también, estos aspectos son una manera de Guasch de denunciar la homofobia internalizada que algunas personas homosexuales acarrean en su adultez.

Por otra parte, aunque la novela esté ambientada en un mundo distópico, existen numerosos aspectos que se vinculan con nuestra realidad empírica: la discriminación sexual, la imposición de otra lengua (quizá Guasch como escritor catalán está criticando la imposición del español en su país), la enajenación que supone el trabajo, la destrucción del planeta a través de la explotación natural del capitalismo. Esta obra refleja cómo la literatura permite reflexionar sobre la realidad para entenderla mejor, independientemente de los artilugios de representación que se utilicen. Guasch, de este modo, está criticando el *statu quo* y reivindicando la voz de los subalternos, de los desplazados. Invita al lector a preguntarse, ¿es posible cambiar la solidez del mundo para que las diversidades tengan espacio? ¿Acaso es natural la violencia del mundo o se pueden buscar otras maneras de vivir? ¿Cuánta importancia tiene un solo individuo? ¿Puede una pareja de varones cambiar el mundo?

Paul Guasch. *Napalm en el corazón* (2021). Barcelona: Anagrama. 256 páginas.