

**OLHARES E  
INTERCAMBIOS  
LATINO-AMERICANOS**

**ORGANIZAÇÃO**

Ana Lúcia Trevisan

Regina Crespo

Rodolfo Mata

**Copyright** © 2022 Ana Lúcia Trevisan, Regina Crespo e Rodolfo Mata, organização.

Todos os direitos autorais dos textos publicados neste livro estão reservados aos autores e foram cedidos para uso da Líquido Editorial, exclusivamente para a publicação desta obra. O conteúdo dos textos aqui publicados é de inteira responsabilidade de seus autores.

**Capa e Diagramação**

Líquido Editorial

**Revisão e Normalização**

Ana Lúcia Trevisan, Regina Crespo e Rodolfo Mata

**Coordenação Editorial**

Ester Andrade, Glycie Cazelli e Luciane Brites

**Editor responsável**

Carlos Augusto B. de Andrade

**Impressão**

PSI7

**CONSELHO EDITORIAL**

Benjamim Corte-Real - Universidade Nacional de Timor-Leste  
Carlos Augusto Batista de Andrade – Universidade Cruzeiro do Sul  
Cleide Antônia Rapucci - UNESP – Assis  
Edila Viana - UFF  
Gerson Albuquerque - Universidade Federal do Acre  
Guaraciaba Micheletti - Universidade Cruzeiro do Sul e USP  
Isabel Margarida Duarte - UP (Universidade do Porto)  
Luisa Antunes Paolinelli - Universidade da Madeira  
Marlise Vaz Bridi (USP)  
Moisés de Lemos Martins - Universidade do Minho  
Mônica Muniz de Souza Simas - USP – Universidade de Veneza  
Nancy dos Santos Casagrande - PUC-SP  
Neusa Barbosa Bastos - PUC-SP - UPM  
Regina Pires de Brito - UPM  
Sara Jona Laisse - UPMz (Universidade Politécnica de Moçambique)

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

Olhares e intercâmbios latino-americanos /  
organização Ana Lúcia Trevisan, Regina Crespo,  
Rodolfo Mata. -- 1. ed. -- São Paulo, SP : Líquido  
Editorial e Consultoria, 2022.

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-85-92943-06-6

1. Linguagem e cultura 2. Pluralismo cultural  
3. Sociolinguística I. Trevisan, Ana Lúcia.  
II. Crespo, Regina. III. Mata, Rodolfo.

22-109995 CDD-401.4

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Linguagem e cultura : Linguística 401.4

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

## Sumário

---

As linguagens em tempos e espaços latino-americanos .....	5
Ana Lúcia Trevisan	
Regina Pires de Brito	
Tradução: tecendo pontes entre a literatura e a cultura.....	13
Regina Crespo	
Rodolfo Mata	
O estudo formal das literaturas em língua portuguesa no México e o seu vínculo indissociável com o ensino da língua .....	37
Alma Delia Miranda Aguilar	
Poéticas de intervenção no México e no Brasil: diálogos com o mítico .....	53
Claudia Dias Sampaio	
Lenguaje, experiencia y representación en la obra de Conceição Evaristo y Jarid Arraes .....	71
Cristina Diaz	
Cantos de trabajo en México y Brasil .....	87
Iván García López	
Oralidad y Versatilidad en O peso do pássaro morto, de Aline Bei.....	103
José Luis Gómez Vázquez	
Imagens do insólito ficcional em contos de Amparo Dávila e Lygia Fagundes Telles.....	119
Ana Lúcia Trevisan	
Histórico e religioso: o insólito ficcional nos romances La mujer habitada (1988), de Gioconda Belli, e Santitos (1998), de María Amparo Escandón .....	137
Daniele Aparecida Pereira Zaratín	

As marcas da violência na literatura guatemalteca: uma análise da narrativa de Rey Rosa <sup>36</sup> .....	155
Rodrigo de Freitas Faqueri	
Intersecciones entre corrupción y religiosidad: un acercamiento a las novelas La Mara y Amarás a Dios sobre todas las cosas desde una mirada decolonial.....	173
Mariana Rodrigues Lopes	
Sobre os autores .....	201

## As linguagens em tempos e espaços latino-americanos

---

Ana Lúcia Trevisan  
Regina Pires de Brito

O crescimento desorganizado das cidades, a intensa mobilidade humana, inclusive virtual, e, em decorrência desses fatos, o aumento da diversidade, o surgimento de novas formas de identidade e alteridade, o recrudescimento de preconceitos e intolerâncias, as transformações das cidades e dos espaços públicos, que afetam a qualidade de vida urbana e as relações sociais, são constatações que estão no centro das inquietações que motivaram, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras, a elaboração do *Projeto Mobilidade humana e culturas no plural: o desafio da convivência*.

O Projeto se insere nas ações propostas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), no âmbito do Programa Institucional de Internacionalização PrInt-CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Este e os demais projetos vinculados ao PrInt-CAPES-UPM têm como finalidade promover a construção, a implementação e a consolidação de um plano estratégico de internacionalização para estimular a formação de redes de pesquisas internacionais, com vistas a aprimorar a qualidade e a visibilidade da produção acadêmica vinculadas aos programas que dele participam.

O projeto *Mobilidade humana e culturas no plural: o desafio da convivência*, em especial, trata de questões sobre as quais o nosso Programa de Pós-Graduação vem se debruçando com afinco, tendo, ao longo do tempo, adquirido competência e experiência comprovadas em trabalhos de investigação e na produção acadêmica relevante, no desenvolvimento de projetos de natureza exten-

sionista e na formação de recursos humanos, estabelecendo, com isso, parcerias nacionais e internacionais profícuas.

Se o século XXI tem-se caracterizado pelo intenso deslocamento de pessoas ao redor do mundo, procura-se, em boa parte de nossos estudos, refletir acerca do fato de tais deslocamentos serem movidos não somente pelo desejo de uma vida melhor e mais digna, mas também pelo medo. Deste modo, na nova dinâmica, somam-se aos imigrantes, os indivíduos em situação de refúgio, os apátridas, os asilados políticos, como novos componentes da realidade social.

Com esse pano de fundo, a intenção do *Mobilidade humana e culturas no plural: o desafio da convivência* é de contribuir, a partir de diferentes perspectivas no campo dos estudos do texto e do discurso, com as pesquisas e com a produção de saberes sobre algumas questões desafiadoras decorrentes da mobilidade contemporânea e dos contatos entre povos, procurando oferecer contributos, principalmente, para a diminuição da intolerância e dos conflitos em nossa sociedade, para o crescimento da aceitação social e da convivência harmoniosa e, por fim, colaborar para a melhoria da qualidade de vida das diferentes coletividades.

Objetivamente, são núcleos de interesse dos estudos desenvolvidos por docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPM vinculados ao Projeto PrInt e pelos nossos parceiros internacionais, temáticas atinentes a:

- aprendizagem transformadora e enfrentamento de conflitos em diferentes culturas;
- artes como forma de integração e de redução das intolerâncias;
- imigrantes, pessoas em situação de refúgio, apátridas;
- integração entre distintas linguagens;
- intolerância na internet, na literatura e nas artes;
- pluralidade cultural, implicações para a gestão e atitudes perante o diverso e o estrangeiro;

- redes de aprendizagem, ensino de línguas e interculturalidade;
- representações ficcionais e artísticas dos espaços sociopolíticos e culturais;
- uso da língua em situação de deslocamento, contato e acolhimento;
- valorização e preservação do patrimônio cultural.

Das diversas atividades já realizadas, desde 2019, no âmbito do *Mobilidade Humana e Culturas no Plural: o Desafio da convivência* (missões docentes, capacitações discentes, aulas abertas ministradas por parceiros internacionais, publicações conjuntas, realização de programas no canal do PPGL no Youtube, organização e participação em eventos), destacam-se, na presente publicação, reflexões sobre a diversidade literária, linguística, histórica e cultural do continente latino-americano a fim de identificar as interfaces que modelam uma reflexão crítica e plural sobre a América Latina. Neste sentido, são discutidas formas de aproximação entre a língua portuguesa e a língua espanhola, seja pelos sentidos teóricos e práticos da tradução, seja pelas práticas educacionais. Também se apresentam reflexões sobre os meandros das representações literárias de autores mexicanos, brasileiros, guatemaltecos, nicaraguenses, expandindo fronteiras literárias e ampliando os diálogos profícuos e tão necessários no espaço da América Latina do século XXI.

Nesta perspectiva, OLHARES E INTERCAMBIOS LATINO-AMERICANOS foi o tema escolhido para o Webinário organizado no escopo do *Mobilidade Humana e Culturas no Plural: o desafio da convivência*, vinculado ao PrInt-Capes-UPM, que reuniu investigadores mexicanos e brasileiros, divididos em duas conferências e em duas mesas temáticas, para debateram sobre as relações entre a língua portuguesa e a língua espanhola, bem como sobre a pluralidade cultural que emoldura o continente latino-americano.

O evento, ocorrido no mês de outubro de 2021 por meio de plataforma colaborativa e exibido no canal do youtube do PPGL, procurou, ainda, sedimentar o intercambio acadêmico entre o Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana

Mackenzie e os Programas de Pós-graduação em Letras e em Estudos Latinoamericanos da Universidad Autonoma de México. Esse intercambio tem oferecido a oportunidade de reunir diferentes pesquisadores que discutem acerca da diversidade literária, linguística, histórica e cultural da América Latina, contribuindo para modelar uma reflexão crítica e plural sobre o continente neste século. As ideias compartilhadas durante o Webinário revelaram a importância de ampliar os olhares críticos que em muito podem contribuir para uma reflexão sobre os lugares dos sujeitos latino-americanos, pois, seja como brasileiros, seja como mexicanos, no amplo debate que envolve os rumos da América Latina na contemporaneidade, o único espaço possível é aquele que privilegia a dinâmica dos diálogos.

Organizado por Ana Lúcia Trevisan e Regina Pires de Brito (docentes do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie) e por Regina Crespo e Rodolfo Mata (parceiros PrInt, docentes da Universidad Nacional Autonoma de México), o Webinário OLHARES E INTERCAMBIOS LATINO-AMERICANOS , apresentou, além de múltiplos pontos de vista teóricos, que sustentaram variadas propostas de estudos literários e linguísticos, pesquisadores envolvidos nos desafios dos estudos comparados, que revelaram em suas experiências de deslocamento, a compreensão das interações discursivas que ultrapassam as latitudes geográficas, pois se redefinem nas dimensões do Humano.

Em sua programação, o evento contou com as seguintes intervenções: conferência de abertura “Tradução: tecendo pontes entre a literatura e a cultura”, proferida por Regina Crespo (CIALC/UNAM) e Rodolfo Mata (IIFL/UNAM) e conferência de encerramento: “As literaturas em língua portuguesa no México: aproximações a uma história viva”, proferida por Alma Delia Miranda (Coordenadora da graduação em Letras portuguesas UNAM).

O evento também se desenvolveu com duas mesas temáticas: a primeira delas tratando da “Poesia e narrativa: produção contemporânea brasileira vista do México”, com as seguintes intervenções: 1. Poéticas de intervenção no México e no Brasil: diálogos com o mítico, de Cláudia Sampaio; 2. Lenguaje, experiencia y represen-



tación en Conceição Evaristo y Jarid Arraes. de Cristina Díaz; 3. Ritmo y versatilidad en *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, de José Luis Gómez; 4. Cantos de trabajo en México y Brasil, de Iván García. A segunda mesa, intitulada “Literatura latino-americana em foco: intersecções”, decorreu com as seguintes intervenções: Tendências contemporâneas do Insólito Ficcional hispano-americano nos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón, de Daniele Zaratini; 2. Encrucijadas, bifurcaciones y confluencias textuales entre las novelas *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, *La mara* y *Odisea del norte*, de Mariana Rodrigues Lopes e As marcas da violência na literatura guatemalteca: uma análise da narrativa de Rey Rosa, de Rodrigo de Freitas Faqueri.

Com essa perspectiva delineada, os textos aqui reunidos procuram oferecer contributos, em diferentes rumos, para os debates sobre as línguas e as literaturas em contato na América Latina, deixando como registro, com a presente publicação, as colaborações dos estudiosos envolvidos no evento, a partir das apresentações e mediações realizadas.

Abre este volume, o capítulo “Tradução: tecendo pontes entre a Literatura e a Cultura” de Regina Crespo e Rodolfo Mata, elabora uma reflexão sobre a tradução e seu exercício, partindo das experiências e vivências dos dois autores. Desta forma, discute a relação entre a literatura e a cultura, examinando o desafio representado pelo ofício de traduzir línguas tão próximas como o português e o espanhol. Neste ensaio, a tradução se revela metaforicamente como uma personagem migrante que, ao traduzir, vive uma cultura e uma língua distintas das suas, sem jamais perder a sua própria origem linguística e cultural. Destaque-se que no capítulo também são enumerados e analisados exemplos do trabalho que os dois autores vêm realizando no campo da tradução.

Intitulado “O estudo formal das literaturas em língua portuguesa no México e o seu vínculo indissociável com o ensino da língua”, o capítulo de autoria de Alma Delia Miranda Aguilar, expõe as circunstâncias da criação do programa da licenciatura de Letras Portuguesas na UNAM, bem como elabora uma reflexão a respeito

da necessidade de políticas de promoção das variedades da língua portuguesa e da cultura lusófona. O texto examina a importância de políticas direcionadas a jovens de ensino secundário, haja vista que na faixa etária dos 15 aos 18 anos não existem, atualmente, fontes de motivação para o estudo formal, nem da língua portuguesa nem das literaturas lusófonas.

No capítulo “Poéticas de intervenção no México e no Brasil: diálogos com o mítico”, de Claudia Dias Sampaio, busca-se compreender a ideia de intervenção presente na produção literária recente do México e do Brasil. Seja por meio de marcas gráficas no corpo dos poemas, seja a partir de uma elaboração que procura dilatar os discursos convencionais, as escrituras observadas são pensadas como produtoras de “poéticas de intervenção”. O estudo também elabora um diálogo com o mítico, visto como um dos caminhos mediadores nas aproximações às poéticas de intervenção propostas no México e no Brasil, no âmbito da contemporaneidade.

Em “Lenguaje, experiencia y representación en la obra de Conceição Evaristo y Jarid Arraes”, no capítulo de autoria de Cristina Diaz, estuda-se a produção literária de escritoras afro-brasileiras, observando o momento de circulação e efervescência dessas manifestações literárias, como a expressão de um desejo revisionista da historiografia literária nacional, que tem retomado e questionado as formas de sedimentação do cânone literário. Na busca de revisar esse lugar de escritura nas narrativas contemporâneas, afirma-se a existência de uma produção literária de mulheres negras, que rompe o silêncio e a subalternização.

Com o capítulo intitulado “Cantos de trabajo en México y Brasil”, Iván García López propõe um singular e diferenciado estudo a respeito dos cantos de trabalho existentes no México e no Brasil. Assim, o autor examina alguns elementos básicos desses cantos, tais como as suas definições, suas classificações de acordo com o momento ou com a finalidade com que são entoados. Destacam-se neste trabalho as diferenças dos contextos brasileiros e mexicanos e apresentam-se os exemplos dos cantos “a bata de milho em Ipirá, em Brasil e o canto de “El Alabado” dos tlachiqueros de México.

Intitulado “Oralidad y versatilidad en *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei”, o capítulo de José Luis Gómez Vázquez traz um estudo sobre a oralidade e a versatilidade das formas literárias contemporâneas, manifestas no romance *O peso do pássaro morto* (2017). O texto apresenta análises profícuas em que se discutem aspectos da oralidade, da voz e suas relações com a corporalidade e, ainda, da socialização do literário, propondo uma compreensão da amplitude de alcances discursivos de uma obra de arte, bem como de sua historicidade e suas formas de interrelacionar-se na esfera pública.

Ana Lúcia Trevisan, em seu capítulo “O insólito ficcional em contos de Amparo Dávila e Lygia Fagundes Telles”, parte da investigação dos sentidos simbólicos e metafóricos presentes nas imagens do insólito como forma de desvendamento das vozes e silenciamentos femininos. Compreendendo a literatura como possibilidade de representação estética da sociedade, examina, por meio das imagens insólitas, uma cartografia reveladora dos imaginários femininos presentes nos contos “La señorita Julia” e “La celda”, de Amparo Dávila e “Tigrela” e “Noturno amarelo”, de Lygia Fagundes Telles, desvendando, desse modo, os sentidos imanentes às ambiguidades constitutivas das personagens femininas quando imersas na dinâmica desestabilizadora do insólito ficcional.

O capítulo de Daniele Aparecida Pereira Zaratín, intitulado “Histórico e Religioso: O insólito ficcional nos romances *La mujer habitada* (1988), de Gioconda Belli, e *Santitos* (1998), de María Amparo Escandón, propõe reflexões sobre a composição do insólito ficcional a partir da análise dos romances da mexicana, María Amparo Escandón, e da nicaraguense, Gioconda Belli. No texto, elaboram-se os conceitos de Insólito Histórico e Insólito Religioso, a fim de examinar a potência das imagens insólitas presentes nas obras referidas e de propor uma reflexão mais dilatada, que possa sistematizar a compreensão de outras narrativas que trazem, no seu bojo, a pluralidade das manifestações do insólito ficcional.

Em “As marcas da violência na literatura guatemalteca: uma análise da narrativa de Rey Rosa”, capítulo de autoria de Rodrigo de Freitas Faqueri, examinam-se as marcas da violência presentes na

obra do escritor guatemalteco, a partir da análise dos romances *El Material Humano* (2009) e *Los Sordos*. Desta forma, estuda-se a composição de uma “estética da violência”, que se revela não apenas como temática, mas como construção lexical, reveladora de determinada estrutura social e de registros históricos capazes de anunciar um retrato da Guatemala dos séculos XX e XXI.

No capítulo de Mariana Rodrigues Lopes propõe-se uma reflexão a respeito dos romances *Amarás a Dios sobre todas las cosas* y (2013) e *La mara* (2004), a partir de dois temas: a corrupção e a religiosidade. Dessa forma, examinando as representações ficcionais dos movimentos migratórios centro-americanos para os Estados Unidos, busca-se compreender os temas sociais expostos na literatura a partir dos fundamentos teóricos dos estudos decoloniais. São utilizadas como apoio teórico as pesquisas de Rubén Bravo, Ramón Grofóguel e Walter Mignolo, que elaboram uma ampla discussão sobre as muitas faces que compõem a complexidade dos temas propostos.

Com efeito, levando em conta a relevância do evento OLHARES E INTERCÂMBIOS LATINO-AMERICANOS, bem como de cada capítulo aqui reunido, que ampliam e sedimentam as reflexões propostas, a presente coletânea pretende constituir-se como um percurso significativo para os pesquisadores que procurem elementos que auxiliem a desvendar a dinâmica atual das aproximações linguísticas e literárias entre países latino-americanos, a fim de compor uma compreensão atenta do presente das pesquisas. Cabe assinalar, por fim, que esse desvendamento pode, também, fomentar o desejo de produções futuras, que reinventem esse trajeto de diálogos necessários e valiosos sobre a América Latina.

## Tradução: tecendo pontes entre a literatura e a cultura

---

Regina Crespo  
Rodolfo Mata

**Resumo:** Este artigo consiste numa reflexão sobre a tradução e seu exercício. A partir de elementos testemunhais dos dois autores, constrói-se um panorama sobre a relação entre a literatura e a cultura, sobre o convite ao desconhecido que o desafio de traduzir representa e acerca das dificuldades que envolvem esse ato, quando as línguas em contato são tão próximas como o português e o espanhol. Também a partir das experiências pessoais dos autores, observa-se como a tradução se constrói à maneira de uma personagem migrante que, ao traduzir, vive uma cultura e uma língua distintas das suas, sem jamais perder a sua própria origem linguística e cultural. Finalmente, o artigo enumera e analisa exemplos do trabalho que os dois autores vêm realizando no campo da tradução.

**Palavras-chave:** tradução do português ao espanhol; relação cultura/literatura; Brasil; México

**T**raduzir é transitar entre diversas línguas, entre culturas distintas, com seus espaços próprios. Para transitar entre línguas e culturas são necessárias pontes e caminhos. O tradutor propicia a sua criação, ao construir — com suas palavras — a palavra do “outro” (o autor), que não pode chegar a todos os que desconhecem a língua original de seu texto. O autor não pode construir todas as pontes e os caminhos para sua obra. Os tradutores, conhecedores dessa língua original, são capazes de expandir a trama do texto, levando-o a outras geografias.

Transitamos de maneira permanente entre o português e o espanhol. Vivemos a experiência cotidiana da tradução simultânea, já naturalizada em nossos espaços de convivência e de trabalho. A língua de casa (a comunicação íntima) e a língua da rua (a comunicação profissional e pública) nem sempre coincidem. Mudam de acordo com o lugar em que estejamos.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre essa experiência que temos vivido emocional e profissionalmente de maneira conjunta e a partir das vivências e expectativas individuais de cada um de nós. Por isso, está estruturado em seis seções, escritas de maneira intercalada, individualmente pelos dois autores, acompanhadas de brevíssimas conclusões, escritas a quatro mãos.

### **Pré-história pessoal do português**

Sem dúvida, uma língua é uma janela para o mundo. Como sublinhou Haroldo de Campos, a criança, o *infante*, de *in* (negação) e *fari* (falar), é aquele ser que ainda “não fala” (CAMPOS, p. 8-9). Falar, nomear, é abrir um mundo e começar a tentar manipulá-lo além do choro, do grito, do gesto e do riso-sorriso. E se alfabetizar as crianças é abrir um canal de percepção para, em decorrência, quase lamentável, fechar outros, o que podemos dizer da transcendência de aprender outras línguas e incorporar seus universos culturais? Pensando nisso, recordo que o português ficava muito longe dos interesses educativos dos meus pais. Primeiro vinha o inglês e depois o francês. O Brasil só aparecia nos programas musicais do rádio ou no mais restrito horizonte do turismo. Meus pais conheceram o Rio de Janeiro no final dos anos sessenta, como derivação de uma viagem a Buenos Aires, pois adoravam escutar e dançar tango.

Minha lembrança mais antiga do Brasil vem do que li numa monografia sobre o país. Nos anos sessenta, as papelarias vendiam monografias com informações para que as crianças da escola primária fizessem trabalhos básicos de vários temas. O mais impressionante para mim naquele momento foi ler sobre o valor irrisório da moeda brasileira em comparação com a mexicana: um cruzeiro valia cerca de 0.0031 de um peso mexicano. Eu estava acostumado

a quantidades mais palpáveis: um dólar valia 12,5 pesos mexicanos. Outra lembrança importante para mim foi a clássica imagem de Carmen Miranda com seu turbante de frutas. Eu havia ganhado um LP de música latino-americana, numa quermesse da escola da minha irmã, que incluía o famoso “Tico tico no fubá”, além de outras músicas, como a paraguaia “Recuerdos de Ypacaraí”. A imagem de Pepe Carioca (Zé Carioca), do filme de Walt Disney *Los tres amigos* (*Alô, amigos*), estava também presente na minha imaginação, pois Carmen Miranda aparecia nele, numa surpreendente mistura de pessoas que interagiam com desenhos animados.

Sem dúvida, as lembranças da Copa do Mundo de 1970 também contribuíram à minha imagem inicial do Brasil, quando Pelé e o time brasileiro ficaram tão famosos que houve meninos batizados com nomes como Jair (espanholizado num peculiar *Yair*). No entanto, não sou fã do futebol e, por isso, não posso me aprofundar mais no tema. Como acabei de dizer, para mim, um canal importante de contato com o Brasil foi a música. Nos programas de auditório da TV mexicana apareciam cantores como Wilson Simonal, o grupo Secos e Molhados e, obviamente, Roberto Carlos. Meus pais me contaram que justamente naqueles anos eles assistiram a um show de João Gilberto em Acapulco e ficaram irritados porque o cantor exigia um silêncio quase absoluto da plateia, o que parecia praticamente impossível num cabaré.<sup>1</sup> João Gilberto morou no México entre 1969 e 1972. Nunca vi em minha casa o álbum *João Gilberto en México*, de 1970, gravado pela mexicana Discos Orfeón, mas até hoje conservo, como herança dos meus pais, o famoso LP de João Gilberto de 1963, com Stan Getz e Antonio Carlos Jobim, que inclui “A garota de Ipanema” e “Corcovado”. Outra lembrança desse período vem do LP *Songs of Brazil* (1958), da cantora paulista Clara Petraglia, pois a sua voz e o acompanhamento simples no violão praticamente enfeitiçaram minha irmã Rebeca. Ela decorou as canções folclóricas “Rolinha”, “Batuque”, “Maringá” e “Amor perfeito” e as cantava nos saraus da família. Ninguém podia imaginar, então, que eu acabaria indo estudar ao Brasil e me casando com uma brasileira.

<sup>1</sup> Em 1970, João Gilberto gravou o álbum *João Gilberto en México* para o selo mexicano Discos Orfeón (<https://rateyourmusic.com/release/album/joao-gilberto/joao-gilberto-en-mexico/>).

Uma última imagem vem da filatelia. Eu comecei a colecionar selos postais pois meu pai, na fábrica de vidro onde trabalhava como gerente, recebia muita correspondência do exterior. Sua secretária se ofereceu a me apresentar a um filatelista brasileiro, o senhor Drummond, com quem acabei trocando algumas poucas cartas com selos por dentro e por fora, sem saber que tinha o sobrenome de um grande poeta.

Hoje, lembro dessas histórias e parecem de predestinação. No entanto, o que poderia chamar de “encontro amoroso com a língua portuguesa” veio muito mais tarde, como contarei. As histórias de amor sempre são misteriosas e embora costumemos tentar explicá-las, uma parte delas sempre permanece na escuridão das emoções. Por exemplo, depois de que nasceu meu filho Pedro, em alguma ocasião li o soneto “Língua portuguesa” de Olavo Bilac, em voz alta, e quando saía do verso “Amo-te, ó rude e doloroso idioma” para entrar no seguinte, “Em que da voz materna ouvi: ‘meu filho’”, senti um nó na garganta. Penso que isso aconteceu depois de que o Pedro nasceu, mas talvez esteja errado. O que me faz pensar isso é que meu filho aprendeu o português como primeira língua. Regina e eu tínhamos escolhido o português como a “língua do amor”, a “língua de casa”, a “língua da intimidade”, e Pedro cresceu dentro dela, na medida do possível, com a família morando no México.

O espanhol como janela para a cultura e a política. Cronologia pessoal (Regina)<sup>2</sup>

A minha primeira lembrança do México é, como para muitos da minha geração, a Copa do Mundo de 1970. As crianças da minha rua, todas entre oito e doze anos, não entendíamos de futebol, nem tínhamos paciência para ver os jogos pela televisão. Ficávamos na expectativa de mais um gol da chamada “seleção canarinho”, para poder soltar as bombinhas que havíamos armazenado para a ocasião.

---

<sup>2</sup> Alguns breves trechos dessa e da seguinte seção escrita por Regina Crespo fazem parte de seu artigo “Deshilar la memoria para hilar una historia”, a ser publicado no volume *Horizontes de asimilación cultural. Experiencias de académicos en su práctica profesional en México*, coordenado por Horacio Molano. (UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros. No prelo.)



Eram os tempos mais duros da ditadura militar. O rádio repetia a ufanista “Pra frente Brasil”, canção que se transformou em hino da copa do mundo, enquanto os porões dos quartéis eram câmaras de tortura para os dissidentes do regime. A sociedade brasileira, em geral, alienada pela censura e pela educação mediocrizada pelas reformas impostas pelos militares, não tinha muita ideia do que estava acontecendo. Celebrava a conquista da Taça Jules Rimet (ironicamente roubada e derretida muitos anos depois) e não se preocupava com o futuro do país.

O México — Guadalajara, em especial— serviu como palco para a vitória brasileira. O México, que dois anos antes e um ano depois do famoso campeonato, viveu respectivamente o horror do massacre de Tlatelolco e da repressão do Halconazo, já havia recebido vários exilados brasileiros. Creio que não era uma referência que agradasse os militares que mandavam no Brasil.

Para a geração dos meus pais, o México foi uma referência importante. Sua presença se deu principalmente no cinema e na música, com os famosos boleros. As comédias de Cantinflas e canções como “Contigo aprendi” e “Bésame mucho” ocuparam as matinês dos cinemas brasileiros e os salões de baile dos anos cinquenta como uma marca de despreocupada alegria e romantismo lírico. As referências a esse México se mantiveram na memória dos mais velhos, mas não transcenderam, já que as décadas de 1960 e 70 se caracterizaram por transformações radicais, em termos de costumes, de questionamento político e cultural, com os movimentos contraculturais que se espalharam pelo ocidente e também alcançaram a América Latina. No México, toda essa efervescência se chocou com a muralha repressiva do PRI. No sul do continente, particularmente no cone sul, foi combatida pelas ditaduras civil-militares alinhadas com os Estados Unidos. Minha adolescência foi marcada por tudo isso e, por tal razão, como explicarei, meu contato com o espanhol não foi um contato com o México, como sucedeu com o Rodolfo, a quem a música e outros elementos da cultura brasileira encantaram. O espanhol foi minha porta de entrada para o universo hispano-americano, que me surpreendeu e me influenciou cultural e politicamente.

A partir de 1977, a sociedade brasileira começou a se movimentar de maneira mais ampla contra a ditadura. Os sindicatos voltaram a se mobilizar e as greves ressurgiram. Nesse momento, precisamente quando todo o Cone Sul estava tomado por ditaduras militares, a cultura assumiu um papel importante como lugar de resistência e as temáticas latino-americanas passaram a ocupar mais espaço. A indústria editorial, ainda sob forte censura dos militares que vigiavam as publicações de autores nacionais, dedicou-se a lançar as obras hispano-americanas associadas ao *Boom*. Os livros de García Márquez, Cortázar e Vargas Llosa se transformaram em *best-sellers* e houve espaço também para a publicação de obras mexicanas. *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, foi publicado em 1976; *Signos em rotação*, antes, em 1971. *Pedro Páramo* e o *Planalto em chamas* foram reunidos em um único volume em 1977.

Durante esses anos, além de ler a literatura do *Boom*, comecei a escutar música hispano-americana (Mercedes Sosa ia frequentemente ao Brasil e artistas como Chico Buarque, Milton Nascimento, Ivan Lins e Elis Regina acrescentaram ao seu repertório canções cubanas, chilenas e argentinas). Ler e escutar o espanhol que se falava nos países do continente, vários deles oprimidos por ditaduras como o Brasil, era uma forma de protestar, que passou a transcender os limites dos grupos de esquerda e conquistar setores escolarizados da classe média, à qual minha família pertencia.

Em 1980, comecei a estudar ciências sociais na UNICAMP. Meu interesse pela América Latina aumentou e a minha relação com o idioma espanhol passou a ser também instrumental. Antonio Candido recorda a importância das publicações em espanhol, para o estudo das ciências sociais e humanas no Brasil, em sua época de estudante e jovem professor. Naqueles tempos, muitos livros chegavam da Argentina, mas também do México. O catálogo do Fondo de Cultura Económica nutria as bibliotecas universitárias nacionais. O espanhol, idioma muito mais próximo do português que o francês e o inglês, era — e continua sendo — uma ferramenta mais amável para os estudantes brasileiros. O FCE oferecia traduções ao espanhol de Weber, Marx, Mannheim e Cassirer, entre

outros (CANDIDO, 2000, p. 227-229). No início dos anos oitenta, nas bibliotecas da UNICAMP, consultei muitos livros em espanhol, seguindo os mesmos passos que Candido havia dado tantos anos antes. Não deixa de ser curioso recordar que comecei a ler os escritores hispano-americanos em traduções ao português e só me familiarizei com o espanhol lendo a produção teórica de autores europeus traduzida a esse idioma.

Devo confessar que nunca tive uma educação formal em espanhol. Não o aprendi de maneira escolarizada e sistemática. Na verdade, já morando no México, passei a usar as ferramentas gramaticais e sintáticas do português para entender a estrutura do espanhol e aprender a perceber e a obedecer a suas próprias regras. Talvez as características do português — um espectro fonético mais amplo, com mais sons para as vogais que o espanhol; a estrutura sintática mais complexa e provavelmente mais maçante; a presença de tempos e formas verbais inexistentes no espanhol, entre outros elementos — façam com que os luso-parlantes entendamos de início uma boa parte do espanhol, sem que a recíproca seja verdadeira no mesmo nível. No México, o português ainda é uma língua distante, que normalmente se escuta nos programas de música brasileira de algumas rádios locais.

No entanto, o fato de que para nós seja mais fácil entender o espanhol não significa que possamos falá-lo, ainda que muitos brasileiros pensem que sim. O “portunhol” — essa espécie de dialeto híbrido, composto de algumas palavras clássicas do espanhol, misturadas ao português e pronunciadas com um sotaque inconfundível — produz uma ilusão de domínio razoável do idioma, que faz com que muitos brasileiros sejam inconscientes de suas limitações linguísticas.

### **A relação com a língua e o Brasil**

O meu contato atual com o Brasil e a língua portuguesa começou no meu último ano da graduação em língua e literatura hispânicas na UNAM. Entre os cursos optativos aos quais eu tinha que me inscrever estava “Literatura brasileña y portuguesa”, com

um professor que eu não conhecia, Horácio Costa, quem chegou na primeira aula e avisou que teríamos que ler os textos diretamente em português, porque os autores que comentaria nem sempre estavam traduzidos ao espanhol. Ele nos emprestaria os livros para xerocar. Aceitei o desafio e a primeira leitura nessas condições chegou rápido: *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret. Comprei um dicionário e comecei a tentar entender, anotar nas margens e resgatar a velocidade da leitura à qual estava acostumado.

O mais interessante dessa aventura foi que a automatização da leitura em espanhol sofria uma curiosa interferência: os artigos “a” e “o” se confundiam com a preposição “a” e a conjunção “o” do espanhol. Já a conjunção “e” e o verbo “ser” no presente do indicativo da terceira pessoa do singular “é”, que se diferenciavam só por um acento, me causavam um sutil tropeço: eu não enxergava o verbo. Por isso, minha atenção desconsiderava o acento. Assim, o “e” sempre aparecia como conjunção, correspondente ao “ípsilon” do espanhol, no caso especial em que o “y” deve ser substituído pelo “e” para evitar a cacofonia, como quando se diz “capitán de mares e islas” em vez de “capitán de mares y islas”.

Deparei-me com outros casos de confusão gramatical, em diferentes níveis, mas é muito longo, complexo, pouco prático e até inútil nesse momento descrever os detalhes desse peculiar processo. O que me parece importante é aquilo que chamaria de “perda da virgindade” da leitura. Penso que a metáfora mais adequada para descrevê-la é a resolução de uma charada gráfica daquelas que perguntam por uma silhueta oculta num desenho. Uma vez que distinguimos o objeto oculto, nunca mais podemos deixar de percebê-lo. Por isso, nunca mais voltei a ter aquela experiência de irrupção dos diversos conectivos gramaticais do espanhol inseridos, imaginariamente, por minha inércia de leitura, numa página de texto em português. Esse fenômeno, que certamente tem um nome específico para os estudiosos da tradução, sem dúvida é parente próximo de outros que fornecem mecanismos ao acontecer do “portunhol”. Continuo percebendo alguns vestígios dele em frases como “Hoje almoçamos polvo”, em que inevitavelmente irrompe a imagem do “pó” (“polvo”

em espanhol). Nessa confusão volátil, a simples descrição de uma refeição adquire tons metafísicos. Foi justamente essa interferência, de fascinante poder poético, entre nossas duas línguas neolatinas tão próximas, o português e o espanhol, que me seduziu.

Outro elemento que teve um valor muito importante em minha filiação ao português foi a descoberta pessoal da singular tradição poética brasileira, marcada pelo vanguardismo da Semana de Arte Moderna. Foi assim que acabei escrevendo minha tese de licenciatura (equivalente ao TCC brasileiro) na UNAM, fazendo uma comparação entre a trajetória do poeta Manuel Maples Arce no Estridentismo mexicano e Oswald de Andrade como ícone da Semana de Arte Moderna. Na mesma esteira, quando minhas possibilidades vitais se abriram para tentar obter uma bolsa de estudos de pós-graduação no Brasil, meu tema de novo foi comparativo. Minha proposta foi revisar outra relação mexicano-brasileira que me pareceu instigante: o intercâmbio criativo entre Octavio Paz e Haroldo de Campos em torno do poema *Blanco* (1968), relação que Haroldo detalhou no seu livro-roteiro-de-tradução *Transblanco* (1986).

Foi assim que, em março de 1992, cheguei na USP, como estudante do PROLAM (Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina), que minha orientadora, a doutora Irleamar Chiampi, tinha fundado com outros latino-americanistas da USP. Eu conhecera Irleamar e Haroldo de Campos no México, através de Horácio Costa, em 1990. A experiência de imersão numa cidade com uma cultura e uma língua que conhecia só através de livros, filmes, música, alguns cursos no Centro de Estudos Brasileiros, da embaixada do Brasil, e uns poucos exercícios de tradução literária foi o começo real de uma aventura que, posso dizer, passou a ocupar a minha vida inteira. A partir dessa data, o português e o constante fluxo de tradução do português ao espanhol e vice-versa sempre estiveram presentes.

A primeira pessoa que conheci na USP foi justamente minha querida amiga Ana Lúcia Trevisan, organizadora do webinar que nos reuniu e resultou neste livro. Eu estava morando no Alto de Pinheiros. Desci até a Praça Panamericana, cruzei a ponte do Rio

Pinheiros, para mim impressionante, pois a Cidade do México não tem rios à vista, todos foram canalizados, e continuei até a enorme entrada da universidade. Em meu português básico, pouco exercitado, perguntava pelo prédio das Colmeias, onde ficava o PROLAM. Não sabia que era hora do almoço e por isso tudo parecia tão desolado. Quando finalmente consegui chegar às Colmeias, o escritório estava fechado e na porta encontrei uma loirinha sorridente, Ana Lúcia, que me perguntou quem procurava e me contou que Irlemar Chiampi era também sua orientadora, que ali era o PROLAM, mas que eu tinha que esperar a que todos voltassem do almoço.

Esse foi o primeiro desajuste cultural que eu tive. Outros mais ocorreram. Os preços no Pão de Açúcar (supermercado que, para minha surpresa, fechava aos domingos) se regiam por umas enlouquecidas tabelas de índices inflacionários pelos quais mudavam a cada dia; nunca tinha visto hambúrgueres de carne bovina e o nome de “presunto” para o meu “jamón” soava realmente esquisito. Os ônibus (em que constatei a tão falada multiplicidade étnica) tinham rotas que não eram simétricas e, quando fui a Pinheiros e peguei o mesmo ônibus de volta, me perdi. A pizzaria do bairro só abria à noite e quando a voz feminina no telefone disse “pois não” —uma frase aberrante se traduzida literalmente ao espanhol— eu, apavorado, sem saber o que responder, desliguei. Minha história é comum e aqueles que viveram situações similares podem contar experiências muito parecidas. Regina as teve no México e as compartilhou comigo, levando-me à redescoberta do meu próprio país. O que eu quero sublinhar aqui é o que um importante *scholar* norte-americano (uso essa palavra porque, de uma maneira certamente irônica, quero apontar para essa vocação incorporadora da língua brasileira que às vezes é “malinchista” demais, isto é, exageradamente afeiçãoada àquilo que vem do exterior), Joseph Hillis Miller, diz no ensaio *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*, obviamente uma tradução. Trata-se de um texto sobre os problemas teóricos da tradução de teoria literária, que estão igualmente sujeitos a todas as flutuações que perpassam conceitos básicos da reflexão sobre a tradução, como *original, fidelidade, forma, conteúdo*, estrutura da

*língua de partida e da língua de chegada*, etc. O que é realmente interessante no texto de Hillis Miller é a metáfora que ele utiliza para exemplificar esses problemas: a história bíblica de Rute, uma mulher moabita que fora assimilada à cultura israelita de fins do segundo milênio antes de Cristo, por causa de seu matrimônio. Ela sai de sua terra e vai morar em outra, à qual se deve adaptar.

Para Hillis Miller, a história de Rute é uma dupla metáfora do texto teórico. Rute, a mulher, viaja de um contexto cultural a outro levando sua bagagem de origem. Transforma-se, mas também transforma seu entorno receptor. Paralelamente, *Rute*, o texto, também viaja transportando pressupostos teóricos sobre a cultura israelita e está sujeito a uma série de interpretações que podem chegar a “aliená-lo de si mesmo”, produzindo apropriações erradas que o “assimilam” (HILLIS MILLER, p. 56-57). Os movimentos de “adaptação-assimilação” e “apropriação-incorporação” são movimentos de tradução. Segundo Hillis Miller, a vitalidade da teoria depende de sua disponibilidade para transformações imprevisíveis e de sua capacidade para gerá-las no momento em que cruza as fronteiras e se incorpora a novos idiomas.

Na minha opinião, a metáfora utilizada por Hillis Miller para “dar corpo” à teoria se aplica aos tradutores. Uma pessoa que trabalha com uma determinada língua é, ao mesmo tempo, uma espécie de dicionário dela, um texto que incorpora equivalências, conexões, pontes com sua língua materna; e sua experiência de vida é uma peculiar cultura dupla. Todos os tradutores somos Rutes: nos casamos com uma cultura e uma língua diferente, metafórica ou realmente moramos em outro país e carregamos a bagagem da nossa origem. Uma pessoa se transforma, então, numa espécie de teoria muito complexa, um conjunto de conceitos, crenças, atitudes, gestos que conformam uma personalidade que, transladada a outra língua e cultura, fica sujeita aos movimentos de “adaptação-assimilação” e “apropriação-incorporação”.

### **Conhecer o México, sua língua e sua cultura**

O ano de 1992 foi decisivo para minha formação acadêmica porque me permitiu descobrir o universo de possibilidades dos

estudos comparativos. Iniciei meu doutorado em História, na USP, e retomei a América Latina como objeto de estudo no curso de História cultural da América Latina, com a doutora Maria Helena Capelato. Tive que dar um seminário sobre o muralismo mexicano. Jamais imaginaria que este seria o ponto de partida para o meu encontro com a história e a cultura mexicanas e para a minha aventura rumo ao México (e muito menos pensaria que me casaria com um mexicano e construiria minha vida familiar e profissional nesse país). Ao descobrir o muralismo mexicano, fui tomada pelo que o historiador italiano Carlo Ginzburg definiu como uma “iluminação súbita” e senti, como ele, a “euforia de la ignorancia: la sensación de no saber nada y estar a punto de empezar a aprender algo” (GINZBURG, 2014, p. 414). Deixei o terreno conhecido e, feliz, parti em direção a novos mundos.

Viajei ao México pela primeira vez em dezembro de 1993, e cheguei dois dias antes da revolta zapatista, esse movimento que projetou o mundo indígena mexicano e suas lutas no cenário mundial. Essa viagem abriu, inegavelmente, um enorme horizonte frente aos meus olhos e ouvidos. O espanhol mexicano está cheio da presença indígena, que se materializa em expressões que contribuem para a criação de um léxico rico e pletórico de significados. As línguas indígenas, tema de estudo de linguistas e antropólogos de universidades e centros de pesquisa, continuam sendo faladas pelas ruas. O espanhol hegemônico não impede que existam e que exijam permanecer como parte de uma cultura múltipla e viva, como a mexicana. Essa presença se compõe de palavras de uma musicalidade particular, com significados a princípio misteriosos. Termos em náhuatl, maya e purépecha, entre outras línguas, designam ingredientes e pratos da impressionante culinária nacional (pipián, escamoles, jícama, huitlacoche, huazontles, panuchos, poc choc, mole, minguiichi, chilaquiles, esquites), que podem ser saboreados nos mercados e restaurantes da Cidade do México. Também se materializam numa toponímia interessante, em nomes de cidades e povoados, expressados muitas vezes exclusivamente em idioma indígena, outras vezes compostos por uma palavra indígena acompanhada de um nome



em espanhol (de personagens da história pátria ou de santos católicos): Acapulco de Juárez, Toluca de Lerdo, San Juan Chamula. Na Cidade do México essa toponímia se faz presente em ruas, parques e centros culturais.

Algo que me chamou a atenção de maneira especial foi encontrar tantas estações de metrô com nomes em náhuatl (o idioma dos astecas de Tenochtitlán, a cidade sobre a qual os espanhóis construíram a capital do país). Mixcoac, Popotla, Tacubaya, Coyoacán, Juanacatlán, Tlaltenco, Tezozómoc, Chapultepec: li e escutei pela primeira vez cada um desses nomes desconhecidos, melodiosos e quase impossíveis de pronunciar por uma brasileira recém chegada ao país. Como poderia dizer Nezahualcóyotl, Popocatépetl, Iztacacíhuatl se no português a combinação “tl” é impensável? Ao me deparar com toda essa riqueza linguística, recordei as palavras africanas e tupis que povoam o português brasileiro, incorporadas ao nosso idioma sem que busquemos o seu significado original. Traduzir também requer a euforia da ignorância mencionada por Ginzburg. Escutar, surpreender-se, imaginar, repetir e, finalmente, pesquisar e buscar significados para poder compreender, na trama das línguas, a cultura a que pertencem, produzem e reproduzem.

As definições essencialistas do conceito de cultura são muito problemáticas. Não podemos pensar a cultura, em termos nacionais, como algo homogêneo, desconsiderando suas contradições inerentes (de classe, etnia, gênero e inclusive regionais). A profundidade e a riqueza do conceito se perdem e ele cai numa mera simplificação ideológica. É possível pensar numa cultura mexicana? A profusão de informações e sensações novas em que mergulhei nessa primeira incursão no México fez com que, evitando deixar-me levar por essencialismos, observasse não só a forte presença do passado pré-hispânico na cotidianidade do presente. Também notei a importância dos elementos visuais na produção cultural. A explosão de cores presente no artesanato rico e variado, proveniente de todas as partes do país, na vestimenta das pessoas pelas ruas e nas paredes brilhantes de muitas construções (amarelo canário, azul ultramar, rosa mexicano, laranja) me fez encontrar, de imediato, as fontes do

muralismo mexicano que eu havia estudado. E pude ver com meus próprios olhos as principais obras do movimento, plasmadas nas paredes dos edifícios públicos: o Colégio de San Ildefonso, a Secretaria de Educação Pública, o Palácio Nacional e o Palácio de Belas Artes. A presença das artes plásticas no dia-a-dia dos mexicanos me recordou a presença da música entre os brasileiros.

No México, além das praias deslumbrantes de Cancún, os brasileiros deveriam admirar também o peso e a importância que os mexicanos dão à sua história, conservada nas suas ruínas pré-hispânicas, monumentos e cidades coloniais. O Centro Histórico da Cidade do México é uma espécie de síntese dessa espécie de simultaneidade de tempos e espaços diversos e contraditórios ao reunir no Zócalo — sua praça central — as ruínas do Templo Mayor da antiga Tenochtitlán, um moderno museu que reúne os achados desse sítio arqueológico, a Catedral Metropolitana, que teve sua construção iniciada no século XVI, e o Palácio Nacional, construção do século XIX e atual sede do governo. Lembro que senti uma enorme emoção ao caminhar pelo Zócalo e também ao percorrer o Museo Nacional de Antropología, um imenso espaço quase cerimonial, e contemplar sua estrutura de pedra e cimento armado, com a enorme fonte em forma de um gigantesco guarda-chuva no pátio central, onde todas as galerias culminam. Sem sombra de dúvidas, o arquiteto Ramírez Vázquez, responsável por sua construção, conseguiu cumprir a indicação que o presidente López Mateos lhe deu: “que, al salir del museo, el mexicano se sienta orgulloso de ser mexicano” (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 177). A grandiloquência do museu emociona e enche de orgulho os nacionais e deslumbra e surpreende os estrangeiros.

O impacto de minha primeira viagem ao México se transformou, ao longo do tempo, na admiração pela cidade, pelo país e por sua gente, elementos com os quais convivo, como Rute, a moabita mencionada por Hillis Miller. Com minha bagagem de origem, observo e convivo; com meus óculos de estrangeira, transformo o que me era exótico em familiar e às vezes posso ler e mostrar aquilo que está oculto no que é familiar para todos (VELHO, 1978). Trata-

-se, sem dúvida, de um exercício permanente de tradução, que vai do texto à vida e a partir dela se transforma em texto.

### **As experiências de tradução**

O que é traduzir? Procurar o máximo de fidelidade na passagem de uma língua a outra? Recriar na língua de chegada aquilo que pudemos entender e apreciar na língua original do texto que lemos? Traduzir é produto do esforço por atingir a perfeição possível na compreensão desse “outro” universo no qual mergulhamos.

As primeiras traduções que fiz foram parte de uma amostra da nova poesia brasileira para a revista *Universidad Nacional* da UNAM, por convite de Horácio Costa, em março de 1991. Entre os poetas que traduzi estavam Paulo Leminski, Age de Carvalho e Ana Cristina Cesar. Fiz algumas outras traduções, como o conto “El centauro” de José Saramago e, em parceria, o ensaio “De la Poesía Concreta a *Galáxias y Finismundo*” de Haroldo de Campos. Foi parte da minha aprendizagem da língua portuguesa. Quando cheguei ao Brasil, em 1992, o México era a imagem da prosperidade. O NAFTA estava entrando em vigor e as pessoas na rua me falavam do México, não só recordando Guadalajara e a Copa do Mundo, mas como um país agora pertencente ao “primeiro mundo”. Existia uma filial do Fondo de Cultura Económica em São Paulo, com um escritório de distribuição, uma loja aberta ao público e um programa de traduções. Foi assim que me encomendaram traduzir, em parceria com a professora espanhola-brasileira Maité Celada, uma coletânea de ensaios de Antonio Candido. Quero sublinhar que nesse momento eu já contava com o apoio de Regina, quem me ajudava a resolver dúvidas. Também contei com as amáveis conversas telefônicas do próprio Antonio Candido. Fiz outros trabalhos de tradução sobre temas não literários para o Memorial da América Latina que, inaugurado três anos antes de minha chegada ao Brasil, tinha um amplo programa editorial. Foi naqueles anos também que tive que auto-traduzir minha dissertação de mestrado ao português. Havia pensado que, por estar em um programa de pós-graduação em integração da América Latina, poderia escrever em espanhol. Não sabia

que a dissertação, sendo um documento oficial, deveria estar na língua do país.

Quando voltei ao México, no início de 1994, começaram os projetos de tradução de forma mais consistente, isto é, como trabalhos de fôlego e não como práticas conjunturais ou incidentais. No México sempre existiu um culto em torno de Rubem Fonseca, apoiado pelo grupo da revista *Nexos*, especialmente pela editora Cal y Arena, dirigida por Rafael Pérez Gay. Indicado por Laura Emilia Pacheco, minha colega da graduação em letras, fui conversar com ele e saí com a encomenda de traduzir *O selvagem da ópera*. Hermann Belinghausen, autor das traduções anteriores para a editora, havia partido a Chiapas com os zapatistas. Assim começou a nossa aventura tradutora com Fonseca que costumava publicar um novo livro a cada um ou dois anos. Brincávamos dizendo que, na literatura, Fonseca era como Roberto Carlos, que lançava um LP por ano, tradicionalmente na época do Natal. Sempre aprendemos alguma coisa com os livros desse polêmico autor. Apreciávamos muito sua sensibilidade para captar temas da atualidade e criar histórias ao seu redor, sempre com uma crítica corrosiva. Por exemplo, as ações da polícia contra os balões das festas juninas no conto “O globo fantasma”, apresentadas como caricatura dos ecologismos (FONSECA, 1997); ou o assédio a um adolescente tímido, por uma professora de matemática, que consegue curar sua gagueira, no conto “Alice”, tratado como um questionamento aos abusos sexuais (FONSECA, 2007). Os problemas de tradução que tínhamos eram geralmente de vocabulário: palavrões, linguagem da delinquência e expressões em diálogos que tinham que conservar sua agilidade e naturalidade. Evitávamos o tom localista. Por exemplo, nunca traduzimos *moleque* por “escuincle”, palavra de origem nahuátl, utilizada no México para nomear as crianças, pois lembrávamos haver lido uma tradução espanhola de Fonseca, cheia de “gilipollas”, xingamento muito peninsular, que soa muito estranho e até cômico aos ouvidos da maioria dos falantes de espanhol na América Latina. Chegamos a apresentar uma comunicação muito engraçada num congresso de tradução sobre a designação coloquial do sexo feminino, que no

espanhol do México estava cheia de circunlóquios pudorosos. Hoje, sem dúvida, as coisas mudaram um pouco.

Entusiasmados com a possibilidade de difusão da literatura brasileira, começamos a traduzir e publicar outros autores brasileiros no México. No entanto, o mercado sempre ditou suas regras. Uma tradução minha do romance *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum, apesar de ter recebido apoio do programa do FONCA (o mexicano Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), ficou na gaveta porque, por descuido do autor que sabia que a tradução existia e não avisou à sua agente literária, os direitos foram vendidos por ela para uma editora espanhola. Também traduzimos dois contos de Bernardo Carvalho, do seu livro *Aberração*, e os publicamos num caderno de cultura, mas Cal y Arena não quis arriscar-se a publicar o livro de um autor que lhe parecia desconhecido. Por esporte “tradutório”, decidimos “recriar” dois contos difíceis de Guimarães Rosa, “Antiperipléia” e “Fantasmas dos vivos”, mas as possibilidades de enfrentar problemas com os herdeiros para a publicação da obra de Guimarães Rosa nos desanimaram a continuar. Uma experiência frustrante com a consulta ao espólio do autor, adquirido pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP e custodiado por uma imponente mulher-cérbero, que não permitia transcrever o mais mínimo fragmento dos documentos dizendo que só era permitido lê-los, foi suficiente para que desistíssemos de qualquer nova empreitada.

O primeiro projeto de antologia que realizei foi *Aviso a los naufragos* (1997), seleção de poemas de Paulo Leminski, para o selo editorial Eldorado Ediciones, de meus amigos Malva Flores e David Portillo. Lembro-me que David sabia do prestígio do Leminski através do poeta uruguaio Eduardo Milán, quem morava no México há muito tempo, e conhecia bem a tradição poética brasileira daquela época. Já não me lembro se David e Malva me pediram que fizesse a pequena antologia ou se eu lhes propus o nome de Leminski, quando me perguntaram por um poeta brasileiro que seria interessante dar a conhecer. Fragmentos da desbordante prosa poética de *Catatau* tinham sido incluídos na antologia de poesia latino-ame-

ricana neobarroca *Medusario* (1996), mas da sua poesia breve, de fina ironia e atmosfera zen, não se conhecia praticamente nada. A tiragem e o espaço disponível nos volumes de Ediciones Eldorado eram muito reduzidos, mas o livro certamente foi lido. Em 2006, por convite do poeta Ernesto Lumbreras, amigo meu que conhecia essa pequena edição, surgiu uma reedição muito mais extensa daquela obra, também bilíngue, agora pelo selo Calamus, do pintor Francisco Toledo, em parceria com o Instituto Nacional de Bellas Artes.

Meu segundo projeto de antologizar a obra de um brasileiro foi dirigido ao contista Dalton Trevisan, já em parceria com Regina. O volume *El vampiro de almas*, seleção da obra desse importante e singular escritor, foi publicada pelo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes em 1999. Lemos todos os contos que Trevisan havia publicados até o momento, mais de vinte livros, e escolhemos catorze. Nossa decisão foi orientada pelos diversos temas favoritos do autor (a chamada “guerra conjugal”, o vampirismo espiritual, a “Íliada doméstica” e os variados personagens citadinos e suas mesquinhas: bêbados, loucos, prostitutas, maníacos, etc.) Escrevemos um prólogo apontando as peculiaridades de sua prosa enxuta e os problemas de tradução que trazia. Um ano depois, outro projeto de antologia, o volume *De la razón antropofágica y otros ensayos*, de Haroldo de Campos, que eu havia realizado junto com o autor, finalmente foi publicado pela editora Siglo Veintiuno Editores. A pedido do próprio Haroldo, eu havia proposto essa publicação ao Fondo de Cultura Económica, no ano anterior. Entretanto, tudo indicava que a proposta fora “engavetada”. Quando Haroldo recebeu o “Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo 1999”, as perspectivas mudaram, pois sua obra, ainda pouco traduzida ao espanhol, seria recebida com grandes expectativas. Foi então que Haroldo aceitou que eu apresentasse o projeto a Siglo Veintiuno Editores, cujo diretor, Jaime Labastida, o recebeu com cordial interesse. A tradução desse volume foi muito importante para mim, porque embora eu houvesse lido com admiração muitos ensaios do mestre concreto, não o fizera através da prática meticulosa da tradução. Como o autor aponta no ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (inclu-

ído no volume), traduzir é um exercício de grande atenção leitora às minúcias das línguas envolvidas, que frequentemente convida às soluções criativas. Também nesse texto, Regina e eu encontramos a ideia haroldiana da tradução através de um “laboratório de textos”, trabalho em equipe como solução aos desafios da tradução criativa: cada um faria o papel de *expert* em sua língua materna e faria pesquisas e consultas nesses campos.

### **As experiências de tradução**

Outro canal interessante para a tradução abriu-se para nós, quando decidimos expandir nossas atividades ao terreno universitário e de ensino. Por um lado, pensamos nas possibilidades de difusão oferecidas pelas universidades que, por seu próprio caráter e missão, não estão escravizadas pela ditadura do mercado. As editoras universitárias consistem num espaço de difusão importante e a UNAM é muito generosa ao abrir opções de edição, sem descuidar a qualidade do que publica. Por outro lado, tanto Rodolfo como eu consideramos a formação intelectual e profissional de nossos estudantes como parte fundamental de nosso trabalho como professores. Assim, além de trabalhar com temas de cultura e literatura brasileiras em nossas aulas, pensamos em convidar nossos alunos para dividir conosco o desafio da tradução. Para isso, novamente nos inspiramos na ideia de laboratório de textos, de Haroldo de Campos.

Foi então que o poeta Marco Antonio Campos nos pediu que fizéssemos uma antologia de ensaístas brasileiros para a coleção que ele dirige e que leva o nome de Poemas y Ensayos. O volume *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad* (33 textos de 21 autores) apareceu em 2005. É interessante lembrar que, quando pensamos esse projeto, no Brasil não existia nada semelhante. Com essa antologia procuramos construir um panorama da produção intelectual brasileira do final do século XIX ao final do século XX, reunindo sociólogos, antropólogos, historiadores, escritores e críticos literários. O ensaio, esse produto híbrido entre a arte e a ciência, com sua mescla de subjetividade, crítica e tomada de posição, como dizia Adorno (1986, p. 169-175), pressupõe uma interlocução mais

direta com o leitor que outros tipos de texto. Tomando como ponto de partida essas definições, chegamos a um conjunto de textos divididos em três eixos temáticos: a discussão de temas referentes ao Brasil, à cultura brasileira e à questão da identidade nacional; a discussão do papel social do intelectual e as relações entre cultura e política; e a criação e crítica literárias. O livro foi pensado para um público mexicano e também hispano-americano e, por essa razão, nos preocupamos em buscar textos que analisassem o lugar do Brasil no continente e as relações entre o México e o Brasil. Autores como Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, José Veríssimo e Lima Barreto se juntaram a nomes mais conhecidos, como Mário e Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Gilberto Freyre, Antonio Candido e Haroldo de Campos. Para a tradução, reunimos um grupo de estudantes interessados pelo Brasil e trabalhamos os textos com cada um deles até chegar ao resultado final. A embaixada do Brasil comprou uma grande quantidade de exemplares e os distribuiu nos Centros Culturais que o Brasil mantém nos países hispanoparlantes.

Nosso objetivo de difundir o pensamento social brasileiro no México, realizado com essa antologia de ensaístas, foi antecedido por um trabalho que merece menção. Em 2003, traduzimos o livro *Economia colonial en Brasil en los siglos XVI y XVII*, de Celso Furtado. O professor Carlos Mallorquim, um especialista em Furtado e divulgador de suas ideias no México, solicitou que traduzíssemos essa obra, que foi apresentada como tese de doutorado pelo consagrado economista brasileiro na Sorbonne, em 1948, e publicada em português no ano 2000. Nela, os especialistas encontram o ponto de partida para o desenvolvimento de muitas das ideias do autor, cujo pensamento teve muita repercussão na América Latina, a partir de sua importante participação na CEPAL.

A seguinte antologia que produzimos, Rodolfo e eu, foi *Alguna poesía brasileña. Antología (1963-2007)*, também na coleção *Poemas y Ensayos*, dirigida por Marco Antonio Campos. Reunimos 111 poemas de 18 autores no livro que saiu em versão bilingüe, em 2009, esgotou-se rapidamente e, em 2014, mereceu



uma reedição revisada e ampliada. O interesse do público mexicano nos deu muita alegria. A antologia, que reuniu autores conhecidos como Adélia Prado, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski, também difundiu poemas de Orides Fontela, Arnaldo Antunes, Antonio Cícero e Sebastião Uchoa Leite, entre outros, alguns deles publicados pela primeira vez no país. A exemplo de nosso livro sobre os ensaístas, a embaixada do Brasil novamente comprou e enviou muitos exemplares desta antologia aos Centros Culturais do Brasil nos países hispanoparlantes. Animados pela repercussão dessa coletânea, decidimos retomar o exercício da tradução com os estudantes e aprimoramos aquela primeira experiência em dois cursos que ministramos na pós-graduação em letras da UNAM. Desta vez, de maneira totalmente coletiva e concentrando-nos na tradução da poesia brasileira atual, produzimos versões de poemas que divulgamos em meios impressos e digitais do país.

Por outra parte, também procuramos entrar no mercado brasileiro, promovendo e traduzindo autores mexicanos. Eu já havia traduzido alguns artigos acadêmicos ao português, mas o fizera de maneira eventual. No ano 2000, publicamos *O desfile do amor*, de Sergio Pitol, pela Editora Mandarim, com a expectativa de traduzir outros volumes do autor. Infelizmente, a obra não teve o sucesso esperado e o projeto não prosperou. Em 2005, traduzimos *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na escruzilhada modernista*, do crítico argentino Gonzalo Aguilar, um livro muito importante por tratar-se de uma avaliação densa e meticulosa do movimento da poesia concreta. Como moramos no México, nossas possibilidades de fazer “o caminho inverso”, traduzindo de maneira sistemática autores mexicanos ao português, não representou, até o momento, uma opção de trabalho profícua. O Brasil, provavelmente pela proximidade com os outros países do Cone Sul, e também devido a um intercâmbio acadêmico e intelectual que vem crescendo com eles, em especial com a Argentina, oferece um espaço de trabalho muito maior para os brasileiros que traduzem do espanhol. As opções são muitas e a qualidade de seu trabalho normalmente é muito boa.

## Conclusões

A tradução é uma tarefa complexa e demandante, uma aventura e uma aprendizagem. Como Regina apontou, baseando sua experiência pessoal nas reflexões do Carlo Ginzburg, a tradução traz um convite ao desconhecido, um fascínio pelo alheio, a sensação de uma feliz ignorância que vai se preencher. Como Rodolfo propôs, aproveitando a metáfora da viagem elaborada por Joseph Hillis Miller, os tradutores nos assemelhamos à personagem bíblica Rute: nos casamos com uma cultura e uma língua diferentes, moramos de fato ou de maneira figurada em outro país e sempre carregamos a bagagem da nossa origem.

A tradução entre duas línguas neolatinas como o português e o espanhol envolve o problema da proximidade que, ao mesmo tempo em que facilita sua aprendizagem, requer o conhecimento atento e profundo de suas diferenças, às vezes muito sutis. Se, por um lado, a existência do portunhol, com seus falsos cognatos, é um resultado indesejável da confusão resultante desta proximidade, por outro, as possibilidades de uma mútua iluminação e reflexão sobre a evolução histórica das duas línguas criam atrativas oportunidades poéticas.

Para terminar, o relato das experiências de tradução, sem a pretensão de ser exemplar, mostra percursos pessoais marcados por vários fatores. Entre eles figuram os imaginários em torno de dois países e suas culturas, os primeiros encontros com suas respectivas línguas e, finalmente, o desenvolvimento de diversos projetos de tradução de distinta índole.

## Bibliografía

- AAVV. *Ensayistas brasileños*. Literatura, cultura y sociedad (selección, edición y notas de Regina Crespo y Rodolfo Mata; prólogo de Regina Crespo), México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 2005.
- AAVV. *Alguna poesía brasileña*. Antología (1963-2007), 2a. edición corregida y ampliada, (selección, edición y notas de Regina Crespo y Rodolfo Mata, prólogo de Rodolfo Mata). México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 2014..
- ADORNO, T.W. O ensaio como forma, In: COHN, G. (comp.) *Teodor W. Adorno*, São Paulo, Ática, 1986.
- AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na escruzilhada modernista* (Trad. Regina Crespo e Rodolfo Mata), São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005..
- CAMPOS, H. de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- CANDIDO, A. El Fondo de Cultura Económica en São Paulo, In: RUEDAS DE LA SERNA, J. & Antonio Arnoni Prado, eds., *Antonio Candido, Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. México, Siglo XXI, 2000, 227-229.
- ECHAVARREN, R. *et al Medusario*. Muestra de poesía latinoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- FONSECA, R. *Ella y otras mujeres* (Trad. Rodolfo Mata y Regina Aída Crespo). México: Ediciones Cal y Arena, 2007.
- FONSECA, R. *El agujero en la pared* (Trad. Rodolfo Mata y Regina Aída Crespo), México: Ediciones Cal y Arena, 1997.
- FURTADO, C.. *Economía colonial no Brasil nos séculos XVI e XVII* (Trad. Regina Crespo e Rodolfo Mata), México, Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- GINZBURG, C. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- HILLIS MILLER, J. *Cruce de fronteras: traduciendo teoría* (trad. e notas de Mabel Richart). Valencia: Amós Belinchón, 1993.
- LEMINSKI, P. *Aviso a los naufragos* (selección y traducción de Rodolfo Mata), Eldorado Ediciones, 1997.

LEMINSKI, P. *Aviso a los naufragos*, (selección y traducción y presentación de Rodolfo Mata), INBA/Editorial Calamus, México, 2006.

PITOL, S. Sergio Pitol. *O desfile del amor*. (Trad. Regina Crespo e Rodolfo Mata), São Paulo, Mandarim, 2000.

TREVISAN, D. *El vampiro de almas* (selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata y Regina Crespo), CNCA, 1999.

VELHO, G. Observando o Familiar. In: NUNES, E. O. *A aventura sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

## O estudo formal das literaturas em língua portuguesa no México e o seu vínculo indissociável com o ensino da língua

---

Alma Delia Miranda Aguilar

**Resumo:** O escopo deste artigo é expor as circunstâncias da criação do programa da licenciatura de Letras Portuguesas na UNAM, bem como salientar a necessidade de políticas de promoção das variedades da língua portuguesa e da cultura lusófona direcionadas muito concretamente a jovens de ensino secundário, devido a que na faixa etária dos 15-18 anos não existem fontes de motivação para o estudo formal nem da língua portuguesa nem das literaturas lusófonas.

**Palavras-chave:** políticas linguísticas, português no México, políticas linguísticas direcionadas aos jovens, português no ensino secundário, estudo curricular das literaturas lusófonas no México

**E**m primeiro lugar, agradeço aos organizadores do webinar que motivou a edição do presente livro, especialmente aos professores Regina Crespo e Rodolfo Mata, no México, e a às professoras Ana Lúcia Trevisan e Regina Britto, no Brasil. Em segundo lugar, quero dar os meus parabéns aos participantes. Os colegas que me antecederam no evento comentaram acerca da importância de olhar para o outro, e o webinar e este livro são uma prova viva dessa importância. Nós, mexicanos, que lemos, traduzimos e estudamos as literaturas lusófonas, sabemos bem quanto é importante olhar para o outro. Esperamos, porque são necessários, mais diálogos e olhares como estes.

O intuito da minha participação é gizar a história do estudo formal das literaturas escritas em língua portuguesa na Universidad

Nacional Autónoma de México, e como o seu sucesso está associado ao do ensino da língua. Gostava de frisar a palavra *formal*, porque há décadas que isoladamente, ou em grupos pequenos, muito concretos, alguns professores e professoras têm estudado, pesquisado e traduzido temáticas e autores em língua portuguesa, nomeadamente autores brasileiros no México. Também descrevo o contexto em que trabalhamos e saliento a importância de políticas linguísticas lusófonas, focalizadas nos jovens estudantes de ensino secundário como condição para a expansão dos estudos literários em língua portuguesa no nosso país. Em outras palavras, do que vou falar, em última instância, é das consequências, no México, das políticas culturais e linguísticas de internacionalização dos países de língua portuguesa. Vou tentar falar também dos nossos desafios, que não são poucos.

Neste sentido, há várias histórias que poderíamos contar e que seriam necessárias para a melhor compreensão do estado da arte de cada uma delas: uma, como é que todos nós, os professores mexicanos, estabelecemos o contato com a cultura em língua portuguesa; outra, como é que nós, hispanistas de formação, temos vindo a lecionar no departamento de Letras Portuguesas;<sup>3</sup> mais uma, a história das traduções de autores e críticos brasileiros que se têm feito no México;<sup>4</sup> uma última, mais atual, uma história literária recente, que abranja os autores que têm uma presença no nosso país. Mas venho cá em representação de uma licenciatura jovem e vou contar o que eu vejo desde este lugar. Salientar isto é muito importante para mim, porque não falo do ponto de vista da tradutora, nem como

<sup>3</sup> Na realidade, ambas as situações estão muito relacionadas: à exceção dos leitores, a maior parte do corpo docente tem graus de licenciatura, mestrado e doutoramento em Letras Hispânicas, inclusivamente as duas jovens colegas que estudaram Portuguesas, primeiro fizeram Hispânicas, uma, e Estudos Latino-americanos, a outra. Em conjunto e de maneira geral, o que aconteceu com todos nós foi que, numa certa altura na universidade, todos nós deparámos com algum texto literário em língua portuguesa que nos levou ao estudo do português.

<sup>4</sup> Uma historiografia da tradução de obras literárias em língua portuguesa no México poderia explicar o devir de textos e autores traduzidos, bem como o papel dos tradutores associados a esses projetos. E é que uma característica incomodamente incontestável da tradução literária do português no México foi, durante muito tempo, a propensão a atitudes como o monopólio, o nepotismo, amiguismo e favoritismo tanto no que diz respeito a autores quanto a tradutores. Mais um tema espinhoso digno de ser historiado é o contínuo desleixo de numerosas traduções realizadas com um excesso de autoconfiança, sem o conhecimento necessário do português, e com escasso cuidado editorial.

professora, mas como coordenadora da única licenciatura dedicada exclusivamente ao estudo das literaturas em língua portuguesa nos países hispanofalantes do continente americano.<sup>5</sup>

Para falarmos da história do estudo formal das literaturas de expressão portuguesa no México, isto é, na UNAM, temos de começar, necessariamente, pela história do ensino do português na nossa universidade devido a que as aulas são ministradas em português. O corpo docente deve reunir dois requisitos: conhecer a tradição e as histórias literárias em língua portuguesa, bem como ser capaz de lecionar em português e dirigir o aprendizado da língua ao estudo e análise da literatura e da própria língua.

A primeira vez que houve ensino formal de português na UNAM foi em 1967, no Centro de Ensino de Línguas Estrangeiras, um ano após o estabelecimento do centro, onde os universitários poderiam aprender línguas estrangeiras, e como parte da cultura da diversidade promovida pela UNAM. Entre os primeiros obstáculos que os professores tiveram de ultrapassar estava a falta de materiais, nomeadamente livros de texto. E foi até a década de 80 quando o CELE conseguiu publicar o *Curso ativo de português*, material de ensino da variante brasileira, planejado para que o aluno conseguisse comunicar-se em situações do dia-a-dia (CELE, 1987). Esse recurso didático foi organizado com a finalidade de afastar os tópicos culturais limitados e tradicionalmente associados ao Brasil, como o carnaval do Rio no sambódromo, e o futebol. Os conteúdos propostos tentaram adicionar temáticas culturais mais complexas e desconhecidas pelos estudantes, como a arquitetura, a história. Nessas aulas, também, promovia-se a leitura de textos literários em língua portuguesa, principalmente de autores brasileiros.

<sup>5</sup> Na Argentina, no Chile e na Colômbia existem parcerias entre leitorados do Instituto Camões e universidades onde se desenvolvem estudos e atividades culturais e acadêmicas, mas no quadro de licenciaturas que não são de Letras Lusófonas. Na Argentina, a Cátedra Livre José Saramago é extracurricular, está sediada na Faculdade de Línguas da Universidade Nacional de Córdoba; na Colômbia, há um leitorado Camões e uma Cátedra Fernando Pessoa sediadas na Universidad de los Andes, instituição privada onde se desenvolvem numerosas atividades, nomeadamente a tradução de autores portugueses, acolhem também muitos autores de Portugal e o professor Jerónimo Pizarro, diretor da Cátedra Pessoa, é o ponto de referência. No caso do Chile, o leitorado faz parte da licenciatura de Lingüística Aplicada a la Traducción, na Universidad de Santiago de Chile. No nosso caso, durante os quatro anos, temos disciplinas de língua e literatura em língua portuguesa, com cadeiras de literatura dos países africanos, Brasil e Portugal.

Naquele tempo, a maior parte dos alunos tinha entre 20 e 23 anos, e pertencia às licenciaturas de Estudos Latino-Americanos, Biologia, Direito e Ciências da Comunicação. A grande maioria deles nunca tivera experiência prévia com a língua portuguesa. Nessa altura também, os professores apontam para, além do trabalho na sala de aula, outros fatores que são imprescindíveis para a aprendizagem das línguas e culturas, e a oferta cultural, nesse sentido, é fundamental, porque faz com que a presença do idioma seja mais rica e complexa e haja personagens e pontos de referência que aproximem os estudantes à língua e à cultura estudadas.<sup>6</sup>

Ao ensino do português no CELE, adicionaram-se outras escolas de línguas estrangeiras também da UNAM, mas localizadas em pontos distantes da Cidade Universitária: Acatlán, no norte da cidade, começou em 1980, e nessa década também foi desenvolvido o material para as aulas, *Curso de Português. Primeiro Nível* (SALADO, 1986). Embora muito longe do campus central da UNAM, isto é, da Cidade Universitária, é nesta sede onde o ensino tem tido mais sucesso, chegando a ter tido 3,000 alunos num semestre. Pela sua parte, Aragón, no leste da cidade, começou a lecionar português em 1991. Segundo as chefias da área, o número de alunos é maior quando há mais referentes, mas diminui quando esses são insuficientes ou são de pouco prestígio. Na atualidade, mais concretamente no segundo semestre de 2021, o número de estudantes de português nas escolas de línguas estrangeiras da UNAM foi este: ENALLT, 589 alunos; Acatlán, 900 alunos; Aragón, 350.<sup>7</sup>

Em todos estes centros de ensino da UNAM há uma presença importante do Instituto Camões, que chegou ao campus central no início do século XXI pelo convênio que assinaram as duas instituições no ano de 2002, segundo os dados da página do Centro da Língua Portuguesa na UNAM (2009). O Camões veio à universidade com três propostas muito claras: a primeira, um leitorado; a segunda, uma biblioteca com livros de literatura e história de Portugal e dos PALOP; a terceira, reforço do programa de bolsas para frequentar os cursos de verão e os cursos anuais de língua e cultura

---

<sup>6</sup><sup>7</sup> Informações fornecidas pelas chefias de Português dessas escolas.



em universidades portuguesas. Em tempos recentes, o Camões adicionou uma linha de tradução em conjunto com a Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), que não é exclusiva da UNAM, e está aberta às editoras nacionais. A chegada da instituição portuguesa coincidiu com outros fenómenos culturais e comerciais que atualizaram os referentes relacionados ao mundo lusófono, nomeadamente entre 1994 e 2003 e que passo a enumerar:

- 1) lançamento de *Lisbon Story* de Wim Wenders (1994),
- 2) lançamento do filme de Walter Salles *Central do Brasil* (1998)
- 3) As vindas de José Saramago ao México a partir de 1998.
- 4) Concertos massivos dos Madredeus 1999-2000.
- 5) Concerto massivo de Cesária Évora no Zócalo, a praça maior da Cidade do México (2000).
- 6) Lançamento do filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2003).
- 7) Lançamento dos Tribalistas em 2003.
- 8) Rubem Fonseca na FIL em 2003.

Essas circunstâncias todas acompanharam a leitura, estudo e tradução de autores e críticos brasileiros iniciados pelos professores Valquiria Wey, Jorge Ruedas de la Serna e Horácio Costa. A precursora do ensino de literatura brasileira no México foi a professora Valquiria Wey, que desde 1975 ensinou no departamento de Estudos Latino-Americanos, com textos traduzidos. Isto foi acompanhado da publicação, em 1982, pelo FCE, da tradução da *História Concisa da Literatura brasileira* de Alfredo Bosi. Depois, Ruedas e Costa incorporaram leituras de autores brasileiros e portugueses nas suas aulas no departamento de Hispânicas como parte de cadeira de Literatura Ibero-americana. Foi ali, nas aulas do Professor Costa, que eu li pela primeira vez, em traduções localizadas nas bibliotecas universitárias, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos e Clarice Lispector. Os únicos livros que se podiam comprar nas

livrarias eram os de Clarice Lispector, editados pela Siruela, o resto das obras eram consultadas nas bibliotecas, e às vezes o professor fornecia as fotocópias, porque no México não havia, nem há, uma livraria especializada na venda de materiais em português.

Ruedas de la Serna e Valquiria Wey formaram grupos de tradução com os quais apresentaram ao público universitário narradores e críticos brasileiros. Costa, pela sua vez, dedicou-se à publicação de ensaios sobre autores de Portugal e Brasil em revistas universitárias e outras para um público mais amplo, como *Revista de la Universidad* e *Vuelta*. Os três contribuíram à formação, pelo menos inicial, de pessoas interessadas nas literaturas em língua portuguesa. Durante muito tempo, eles tentaram que houvesse uma licenciatura que estudasse especificamente estas literaturas, mas nunca conseguiram. No entanto, no ano de 1987 foi criada a Cátedra Extraordinaria João Guimarães Rosa, um espaço acadêmico de pesquisa e, principalmente, tradução de autores brasileiros, dirigido por Valquiria Wey durante 30 anos.

Chegou depois uma geração mais jovem, à que pertencem os professores Regina Crespo e Rodolfo Mata, que focaram a atenção e os esforços na tradução de autores que tiveram um grande sucesso. No México, são conhecidos e reconhecidos como os tradutores de Rubem Fonseca; Regina Crespo é uma das poucas que estudam o Brasil na UNAM e Mata, como sabem, é um pesquisador respeitado e ponto de referência na área da poesia contemporânea e da literatura eletrônica.

Como surgiu então Letras Portuguesas? Temos de voltar ao ano de 1998. A primeira visita de José Saramago ao México constituiu um fenômeno de cobertura jornalística. A sua chegada foi registada na capa de *La Jornada*, jornal da esquerda e da intelectualidade nacional. Cada passo seu foi acompanhado pela imprensa e importantes autores mexicanos ou residentes no México, como Carlos Fuentes e Garcia Márquez, acolheram-no de braços abertos devido a coincidências ideológicas, admiração artística recíproca, e ao acompanhamento do português do massacre de Acteal, em Chiapas,

e das lutas do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN).<sup>8</sup> Na nossa Faculdade de Letras, ofereceu uma palestra perante uma multidão, que esperou por ele durante horas. Ele virou uma estrela e ainda não ganhava o Nobel, que venceu em outubro desse ano. Após o grande acontecimento, a fama e a alta consideração de Saramago no México foram maiores. Cada vez que Saramago voltou ao país, foi muito bem acolhido. Num determinado momento, durante a última visita às autoridades universitárias, perguntou pelo departamento de Literatura Portuguesa e ali soube que não existia, que só havia ensino da língua. Lamentou-se, e disse que era pena que uma universidade tão importante quanto a UNAM não tivesse um departamento dedicado ao estudo da literatura em português. As palavras que pronunciou foram mágicas.

A primeira consequência foi um convênio assinado a 26 de maio de 2004 pela Faculdade de Filosofia e Letras e pelo Instituto Camões, para a criação da Cátedra Extraordinária José Saramago, sediada na mesma faculdade, inaugurada pelo próprio Saramago em novembro desse mesmo ano. A cátedra foi pensada como espaço académico “de fomento e difusão de projetos cooperativos de investigação, cursos, ciclos de conferências, colóquios e publicações, sob o propósito de enriquecer as comunidades com o conhecimento da cultura e da língua portuguesa” (RUIZ, 2009). A segunda consequência foi a criação da licenciatura de Letras Portuguesas. A primeira geração começou as aulas no dia 9 de agosto de 2010, dois meses após a morte de José Saramago.

No início, a leitora do Instituto Camões ministrou todas as cadeiras de literatura portuguesa e literaturas africanas, bem como algumas das aulas de língua, mas depois chamou professoras e professores brasileiros e mexicanos que eram capazes de lecionar em português. Atualmente, com exceção da leitora portuguesa e de um professor brasileiro, os outros professores somos todos mexicanos, apaixonados pela literatura dos países lusófonos, e por essa razão fizemos as monografias dos cursos de licenciatura e pós-gradua-

<sup>8</sup> Em 1998, quando Saramago fez uma viagem de várias semanas ao México e participou das celebrações da publicação do romance de Carlos Fuentes *La región más transparente*, Fuentes apresentou Saramago como o autor português e mexicano (DEL RÍO *apud* BRANCO, 2021, p. 144).

ção de obras e temas das literaturas em língua portuguesa. Neste momento eu sou a professora mais antiga do departamento, mas comecei a lecionar no ano 2014, quando a licenciatura já tinha quatro anos.

Os programas e a organização foram executados pela leitora, Mtre. Maribel Malta Paradinha, no enquadramento do plano de estudos do Colégio de Letras Modernas, ao qual pertencemos junto com Letras Alemãs, Francesas, Inglesas e Italianas. Os conteúdos iniciais tinham seis aulas cronológicas de literatura portuguesa durante os dois primeiros anos, quatro seminários de literatura brasileira e dois das Africanas, durante o segundo biénio. Antes da criação de Letras Portuguesas, as autoridades acordaram que fossem aceites candidatos que não tivessem conhecimentos da língua.

Ora bem, o tema da língua merece novamente um espaço particular porque está no centro do nosso exercício. No início, e por causa do desconhecimento, ninguém na instituição se perguntou qual variedade de português ensinar, e houve muitas tensões, como podem imaginar. *Entre Nós. Método de Português para Hispanofalantes*, o livro escolhido para o ensino da língua, um material português, foi rejeitado na prática por alguns dos professores brasileiros, mas esse material é o que ainda usamos, porque se trata de um método apropriado para nós como falantes de espanhol, e porque não temos capacidade orçamentária para criarmos materiais próprios. A situação não é complexa só no que tem a ver com a aquisição da língua, mas também com o aperfeiçoamento dela. Se bem alguns dos candidatos à licenciatura identificam e gostam da variedade brasileira, e o ideal é que aperfeiçoem o idioma no Brasil, é o Instituto Camões a única instituição que oferece bolsas de estudo para frequentar universidades que lecionam cursos onde os alunos possam atingir o objetivo da imersão. O Brasil, pela sua parte, oferece bolsas, mas para frequentar cursos de mestrado e doutoramento. Portanto, a pergunta de qual variedade ensinar faz total sentido. Se o Brasil tivesse uma política linguística semelhante à portuguesa, não haveria problema nenhum, mas se o estudante faz o esforço para adquirir a variedade brasileira e depois tem a

bolsa do Camões, não vai conseguir manter a que tinha escolhido no início, ou vai ter interferência das duas variedades, como tem acontecido com alguns de nós, que fizemos todos os níveis na variedade brasileira e depois fomos a Portugal para estudarmos o Curso Anual de Língua e Cultura. Sabemos que o ideal é separarmos as turmas e termos uma de variedade brasileira e uma outra de portuguesa, mas infelizmente não podemos fazer isso porque existe um outro problema que não podemos esconder: temos muito poucos alunos. Nos últimos cinco anos, tem havido 10 estudantes por geração, poucos se compararmos com os outros departamentos de Letras Modernas: Alemãs recebe uns 15; Francesas 25; Inglesas, 50; e Italianas 23.

Vivemos uma situação paradoxal e é que antes de que surgisse a licenciatura, o pesar nascia da ausência de estudos formais de literaturas lusófonas, mas hoje, que já existem, lutamos por manter o programa vivo apesar de termos tão poucos estudantes. No entanto, se olharmos bem a situação, fica muito claro que a lamentação é totalmente compreensível e lógica: a língua portuguesa é patrimônio de adultos com cultura. Isto é, os jovens de 18 anos, ou menos, que procuram opções de cursos de licenciatura, não têm no radar nem a língua nem a literatura em português, e na origem desse desconhecimento estão as inexistentes políticas linguísticas do Brasil e de Portugal no que toca à promoção do português e da cultura dos países lusófonos entre os mais jovens.

Pelo menos no México e nos Estados Unidos, o português é uma língua de adultos e elites educadas porque as pessoas só descobrem a língua durante os estudos universitários, mas a percentagem de pessoas maiores de 15 anos que consegue chegar à universidade é apenas 21.6% (INEGI, 2020). Outros só têm contacto com a língua por conta do emprego, já durante o exercício profissional, portanto devem trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Espero que acompanhem o grande paradoxo que vivemos: somos uma licenciatura, mas muitas das pessoas que escolhem estudar connosco só descobrem a língua portuguesa e a literatura escrita nessa língua durante as aulas de português que fazem enquanto estão a estudar uma licenciatura, que muitas vezes é Estudos Latino-America-

nos, Letras Hispânicas ou História! Durante algum tempo pensei que nós, como licenciatura, tínhamos a responsabilidade de criar interesse pelo estudo do nosso programa, mas depois, revisando o estudo de Bateman e Oliveira (2014) sobre a motivação do estudo de Português Língua Estrangeira (PLE) nos Estados Unidos, reparei na semelhança entre as nossas dificuldades para angariar estudantes e as dos departamentos de português nas universidades americanas para terem alunos fora dos estados tradicionalmente associados com a migração e com o português como língua de herança, como Massachusetts, Rhode Island, Connecticut, New Jersey e New York. Em “Students’ Motivations for Choosing (or Not) to Study Portuguese: A Survey of Beginning-level University Classes”, as autoras compartilham informações muito semelhantes às que nós temos visto ao longo do tempo na nossa licenciatura:

- o português está muito por trás do número de estudantes de línguas como espanhol, francês e alemão. No nosso caso, Letras Portuguesas é a licenciatura menos estudada por trás de Letras Inglesas, Francesas, Italianas e Alemãs.
- a maior parte dos estudantes de PLE nos Estados Unidos são de origem hispânica, alguns deles são falantes nativos de espanhol e julgam mais fácil aprender esta língua pela semelhança com a sua língua materna. Esses estudantes conseguem reconhecer as vantagens de serem fluentes nas três línguas mais faladas no continente americano: espanhol, inglês e português. No nosso caso, muitos dos nossos estudantes são, na prática, monolíngues. Embora tenham aprovado as aulas de inglês, o conhecimento do idioma é pobre e muitos experimentam dificuldades na aprendizagem da fonética e na reprodução dos sons próprios da língua portuguesa.

No seu inquérito, as autoras identificam duas motivações para estudar português: utilidade (27%), seguida de facilidade pela semelhança com a língua previamente estudada (22%) (p. 269). No entanto, aquilo que gostava de salientar são as conclusões: as autoras frisam a necessidade de trabalhar nas relações públicas (isto é, a difusão, promoção e publicidade) da língua, da cultura e da

literatura, porque os alunos que participaram no inquérito desconheciam totalmente o valor literário e cultural do português (*Ibid*, p. 275), e para isso recomendam exercícios locais de publicidade, como cartazes, para atrair estudantes. Essas propostas, apesar de legítimas, só aligeiram a crise no momento da inscrição, mas não solucionam o problema. Portanto, enquanto as políticas de internacionalização do português continuem focalizadas nas ações até agora conhecidas (programas de licenciatura e pós-graduação, promoção do português como língua de herança, certificações da língua, linhas de apoio à tradução e edição, programas de edição, parcerias editoriais, profissionalização dos leitorados, promoção do português como língua de trabalho de organizações internacionais, ciclos de cinema, e outras semelhantes), todas elas pensadas para um público adulto, universitário e especializado, esquecendo de políticas direcionadas aos mais jovens, as dificuldades de programas como o nosso irão continuar. Nomeadamente porque há uma falta de sensibilização dos políticos que impulsionam e propõem essas políticas, sem ouvirem professores, e sem consultarem o que se precisa, porque, como afirma Nóbrega, “os políticos não são linguistas e os linguistas não são políticos” (2016, p. 440).

Neste sentido, é fundamental o investimento do Brasil e de Portugal em iniciativas culturais que coloquem os países lusófonos no horizonte dos mais jovens, e isso só pode acontecer se a política de internacionalização do português, pelo menos no México, promove o ensino da língua portuguesa no ensino médio, mesmo em um número reduzido de escolas. Esse investimento não necessariamente deve ser económico, mas justamente político, de negociação, e de convencimento dos benefícios culturais e profissionais de falar português e de conhecer a cultura dos países lusófonos por parte dos jovens nesse nível de escolaridade. Atualmente, o português não faz parte das opções de estudo no ensino médio.<sup>9</sup> Na Escuela Nacional Preparatoria (ENP), um dos dois sistemas de ensino secundário da UNAM, além do inglês, é possível estudar alemão, francês e italiano.

<sup>9</sup> Em todo o país, há só uma escola que incorporou recentemente o português como opção para alunos do ensino secundário: a Universidad Latina de América, instituição privada localizada no estado de Michoacán, a cinco horas da Cidade do México e por causa da presença de uma professora portuguesa nessa instituição.

É por isso, e por causa de uma maior presença de referentes italianos no México, que Letras Italianas triplica o número de estudantes apesar de o italiano ser falado apenas num país.

Julgo que o espaço do ensino secundário pode ser o ideal para introduzir o estudo formal da língua e das culturas lusófonas entre os mais jovens da UNAM, mas parece um objetivo inatingível. Entre as causas dessa perspectiva pessimista posso enumerar: a lentidão das mudanças dos planos de estudo,<sup>10</sup> a inércia das instituições e das autoridades no turno, o corporativismo de professores que temem perder aulas se uma nova língua fizer parte do currículo, e, o mais importante, a falta de interesse nessa área mostrada pelos governos dos países lusófonos, que não fazem nenhum tipo de aproximação às autoridades universitárias para promoverem o estudo da língua portuguesa nesse nível. A única hipótese que o nosso departamento encontrou para conseguir promover o português entre alunos do ensino secundário da UNAM foi o programa de estágio. Trata-se de uma ação positiva porque todas as partes envolvidas têm benefícios: os nossos estudantes que escolhem a especialidade em didática, porque ganham experiência; os alunos da ENP, porque alargam os seus horizontes e ganham uma língua; a cultura lusófona, porque fica mais conhecida e valorizada. Embora a iniciativa tenha tido um bom acolhimento, foi interrompida porque não há muitos estudantes na área de didática, isso como consequência da escassez de alunos no nosso programa.

Como podem ver, apesar de que, para nós professores e os nossos estudantes, a cultura dos países lusófonos seja uma realidade conhecida e valorizada, a pesar das nossas pesquisas que levam grande parte do nosso tempo, e apesar das traduções que publicamos, apesar dos autores e professores reconhecidos que nos visitam, esse público de que nós precisamos desconhece o que a cultura em língua portuguesa tem para oferecer. Nós podemos continuar a promover a licenciatura nos espaços onde costumamos

---

<sup>10</sup> O atual plano de estudos da Escuela Nacional Preparatoria é de 1996 e a última modificação aconteceu em 2018. Conseguir que o português faça parte desse programa de estudos seria uma autêntica façanha. O outro sistema do ensino secundário da UNAM é o Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), mas mudar esse plano é ainda mais difícil porque nesse sistema só se estuda inglês e francês.



fazê-lo, mas essas iniciativas têm tido resultados discretos. As políticas linguísticas dos Estados poderiam ser muito mais abrangentes, e certamente a influência de embaixadas e secretarias de Estado têm mais poder do que um chefe de departamento universitário.

O Brasil também poderia pensar na conveniência da criação de programas semelhantes aos do Instituto Camões no que toca às bolsas para aperfeiçoamento da língua, aproveitando que a variedade brasileira é a que mais sucesso tem entre os estudantes mexicanos. É verdade que no México a embaixada do Brasil gere o Centro Cultural Brasil México (CCBM), antes chamado Centro de Estudos Brasileiros, que tem uma boa biblioteca e que organiza aulas de língua e outras atividades culturais, mas isso não substitui a imersão que oferecem as bolsas do Camões. Além da programação dos cursos no CCBM, as iniciativas brasileiras privilegiam ações para conhecedores da língua ou da cultura, como bolsas para estudar licenciatura (cujo requisito indispensável é aprovar um teste de língua portuguesa) e, especialmente, mestrados e doutoramentos. Mais recentemente, tem estabelecido parcerias com o Fondo de Cultura Económica (FCE) para a tradução de autores brasileiros. Sem dúvida nenhuma, essas ações são valiosas e necessárias, e todos nos beneficiamos disso, mas participam ali profissionais de alta especialidade. No entanto, são urgentes também ações e políticas permanentes a longo prazo, e muito mais abrangentes, em termos de público e de faixa etária. O Brasil tem que compreender que o número de falantes que tem implica uma responsabilidade perante a difusão da sua língua e da sua cultura. Mais cedo ou mais tarde, vai ter que desenvolver uma política cultural e linguística com prioridades, porque o português não é romeno. Com isto quero dizer que o português não é uma língua românica minoritária, que se fala num só país e que tem poucos falantes.

Em 2012, ano em que o Brasil foi o convidado de honra na FIL de Guadalajara, Marcos Leal Raposo, embaixador do Brasil no México naquela altura, reconhecia que a literatura brasileira continuava praticamente desconhecida, nem só no México, mas na América Latina. Apontava também que “tem faltado continuidade”

(BAUTISTA, 2012). Os autores convidados, pela sua parte, referiram ou um isolamento voluntário por causa da cultura e da língua, ou uma atitude de autossuficiência (MAGRI, 2016, p. 165-166). Além do anterior, Magri traz à tona o papel hegemónico dos grandes grupos como Prisa como filtro para conhecer (ou não) autores brasileiros na América hispânica, ou autores de língua espanhola no Brasil (*Ibid* p. 173). Em síntese, há um conjunto de situações que parecem dificultar uma maior aproximação entre as nossas culturas. Há períodos de maior ou menor aproximação, de euforia ou afastamento, como nos tempos mais recentes. E as razões têm a ver com a política. Ainda por cima, ao contrário dos países sul-americanos que possuem fronteiras com o Brasil e que, portanto, sentem uma presença brasileira, o México fica muito longe. O trabalho aqui tem que ser mais intenso.

Apesar do anterior, temos conseguido manter o nosso programa. Entre os nossos estudantes, os interesses de pesquisa para os trabalhos escritos de final da licenciatura são variados, mas dominam os autores africanos. Até agora, têm escrito sobre obras de Mia Couto, Pepetela, José Eduardo Agualusa, Maria Margarida Mascarenhas e Lília Momplé, mas também têm escolhido Chico Buarque, Conceição Evaristo, Fernando Pessoa, José Saramago, Eça de Queiroz José Luís Peixoto e Sá de Miranda.

Nosso departamento vive um momento de consolidação do corpo docente e temos beneficiado das aulas de pesquisadores como os professores Regina Crespo, Rodolfo Mata, Marisela Colín e Eréndira Camarena. No entanto, precisamos aumentar o número de alunos para pensarmos em formar grupos de trabalho e de pesquisa, além de favorecer o número de estudantes na pós-graduação.

Como diretora do curso, volto a dizer que vejo a necessidade de baixar a idade de primeiro contato com a língua portuguesa. Enquanto isso não acontecer, vamos continuar a ter uma população com idades muito por cima das outras licenciaturas de Letras Modernas e vamos continuar a procurar os alunos até debaixo das pedras. Enquanto isso suceder, a licenciatura vai continuar a acolher autores e professores que enriqueçam a experiência do

nosso departamento. Temos tido seminários e conferências de colegas de King's College London, Indiana University, UCLA, da Universidade do Porto, da USP, da Universidade de Lisboa, da Universidade Tübingen, e temos tido oportunidade de conviver com autores como Luiz Ruffato, Cíntia Moscovich, José Luís Peixoto, Manuel Rui e Mia Couto.

Algumas iniciativas podem continuar, ou começar, sem esperarmos as políticas linguísticas governamentais do Brasil e Portugal, como a criação de uma associação de professores, pesquisadores e tradutores do português, por exemplo. Quaisquer ações valem a pena para difundir os incontestáveis benefícios do estudo do português, essa língua que para todos nós é tão próxima, tão bonita na sua diversidade, onde temos encontrado vozes fundamentais, profundas, desafiantes, ou sofisticadas, e que continua a ser património de poucas pessoas no México.

## Referências

BATEMAN, B. E.; OLIVEIRA, D. de A. Students' Motivation for Choosing (or Not) to Study Portuguese: A Survey of Beginning-level University Classes. *Hispania*, v. 97, n. 2, p 264-280, 2014.

BAUTISTA, V. Fonseca regressa a la FIL Guadalajara. *Excelsior*. Ciudad de México, 13-06-2012. Disponível em: <https://www.excelsior.com.mx/2012/06/13/comunidad/840905>. Acesso em: 1 nov. 2021.

BRANCO, I. A. *Recepção literária das literaturas hispano-americanas em Portugal*. Berlin, LIT Verlag, 2021.

CELE. *Curso Ativo de Português*. México, UNAM, 1987.

Centro de Língua Portuguesa. Os Centros. 1 abr. 2009. Disponível em: [https://ced.enallt.unam.mx/camoes/interiores/os\\_centro/centros.html](https://ced.enallt.unam.mx/camoes/interiores/os_centro/centros.html). Acesso em: 11 jan. 2022.

INEGI. Características educativas de la población. Porcentaje 2020. Disponível em: [https://www.inegi.org.mx/temas/educacion/#Informacion\\_general](https://www.inegi.org.mx/temas/educacion/#Informacion_general). Acesso em: 23 jan. 2022.

MAGRI, I. Não trabalhamos com mortos: literatura brasileira contemporânea na América Latina. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Ciudad de México, n. 63, p. 157-176, jul./dez. 2016.

NÓBREGA, M. H. da. Políticas linguísticas e internacionalização da língua

portuguesa: desafios para a inovação. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 417-445, 2016.

RUIZ GARCÍA, C. Cátedra Extraordinaria José Saramago. Disponível em: <https://ced.enallt.unam.mx/camoes/interiores/catedra/catedra.html>. Acesso em: 7 jan. 2021.

SALADO, M. A. *Curso de Português. Primeiro Nível*. México, ENEP Acatlán, 1986.

SEVERO, C.; Leviski, C. Internacionalização da língua portuguesa: assimetrias, heterogeneidade e poder. *Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. v. 34, n. 66, 2019. Disponível em: <https://www.secr.ufrgs.br/organon/article/view/90747>. Acesso em: 10 jan. 2022.

## Poéticas de intervenção no México e no Brasil: diálogos com o mítico

---

Claudia Dias Sampaio

**Resumo:** A ideia de intervenção pode ser observada na produção literária recente no México e no Brasil, seja de modo evidente, através de marcas gráficas no corpo dos poemas, ou a partir de uma elaboração que procura dilatar os discursos convencionais. A intervenção aqui tem a ver com as estratégias criadas para interceder, a partir da linguagem, no imaginário do leitor. Pensadas como produtoras de “poéticas de intervenção”, estas escrituras apresentam-se como horizontes possíveis contra os discursos de poder e as distintas formas de autoridade. Realizadas a partir de processos de composição diversos, nos fazem pensar sobre o tempo presente e na necessidade da imaginação para a sobrevivência humana. O diálogo com o mítico é um dos aspectos destes processos, ao qual dedicarei esta primeira aproximação às poéticas de intervenção no México e no Brasil no âmbito da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea, Brasil, México, linguagem e mito

“Não podemos reestruturar a sociedade sem reestruturar a linguagem.” Úrsula K. Le Guin

### O trabalho sobre o mito

O mito e a metáfora são temas centrais no pensamento do filósofo Hans Blumenberg (2003), cujo trabalho tem repercutido significativamente nos estudos literários atuais. Blumenberg mostra que tanto o mito como a metáfora são partes de uma outra forma de apreensão da realidade e seu trabalho sobre o mito se dirige à

desconstrução do que ele chama de “absolutismo da realidade”. Ao absolutismo da realidade se opõe o absolutismo das imagens e dos desejos (Blumenberg, 2003, p. 16). Ele pensa o mito não a partir da oposição milenar à estrutura racional (*lógos*), mas sim como sendo ele uma parte dela: “La línea fronteriza entre el mito y el logos es imaginaria (...) El mito es una muestra del trabajo, de muchos quilates, del *lógos*” (Blumenberg, 2003, p. 20). A produção (de imagens) que se apresenta a partir do trabalho sobre o mito devolve à imaginação o protagonismo na construção subjetiva e social: “Lo que queda es aquel dispositivo de imágenes para hacer frente al horror, la conservación del sujeto gracias a su imaginación, frente a un objeto aún inexplorado” (BLUMENBERG, 2003, p. 18).

O problema do absolutismo da realidade também é uma preocupação de Silvina Rodrigues (1994) que o relaciona diretamente à Modernidade: advento no qual se impõe a “exigência generalizada de justificativa que surge na História do Ocidente (RODRIGUES, 1994, p. 18). Recuperando o surgimento da literatura e localizando-o paralelamente à formulação do princípio da razão, a autora destaca a tendência de uma busca por associar à literatura (principalmente com a tradição romântica) aos discursos legitimadores (como uma função reconciliadora da religião). Cito a autora para uma compreensão mais aprofundada do problema:

Contemporâneo da formulação do princípio da razão, o aparecimento da literatura dá-se a partir do advento de certos textos em que a crise da oposição razão/mito se torna evidente pela instabilidade que deriva da relação específica que estes textos estabelecem com a lei (a lei dos gêneros, a da divisão de esferas da cultura, da separação entre mundo real e mundo fictício, da distinção entre o caso e o exemplo, etc.) [...] A constituição de um novo campo cultural, o literário, é pois também indissociável de uma tendência para substituir a função reconciliadora da religião por uma nova função reconciliadora.

A tradição romântica encontra neste desígnio supremo da arte a resposta ao problema da legitimação e empenha-se na articulação de literatura e discursos legitimadores. (RODRIGUES, 1994, p. 17)

A escrita que nos interessa aqui é justamente a que procura desarticular esta relação entre a literatura e os discursos legitimadores do poder. O trabalho com o mítico é uma das vias a partir das quais busco pensar o que chamo de “poéticas de intervenção” e suas expressões no Brasil e no México. Constituídas a partir da instabilidade de gêneros, de esferas culturais e, principalmente, da divisão entre o mundo real e o mundo fictício, estas poéticas se apresentam como lugares a partir dos quais podemos vislumbrar um horizonte distinto ao que opõe o *logos* ao mito. Ainda que aqui o foco se dirija à produção recente de poesia, o trabalho com o mito no sentido de contrariar os discursos de poder não é uma novidade. No México, por exemplo, basta pensar na obra de Sor Juana Inés de la Cruz e seus recorrentes diálogos com o mítico (*Amor es más laberinto, El divino Narciso, Neptuno alegórico...*).

Justamente a partir da escritura de Sor Juana, especificamente em sua *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1700), a crítica argentina Josefina Ludmer propôs uma reflexão que interessa particularmente a este estudo. Importante destacar que o trabalho com o mito que observamos em certa produção literária atual no México é realizado por mulheres que, através de suas produções, procuram explorar ao máximo o universo mítico a partir de uma perspectiva de reorganização do simbólico de modo a provocar a estrutura convencional, que mantém o homem e sua lógica discursiva e simbólica nos lugares de verdade absoluta. O que nos conecta ao pensamento de Pilar Errázuriz Vidal em *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina* (2012), quando ela propõe uma reflexão sobre a relação entre o sistema simbólico instituído e sua dialética com os mitos que o fundam e, ao mesmo tempo, o perpetuam: “Los mitos representan creencias insoslayables en la construcción del sistema simbólico y toda reviviscencia de ellos

a lo largo de la historia refuerza los conceptos instituidos por el patriarcado” (VIDAL, 2012).

Nesse sentido, há que colocar em questão justamente a construção desse sistema simbólico, sem, no entanto, discutir a questão do feminino na literatura a partir de rótulos ou “generalizações universalizantes” como menciona Ludmer (1985). Estou de acordo que esse tipo de investimento acaba levando a leituras tautológicas, como ela explica:

[...] se sabe que en la distribución histórica de los afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer esos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social (LUDMER, 1985).

Em sua brilhante análise sobre a mencionada carta de Sor Joana ao bispo de Puebla (que escrevia a ela sob o pseudônimo Sor Filotea de la Cruz), Josefina Ludmer constrói sua reflexão em torno ao jogo elaborado por Sor Juana entre o saber e o dizer. Ela escreve sobre o silêncio feminino: o saber sobre o não dizer. Movimento que implica uma reorganização do campo do saber, “no hay división entre saber sagrado y profano, no hay división entre estudiar en libros y la realidad”, em palavras de Sor Juana recuperadas por Ludmer no mencionado ensaio.

A partir do gênero epistolar e da autobiografia (considerados gêneros menores e preferidos da “literatura feminina”) Sor Joana constrói uma polêmica erudita, nos oferecendo, como bem observa Ludmer, uma lição de crítica literária e ideologia. O “ardil” neste caso, a “artimanha do frágil”, “treta del debil”, se apresenta como um tipo de desterritorialização que vai dizer sobre o “saber não dizer”. A artimanha consiste em que “a partir do lugar designado



e aceitado muda-se não só o sentido desse lugar senão o sentido mesmo do que se instaura nele [...] Sempre é possível ocupar um espaço a partir de onde se possa praticar o que está interdito em outros; sempre é possível anexar outros campos e instaurar outras territorialidades (LUDMER, 1985).

### **Reformular o mítico**

Os mitos conhecidos das personagens femininas cumpriram bem seu papel de rotularem os lugares das mulheres e estigmatizá-las de acordo com os interesses vigentes: a que desafia a lei dos homens (Antígona), a que mata os seus filhos (Medeia), a que trai (Coyalxahuqhi, Malintzin), a que sempre espera (Penélope)... Castigo, culpa, exemplos de retidão... convenientes à manutenção de uma ordem e de uma lógica que excluiu as mulheres da construção dessa ordem e as manteve em um lugar de complemento do masculino. No entanto, são estes mesmos mitos, lidos e escritos pela perspectiva das mulheres, que se apresentam como possibilidades para reformulações dos lugares em que os discursos e a história outorgaram às mulheres.

Como vimos, uma das estratégias significativas para a complexidade do jogo da linguagem presente em certas escrituras que procuram construir novos horizontes de leitura e escrita para estes mitos, tem a ver com o “ardil”, cujo sentido remete à astúcia, à sagacidade. O que no universo dos mitos gregos nos leva a pensar nos personagens de Ulisses e Penélope. Cada um, de seu lugar, ilumina as associações entre tecer e narrar, por suas habilidades em manipular os discursos com astúcia. Segundo a mitologia estabelecida pelas narrativas como a de Homero na Odisseia, o herói da guerra de Tróia foi entre os mortais a personificação mais perfeita da “inteligência astuta”, do ardil, que, no entanto, se encontra ligado ao aspecto feminino, marinho por sua ligação com a deusa Métis. À Penélope, a que sempre espera, coube o lugar do exemplo de fidelidade, resignação e amor incondicional para as mulheres, o tecer o manto do sogro durante o dia e desfazê-lo a noite para enganar os famintos pretendentes seria o exemplo categórico de seu ardil.

A analogia entre tecer e escrever, usada com frequência em relação à narração, e à qualidade da inteligência astuta que se requer para realizá-la, nos remete aos personagens de Ulisses e Penélope em seus lugares estigmatizantes que obedecem às regras de um determinado espaço social. Ampliar estes horizontes, repensar estes lugares e espaços é imprescindível. É o que faz, por exemplo, a escritora canadense Margareth Atwood (célebre por sua distópica *The Handmaid's tale*), em *A odisseia de Penélope*, com a que ela procura, a partir da investigação e da recuperação do mito de Penélope criar uma nova versão da história, reorganizando, assim, estes lugares e espaços. Afinal, a Odisseia de Homero não é a única versão da história, conta Atwood: “O material mítico era originalmente oral e também local [...] Usei material diferente da Odisseia, principalmente para obter detalhes sobre a família de Penélope, de sua vida de solteira, do casamento, além dos rumores escandalosos que giravam ao seu redor” (Atwood, 2015, 8). Ao narrar sua outra versão da história, Atwood muda o lugar que a história relegou à Penélope: “O que me restou quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um açoitado para intimidar a outras mulheres. [...] Não sigam meu exemplo, sinto vontade de gritar no ouvido de vocês – sim, ino de vocês! (ATWOOD, 2015, p. 9).

Trabalhar o mito a partir de uma outra perspectiva, que produza outros modos de ler, a partir de uma nova versão da história, distinta da estabelecida pelo discurso autoritário, é uma possibilidade no sentido de propor uma reorganização do saber e do dizer. O exemplo da Penélope de Atwood é uma via para que pensemos a reorganização dos saberes, dos símbolos; a partir da qual seja possível desarticular os lugares estagnados do discurso e da literatura.

Também no âmbito da mitologia grega, outra figura importante, fonte de inspiração para numerosas obras de arte, no teatro, no cinema e na literatura, é Antígona. Atualmente a personagem se transformou em um dos objetos de análise da teoria crítica feminista que procura principalmente retirá-la do androcentrismo de sua versão tradicional do mito para localizá-la na linhagem feminina de Jocasta e Ismene, marcando a diferença entre o mito e a tra-

gédia de Sófocles. A partir da crítica feminista, o mito é reelaborado e reconstruído (Aguado, 2021).

O poema *Antígona González*, de Sara Uribe (2012), já tantas vezes mencionado pela atual crítica no México,<sup>11</sup> se apresenta justamente a partir dessa chave de releitura do mito de Antígona e, consequentemente, da tragédia de Sófocles. Para representar esteticamente a tragédia dos desaparecidos no México, Uribe recorre a estratégias como a da reescrita, a intervenção e a confluência de tempos ao transportar a tragédia grega para o tempo atual; conectando-a a fragmentos de notícias de jornais e de outras obras inspiradas na personagem de Sófocles. A dramaturgia marca o poema, tanto pelas referências à obra de Sófocles, como pela própria história de sua criação: realizada a partir de uma encomenda da diretora mexicana Sandra Muñoz para uma montagem teatral. Vemos, assim, a distensão dos limites de gênero, tal como comentamos anteriormente. Levar a escritura aos seus limites, pensando-a inclusive a partir de sua impossibilidade. Reivindicar o lugar do seu discurso, operando esse procedimento, no entanto, a partir da afirmação de uma outra lógica, distinta da estabelecida, colocando em xeque a lei e a ordem masculinas.

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver [...] (URIBE, 2012, p. 20).

¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?: una habitante de la frontera: ese extraño lugar: ella está muerta pero habla: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso (Uribe, 2012, p. 27).

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel. Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que

<sup>11</sup> Por exemplo: GARZA, 2013.

se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar. Aquí todos somos limbo. (URIBE, 2012, p. 73)

No caso da poesia brasileira, uma obra que se apresenta também nos limites do gênero (dramaturgia, poesia, ensaio?) e que se apropria de outra das figuras mais emblemáticas do feminino na mitologia grega, Medeia, é *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô. Assim como a Antígona, de Sara Uribe, a versão da Medeia de Grace Passô foi pensada para o teatro e levada aos palcos em 2017 no Espaço Cultural Sérgio Porto.<sup>12</sup> A história de Passô começa com o poema “A febre”:

Preciso que me escutem  
Vou ser breve, não vou demorar  
Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés.  
E também outros  
Logo ali, uma vizinha cubana  
Ali, minha vizinha judia  
Ali, aquela paulista  
Ali, a haitiana  
A mulher síria mora naquela direção  
Eis minha vizinha: aqui os que são de lá.  
(PASSÔ, 2017, p. 23)

*Mata teu pai* está construída por onze movimentos independentes cada um com uma atmosfera particular, refletindo a procura de sua autora por compreender, ao menos em parte, o contexto que vivemos à luz do mito de Medeia. Uma vez mais o feminino é convocado, uma outra lógica distinta a do masculino, nos levando a pensar na oposição entre logos e mito tal como a vimos anterior-

<sup>12</sup> O Espaço Cultural Sérgio Porto é uma referência importante no cenário cultural do Rio de Janeiro, desde os anos 1990 recebe o Centro de Experimentação Poética, o CEP 20.000. Idealizado pelo poeta Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte), o evento acolheu diversas gerações de poetas que nele encontraram o lugar ideal para a difusão de seus trabalhos. Ver mais em: <http://umahistoriaamargem.blogspot.com/p/cep-20000.html>

mente com Blumenberg: “La línea fronteriza entre el mito y el logos es imaginaria (...) El mito es una muestra del trabajo, de muchos quilates, del *lógos*”. Trata-se de trazer o mítico para questionar o *logos* (masculino), propor outras lógicas, relativizar os discursos e as verdades estabelecidas. Acolher a diferença e falar a partir de um coletivo de vozes são aspectos que compartilham *Antígona González* e *Mata teu pai*.

O coro presente nas muitas vozes convocadas pela “desapropriação” que opera Sara Uribe na construção de sua *Antígona* (ver GARZA, 2013) e também as escravas de Penélope, que intervêm poeticamente na narrativa de Margareth Atwood, nos levam a um lugar no qual a diferença é um valor e a voz coletiva (o coro) parece afirmar-se como uma possibilidade subjetiva de uma maior repercussão e escuta.

Observamos assim, nessas escrituras, o que Sússekind definiu como “experiências corais”: “marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (SÜSSEKIND, 2013). A crítica brasileira se refere também à tensão propositiva dos gêneros, repertórios e categorias fundamentais à inclusão do texto em um âmbito reconhecidamente literário, o que torna essas encruzilhadas “uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. E que não à toa conectam este campo a outras áreas da produção cultural” (SÜSSEKIND, 2013).

### **Os mitos e a cultura pré-hispânica**

Os mitos na cultura pré-hispânica e suas relações com a produção poética atual no México é um tema que requer uma pesquisa que ultrapassa o escopo deste texto. Trata-se de algo grandioso e que de nenhum modo passa despercebido às escritoras e escritores contemporâneos naquele país: “Los mitos se confunden con la cultura prehispánica, ya que existen hechos que se ven reflejados en

el arte mesoamericano antiguo y que corresponden a una versión de los hechos históricos” (PAGÉS, 2006).

Nesse sentido, uma das personagens que provoca muito interesse é a Malinche (Malintzin, Malinche ou Doña Marina), figura extraordinária e fundamental para a história e para a cultura do México e que provoca um grande fascínio naqueles que nos interessamos pela linguagem, pelo discurso, pela tradução e suas capacidades para escrever e reescrever as histórias da humanidade.

No ensaio “Las hijas de la malinche”, Margo Glantz estabelece uma discussão crítica com Octavio Paz, questionando a construção da Malinche que o autor mexicano apresenta em “Los hijos de la Malinche”, um dos capítulos de *El Laberinto de la Soledad*, para expor e analisar obras de suas contemporâneas que tiveram a Malinche por tema: Rosario Castellanos, Elena Garro e Elena Poniatowska (GLANTZ, 1992).

A questão do corpo na escrita, tema constante na obra de Glantz,<sup>13</sup> é algo que está presente na ideia de “la lengua en la mano”, que ela associa à mítica Malinche: “(...) su oficio principal, el de hablar, comunicar lo que otros dicen, entrometerse en ambos bandos, intervenir en la trama que Cortés construye” (GLANTZ, 1993).

O corpo feminino que intervém –pulsante, desobediente, erótico–, o corpo que escreve, mas que também está no centro da violência (disciplinado, destroçado, violentado, morto), é apresentado no poema *Manca*, de Joana Adcock. A violência é tema *per se* de boa parte da produção poética contemporânea, principalmente no México.<sup>14</sup> Assim como observamos em *Antígona González* e em *Mata teu pai*, em *Manca* o dizer sobre a violência atual se expressa a partir de seus diálogos com o mítico.

*Manca* apresenta elementos significativos da mitologia dos povos originários do México e o corpo que está em cena

<sup>13</sup> Ver, por exemplo, a compilação de seus ensaios “Cuerpo contra cuerpo”, organizada por Ana Negri, Sexto Piso, 2020.

<sup>14</sup> Cf. a produção de Rodrigo Flores Sánchez, Dolores Dorantes, María Rivera, Cristina Rivera Garza, entre outros.

com a complexidade de suas pulsões, através de uma escrita de mulher que, por outras camadas, pelos tempos sobrepostos, traz “la lengua en la mano”, como mostra o poema “Duele”: “Esta mano entumecida de destiempo, predicciones agrias, no sé de dónde, para cuándo curando, borrándote, resolviendo todo lo que nos duele vergonzosamente, lo que no fue tan malo ni tan largo ni tan alarmante” (ADCOCK, 2013, p. 34). O tema da violência, também presente nas obras mencionadas anteriormente, se apresenta a partir de uma conexão entre a violência ancestral que marcou os mitos e rituais pré-colombianos e a que o México vive no tempo presente:

Cuatro mil pesos quincenales  
 hasta el niño de doce que enseña la técnica  
 del descabezado a los que yo no sé, que yo no  
 tengo experiencia, que me subieron el sueldo a  
 cuatro mil quincenales por haber participado  
 en balaceras y persecuciones, hasta esta  
 sensación de humor caliente, de calosfrío  
 ignorado, de placa de metal enterrada en el  
 esófago, de blanquinegros pájaros que piden  
 más ojos, más fosas. Y era nuestra herencia,  
 una red de agujeros en cada mano por donde  
 se nos cuela la esperanza, por donde alguien  
 nos dijo has de sufrir, por donde metimos los  
 dedos y aunque sangrábamos no creíamos  
 más que lo que nos contaban pantallas [...].  
 (ADCOCK, 2013, p. 19)

A violência explode no corpo, dilacerando-o, como mostra o seguinte verso do poema que dá título ao livro: “El jueves pasado me levanté y decidí cortarme la mano” (“Manca”) deixando-nos a questão: se a língua está na mão, o que quer dizer o gesto trágico de cortar-se a mão? E o poema, que se desenvolve como uma narrativa em primeira pessoa, continua:

“Entrevista con mi padre: ¿Y ahora cómo vas a trabajar, a escribir? Casi siempre escribo en la libreta, o puedo usar voice recogni-

tion software. Se me ocurre que, si aprendo a tocar el piano, seré mucho mejor. Con los pies, puedo diseñar unos pedales...” Pois a língua parece estar em todos os pedaços do corpo, em uma constante expansão. E o corpo-língua tece uma vez mais o mítico ao feminino no poema seguinte, dirigido ao universo grego, bíblico e ao atual, com os personagens femininos mitificados por suas vidas extraordinárias (Lady Di e Madre Teresa), “Este cuerpo de mujer que habito”:

Este cuerpo de mujer que habito  
desde donde he alzado una mano para tocar  
el cabello

de Moisés haciéndose tierno de repente  
con lágrimas puestas al revés de toda una  
infancia de cortar conejos agarrarse los huevos  
cargar al mundo arreglar con voltímetros  
blandir llaves inglesas taladrar

paredes soldados proteger  
la suavidad de nuestros ángulos nuestras  
sabidurías de cortinas, desde dónde he  
aleteado pestañas

para enamorar a tres, cuatro desde  
donde he trazado la “S” sinuosa del deseo  
a la que Crátilo llamó “serpiente y Adán llamó  
“percepción del flujo” desde donde me  
he cansado de cuidar como Teresa y Diana el  
miedo que no sentían al tocar leprosos con  
sus manos inmaculadas, los labios con que  
besaron sus benditas llagas, desde donde he  
lavado la grasa del taller (ADCOCK, 2013,  
p. 21).

Outra poeta brasileira cuja produção apresenta um diálogo intenso com o mítico, é Josely Vianna Baptista. Desde 1985 Josely desenvolve intenso e premiado trabalho voltado para escritores hispano-americanos da tradução erudita e barroquizante, como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante e Jorge Luis



Borges. *Paradiso*, de José Lezama Lima é uma de suas traduções mais importantes. Em um estudo sobre a relação entre os procedimentos de tradução e criação poética, e trabalhando a partir de alguns aspectos bastante peculiares à sua obra, como a ideia de “força operacional dos começos” e de uma “poética xamânica”, Celia Pedrosa (2018) chama a atenção para a ênfase que há na obra da poeta em relação ao “convívio entre diferentes tradições culturais e consequente desmonte da dicotomia entre mítico e histórico, primitivo e civilizado, próprio e estrangeiro”. Um dos poemas representativos da presença do discurso mítico na obra de Joselly Vianna é *Roça Barroca* (2011), no qual ela apresenta o tema dos mitos sobre a destruição do universo na cultura Guarani, a partir de uma tradução dos cantos (mito cosmogônico dos Mbyá-Guarani) e da seção de poemas de sua autoria “Moradas nômades”, objeto de estudo de Isabela Leal no ensaio “Das Belas Palavras às Moradas Nômades: a busca da poesia” (LEAL, 2017). A pesquisadora explica que o projeto de tradução dos cantos sagrados foi algo que ocupou a poeta por vários anos, dialogando com sua obra: “De fato, boa parte do material que foi publicado em *Roça Barroca* já estava presente nesse outro livro, inclusive a tradução, acompanhada do original, do terceiro canto guarani, “A Primeira Terra” (LEAL, 2018). O que nos leva a pensar em como esses diálogos se apresentam de modo tão intrínseco à obra da poeta cujo um dos trabalhos mais recentes é a tradução do livro sagrado dos Mayas, o *Popol Vuh*, editado em 2019 pela Ubu Editora.

A consequência desse tipo de relação que a poesia estabelece com o mítico parece aproximar-se da desconstrução do logos que mencionamos ao princípio (BLUMENBERG, 2003, p. 20). A oralidade aqui já não se apresenta em oposição à escrita, se aproximando da desconstrução do logocentrismo e da soberania da razão tal como propõe Jacques Derrida em *Gramatologia* (2000). Um rápido exemplo é a primeira estrofe do poema “A fonte da fala/ Ayyu rapyta”, que integra o *Roça Barroca*:

Ñamandu, nosso Pai verdadeiro, o primeiro,  
de uma pequena parte de seu ser-de céu,

do saber contido em seu ser-de céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
alastrou o fulgor do fogo e a neblina que dá  
vida (BAPTISTA, 2011, p. 31).

### **Horizontes para pensar as poéticas de intervenção em suas relações com o mítico**

Procurando não conclusões senão aberturas de horizontes para reflexões sobre a relação entre a poesia contemporânea e o mítico e tentando estabelecer uma primeira camada de reflexão sobre o que penso como “poéticas de intervenção”, gostaria de finalizar pensando em como a escrita em primeira pessoa parece configurar-se de um modo particular quando se encontra em diálogo com o mítico. O que podemos observar é que, ao entrarem em cena, os mitos convocam de imediato à imaginação, trabalhando a partir de um tipo de sobreposição de tempos parecem complexificar a relação entre subjetividade e escrita. Outro dos aspectos que eu gostaria de comentar sucintamente antes de dar por terminado este artigo, é a mescla dos idiomas, tão presente na poesia contemporânea no México e que materializa discussões importantes sobre os temas das fronteiras e da valorização da diferença.

Talvez seja aí quando estas poéticas mostram muito de sua potência ao operar suas intervenções com (e em) a língua. Um caso bastante expressivo nesse sentido é a questão levantada por Glória Anzaldúa no capítulo “Como domar una lengua salvaje”, de *Borderlands/ La frontera: the new mestiza*; uma das obras fundacionais dos estudos sobre a fronteira. No capítulo mencionado, Anzaldúa explica os usos múltiplos que ela faz dos idiomas chicanos, a partir de uma reflexão sobre o silêncio que se impõe às mulheres em (e na) linguagem, lembrando as frases típicas que nos acompanham desde meninas, “en boca cerrada no entra mosca”, “calladita de te ves más bonita”, e suas variantes espalhadas pela América Latina. Desde essa articulação entre a liberdade que elege para mover-se em suas múltiplas línguas e a consciência crítica do que impõem suas culturas, ela assume sua traição (tradutora-traidora):

Me siento totalmente libre para rebelarme y despotricar contra mi cultura. No tengo ningún miedo a que esto sea una traición [...] No traicioné a mi gente, sino ellos a mí. [...] Aunque defendiendo mi raza y mi cultura cuando se las ataca por parte de no mexicanos, conozco el malestar de mi cultura. Rechazo algunos de los modos de esa cultura mía, cómo Lisia a sus mujeres, como burras, usando nuestra fortaleza contra nosotras, insignificantes burras que soportamos la subordinación con dignidad. La aptitud para servir, defienden los machos, es nuestra virtud más elevada (ANZALDÚA, 1987).

Repensar o sistema no qual o homem é o sujeito histórico e a mulher seu complemento é tarefa que requer de muito ardil e trabalho a partir da linguagem e da escritura. O cerceamento à expressão da mulher tem a ver com um sistema que se consolidou através de seus discursos de poder e de todo um aparato simbólico que o sustenta. Reconfigurá-lo não é tarefa simples, implica um reposicionar-se, com astúcia. Intervir com e na linguagem parece ser um bom lugar para propor os novos horizontes imprescindíveis para que a vida continue pulsando neste século XXI. Tal como fez a mítica Malintzin: apoderar-se da linguagem. E ainda que isso lhe tenha custado o rótulo de traidora, agora este é somente um a mais nos outros que vão surgindo das leituras e escrituras que temos produzido sobre esta personagem tão significativa para as poéticas de intervenção na América Latina.

## Referências

ADCOCK, J. *Manca*. México, Tierra Adentro, 2013.

AGUADO, M. I. P. “Antígona, de mito androcéntrico a símbolo feminista”. Bogotá, Ideas y valores, v. LXX, n. 175, 2021. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/68484>. Consultado en: 31 de julio de 2021.

BATEMAN, B. E.; OLIVEIRA, D. de A. Students’ Motivation for Choosing (or Not) to Study Portuguese: A Survey of Beginning-level University Classes. *Hispania*, v. 97, n. 2, p 264-280, 2014.

ANZALDÚA, G. “Como domar una lengua salvaje”. *Borderlands. La frontera*. Trad. Carmen Valle. Madrid, Capitán Swing, 1987.

ATWOOD, M. *A odisseia de Penélope. O mito de Penélope e Odisseu*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARFUCH, L. El espacio biográfico. *Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAPTISTA, J.V. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARRERA, J. *Linea Nigra*. México, Almadía, 2020.

BLUMENBERG, H. *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona, México, Argentina, Paidós, 2003.

DAVINO, L. Magri, I. Wekerman A. *Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro, Makunaima, 2013.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERRI, P. “Aquella diosa rodante (Coyolxauqui)”. *El País*. 8 de agosto de 2021. Disponible en: <https://elpais.com/mexico/2021-08-09/aquella-diosa-rodante.html> Consultado en 10 de agosto de 2021.

GARZA, C. R. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.

GLANTZ, M. “Las hijas de la Malinche”. *Debate Feminista*, 6, septiembre, 1992. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.6.1612> Consultado en 24 de agosto de 2021.

GLANTZ, M. “La malinche: la lengua en la mano”. *Dispositio*, 18(45), 211-224, 1993. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41491729> Consultado en 24 de agosto de 2021.

LAURETIS, T. de. *Diferencia. Etapas de un camino a través del feminismo*. Trad. María Echánis Sans. Madrid, horas y HORAS, 2000.

LEAL, I. “Das Belas Palavras às Moradas Nômades: a busca da poesia”. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, Ed. n.9, 2017. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/171>

LOPES, S. R. *A legitimação em literatura*. Lisboa, Cosmos, 1994.

LUDMER, J. “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango*. Puerto Rico, El Huracán, 1985.

PAGÉS, A.G. *Leyendas del agua en México*. Jiutepec, Morelos, IMPA, 2006.

PASSÔ, G. *Mata teu pai*. Minas Gerais: Cobogó, 2017.

PEDROSA, C. “Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição”. *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 20, núm. 2, pp. 92-104, 2018. <https://www.scielo.br/j/alea/a/MyxnCkJwC8WxfgPRW4Pgy4N/?lang=pt>

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo, Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Trad.: Ariel Dilon. Buenos Aires, Manantial, 2010.

SÁNCHEZ, R.F. *Tianguis*. México, Almadía, 2013.

SÜSSEKIND, F. “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind”. *O Globo*, publicado em 21/09/2013.

TSVIETÁIEVA, Marina. *El poeta y el tiempo*. Ed. de Sielma Ancira, 2017.

URIBE, S. *Antígona González*. México, Supe+, 2012.

VIDAL, P. E. *Misoginia romántica: psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.



# Lenguaje, experiencia y representación en la obra de Conceição Evaristo y Jarid Arraes

---

Cristina Diaz

Então, por que eu escrevo?  
Escrevo, quase como na obrigação  
Para encontrar a mim mesma  
Enquanto eu escrevo  
Eu não sou o Outro  
Mas a própria voz  
Não o objeto  
Mas o sujeito.  
Torno-me aquela que descreve  
E não a que é descrita  
Eu me torno autora,  
E a autoridade  
Em minha própria história  
Eu me torno a oposição absoluta  
Ao que o projeto colonial predeterminou  
Eu retorno a mim mesma  
Eu me torno.  
*Grada Kilomba*

**Resumen:** Las mujeres negras en la literatura brasileña han tenido un papel marginal, ya sea como autoras o como personajes. Con pocas oportunidades de autorrepresentación y una agencia narrativa casi siempre limitada, la mayor parte de la literatura en torno a ellas suele invisibilizarlas y reproducir estereotipos.

Con este trabajo nos proponemos, por un lado, señalar la pertinencia e importancia de la lectura de autoras afrobrasileñas contemporáneas desde el contexto mexicano con la intención de ampliar y diversificar entre estos lectores las perspectivas de la literatura brasileña actual, así como proporcionar otras posibilidades de análisis desde las elaboraciones teóricas de Lélia Gonzalez y Djamila Ribeiro, entre otras. Por otro lado, a partir de la lectura de textos de las autoras Conceição Evaristo y Jarid Arraes, revisaremos la incursión reciente de las mujeres negras en el campo de disputa simbólico de lo literario, en el que a través del lenguaje es reivindicado el derecho a narrar(se) y ser agentes activos en la construcción de la propia identidad.

**E**n los últimos años, la producción literaria de autoras afrobrasileñas ha sido divulgada y estudiada en buena medida en ámbitos tanto artísticos como académicos. Experimentamos, sin duda, un particular momento de circulación y efervescencia de la literatura afrobrasileña, especialmente de autoría femenina, en buena parte motivada por un afán revisionista de la historiografía literaria nacional, que tanto retoma como cuestiona corpus, figuras y cánones. Esta práctica que busca recontar la historia de la literatura brasileña desde otros ejes y perspectivas no ocurre de manera fortuita, sino que se debe a la “emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou, quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico” (DUARTE, 2002, p. 48).

La marginalidad de las mujeres negras en el tejido social se extiende, así, al sistema literario, en que los espacios negros están dominados por hombres y los círculos feministas por mujeres blancas. Las mujeres negras habitan un

espaço vazio, espaço que se sobrepõe às margens de “raça” e gênero, o dito “terceiro espaço”. Habitamos uma espécie de vácuo de rasura e contradição [...] Estas narrativas tão separadas mantêm a invisibilidade das mulheres *negras*



nos debates académicos e políticos.  
(KILOMBA, 2019, pp. 101-102)

Así, las mujeres negras acaban permaneciendo en el margen, en el lugar del “otro del otro” (RIBEIRO, 2019) en el que nunca son sujetos, sino que significan en oposición al otro y en cuyas luchas y reivindicaciones no son del todo incluidas. De ahí que resulte fundamental el lugar que en los últimos años han ocupado en el ámbito literario al ser este un espacio privilegiado de producción y reproducción simbólica de sentidos. Frente a una forma de producción artística e intelectual que genera dinámicas excluyentes que reafirman modos, conceptos, paradigmas, discursos y lenguajes unívocos para ver y explicar el mundo, la escritura de mujeres afrobrasileñas representa una forma de emancipación y una herramienta esencial en la conquista y construcción de un espacio del que históricamente nunca habían formado parte.

En este ensayo nos proponemos hacer una revisión de este lugar de escritura a partir de narrativas contemporáneas que afirman la existencia de la mujer negra, que la dotan de agencia, que rompen el silencio y la subalternización. En pocas palabras, que la vuelven un sujeto activo en la imaginación y en la construcción de nuevas posibilidades de mundo. En este sentido, nos parece significativa la obra de dos autoras con estas características: Conceição Evaristo y Jarid Arraes, quienes a través de estilos y formas muy distintas entre sí, convergen en estos ejes temáticos y abordajes éticos y estéticos.

Conceição Evaristo (Belo Horizonte, 1946) es sin duda una de las autoras más relevantes de la literatura brasileña actual. De origen humilde, esta escritora, académica y militante activa del movimiento negro, tuvo que conciliar sus estudios con su trabajo como empleada doméstica. Se inició como escritora en 1990, cuando empezó a publicar sus textos en los *CADERNOS Negros*. Desde su primera novela, *Ponciá Vicêncio*, de 2003, ha abordado temas como la violencia y la discriminación racial, de género y de clase. En 2006 publicó la novela *Becos da memória*, y desde entonces ha escrito un libro de poemas, tres

de cuentos y ha participado en numerosas antologías en Brasil y en el extranjero. Migró a Rio de Janeiro en la década de 1970, donde después se graduaría en Letras por la UFRJ. Es maestra en Literatura Brasileira por la PUC-Rio y doctora en Literatura Comparada por la Universidade Federal Fluminense, siempre enfocando sus estudios en la obra de autores afrobrasileños y africanos. Actualmente, con varios premios y libros publicados y traducidos a varios idiomas, Conceição Evaristo es un referente intelectual y literario en todo el mundo.

Jarid Arraes (1991) es una cuentista, poeta y cordelista, nacida en Juazeiro do Norte, en la región de Cariri, Ceará. La carrera literaria de Jarid Arraes, aunque breve en el tiempo, ha tenido siempre un objetivo claro: reivindicar el derecho a narrar(se), como es posible ver en obras de su autoría como *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, en el que teje su genealogía tanto literaria como política a través de las biografías de las mujeres negras que marcaron la historia de Brasil y que representan una alternativa a la historia oficial. También es autora de los libros *Um buraco com meu nome* (poesía) y *As Lendas de Dandara* (novela), además de más de 70 títulos publicados en literatura de cordel. Actualmente vive en São Paulo, donde creó el colectivo Clube da Escrita Para Mulheres.

Ambas autoras, aunque de generaciones y regiones geográficas distintas, narran la realidad que viven las mujeres negras en el Brasil de hoy. Ambas también ven en la escritura una posibilidad de agencia, y es por medio de ella que crean fisuras y desplazamientos en la tradición literaria. En sus obras, dichas rupturas con el canon ocurren en diversos niveles: el discurso, la mirada, el locus de la enunciación, las protagonistas de las narraciones, el lenguaje. De Conceição Evaristo abordaremos algunos de los textos que conforman *Olhos d'água* (2014), libro de cuentos que mezcla un registro y sensibilidad poética con la crudeza de la realidad vivida por sus personajes y sin idealizaciones se adentra en la subjetividad de personas negras, principalmente mujeres. De Jarid Arraes, por otro lado, consideraremos el corpus integrado por los textos del libro

*Redemoinho em dia quente* (2019), su primer libro de cuentos por momentos muy cercano a la crónica y a la memoria. En estas historias es narrada la cotidianidad de las mujeres de la región de Cariri a través de personajes femeninas diversas y en distintas fases de la vida, cuyo elemento común es que no tienen un papel pasivo frente a la realidad, sino que se apropian, de diferentes formas y en distintos grados, de una cierta agencia sobre sí.

Para el estudio de ambas obras privilegiaremos dos conceptos que nos parecen torales para entender en su justa dimensión el trabajo no sólo literario, sino simbólico e incluso político que realizan Evaristo y Arraes: lenguaje y representación. Estos dos ejes permiten establecer diálogo y continuidad con una literatura que hunde sus raíces en escritoras como Maria Firmina dos Reis, que se construye con fuerza en la obra y la figura de Carolina Maria de Jesus y que tiene frutos ricos y diversos en la obra de numerosas autoras afrobrasileñas contemporáneas.

Algo que también nos parece fundamental es establecer puntos de contacto no sólo entre creadoras literarias, sino también con teóricas e intelectuales que han centrado su trabajo en la reflexión sobre las cuestiones de raza y de género y cuyas contribuciones a la academia (brasileña o internacional) han sido, hasta hace poco, marginales o por lo menos secundarias. A través de esta mirada descentralizadora y de desplazamiento pretendemos no repetir el gesto colonialista que ha visto en la literatura afrobrasileña (así como en la africana o en la latinoamericana) material de estudio únicamente en calidad de “objeto”, analizado con las herramientas y observado con el lente y la distancia de las teorías hegemónicas, surgidas en los centros de conocimiento occidentales (v.g., Estados Unidos y Europa). En esta cartografía del poder teórico cultural es claramente visible el conflicto entre la periferia latinoamericana y la teoría internacional del centro que suele manifestarse bajo la forma de una oposición entre experiencia y discurso (RICHARD, 2002, p. 143). Esta centralización discursiva es equiparable a la división global y sexual del trabajo, que sitúa a América Latina

(y al denominado “sur global”) como el cuerpo y al norte global como la cabeza que piensa, razón por la cual los intelectuales del centro dialogan sobre América Latina sin prestar mucha (o incluso ninguna) atención a las aportaciones teóricas de críticos, estudiosos e intelectuales del sur global.

Este problema teórico y discursivo es abordado a profundidad por la filósofa y educadora brasileña Sueli Carneiro, quien propone el concepto de “epistemicidio”<sup>15</sup> como una práctica epistemológica de dominación étnica y racial que niega el acceso a la producción de conocimiento a los grupos subalternizados. En sus palabras,

o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento de povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Dicho proceso sistemático y persistente de producción de desigualdad intelectual constituye muchas veces una práctica central en el ámbito universitario latinoamericano. De ahí nuestra clara voluntad de crear un vector de descentramiento que se resista a la subalternidad teórica y que cree otras posibilidades epistemológicas a través de la referencia a autores y teóricos provenientes de la afrocentralidad, como Grada Kilomba, bell hooks, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Homi

<sup>15</sup> Aunque el término “epistemicidio” fue primero acuñado por el portugués Boaventura de Sousa Santos, nos interesa aquí retomar la perspectiva de Carneiro de este concepto, quien va más allá al problematizar el estatuto del Otro planteado por el catedrático portugués en el binarismo de la dinámica de integración/exclusión.

Bhabha, Chinua Achebe y la propia Conceição Evaristo, por mencionar a algunos, y que representan ejes que orientarán este trabajo.

### I. “Cómo domar una lengua salvaje”<sup>16</sup>

“Vamos a tener que controlar tu lengua”, comenta el dentista, sacándome todo el metal de la boca. Trocitos de plata van cayendo en la bandeja con un tintineo. Mi boca es el filón principal de una mina. [...]

“Vamos a tener que hacer algo con tu lengua”, oigo el enfado que se alza en su voz. Mi lengua no hace más que empujar los trocitos de algodón, presiona contra el taladro, contra las largas agujas finas. “Nunca he visto nada tan fuerte ni tan obstinado”, dice. Y yo pienso: ¿Cómo se domestica una lengua salvaje? ¿Cómo se la doma para que se esté callada?, ¿Cómo se la embrida y se la ensilla? ¿Cómo se consigue que se mantenga abajo?

*Gloria Anzaldúa*

La lengua con la que pensamos, soñamos y nos comunicamos es sin duda un elemento esencial de nuestro mundo y, por lo tanto, también de nuestra identidad. Al ser depositaria y vehículo de prácticas sociales, se vuelve también un espacio primordial de disputas simbólicas.

“Todo acto lingüístico es un acto político”, afirma la lingüista e investigadora de origen mixe Yásnaya Aguilar (2020, p. 191), lo que nos lleva a pensar en la literatura como un ámbito particularmente potente para ensayar otras formas de nombrar y narrar. Los desplazamientos, desvíos y rupturas con la lengua y sus usos hegemónicos representan, por lo tanto, formas por antonomasia de crear espacios de resistencia.

<sup>16</sup> Tanto el título de este apartado como el epígrafe pertenecen a la obra *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*, de la escritora y teórica chicana Gloria Anzaldúa. Entre otros temas, su trabajo aborda y problematiza cuestiones como las tensiones entre lo local y lo global y el aspecto lingüístico en un contexto fronterizo tanto cultural como geográficamente.

La escritura de Jarid Arraes y de Conceição Evaristo, cuyo aspecto formal está en los bordes del lenguaje normativo y hegemónico, se inscribe en una genealogía que tiene en Carolina Maria de Jesus a una de sus principales figuras. La inadecuación<sup>17</sup> lingüística (según la norma culta) de la autora de *Quarto de despejo* es un reflejo del sistema social que coloca al margen de la cultura letrada a varios grupos (negros, migrantes, pobres, etc.), a lo cual la autora responde con una escritura “desviada”, a medio camino entre lo oral y lo escrito, entre lo literario y lo conversacional, y que tiene efecto político al descolocar las certezas del orden vigente.

En los textos de Evaristo y Arraes podemos ver esta apropiación de la lengua como territorio cognitivo, de la oralidad como procedimiento epistémico. Ambas consideran a la oralidad como una primera experiencia en la formación literaria, al darle el mismo valor a la narración oral que a la cultura libresca.

En *Redemoinho em dia quente*, Cariri no sólo está presente a través de sus espacios, sino también por medio del lenguaje al mostrar con precisión el habla nordestina e incluso su ritmo y sonoridad. Ese tono propio dado por el lenguaje, sus juegos y regionalismos va de la mano de una narrativa que pasa por lo afectivo, por los recuerdos de infancia, las historias escuchadas y las experiencias vividas, casi como escuchar las historias de la tía, de la abuela, de la madre o la vecina. *Peste, enrabichado, futucar, buodega, pra danar, baixa da égua, munganga, mangar, pinote, bigu, desgrama, ruma, abestado, oxe, afolozar*, son ejemplos palabras y expresiones nordestinas que pueblan los textos de Arraes y que son una forma de valorar usos lingüísticos muchas veces considerados periféricos por no pertenecer al habla del sur y sudeste del país. Según la autora, es una “forma de não pasteurizar minha linguagem e também de apresentar o sertão sem clichês, estereótipos e visões distorcidas da diversidade que o sertão é e tem” (2021), con lo que pone en práctica la escritura de descentralizar la geografía cultural y lingüística.

---

<sup>17</sup> Optamos aquí por la idea de “inadecuación” y no de “error” (concepto más bien asociado a una valoración social), pues se trata en realidad de desvíos de la norma culta basados en usos provenientes de la oralidad y que no afectan la comprensión del texto.

Por otro lado, en Conceição Evaristo encontramos también la elección de la oralidad como elemento que atraviesa su narrativa, como una forma de ocupar el lenguaje a través de la subjetividad y de la experiencia en el proceso constructivo de la escritura. Por ejemplo, en el cuento “A gente combinamos de não morrer”, observamos desde el título un desvío de la forma canónica, y cuyo uso suele estar asociado a grupos sociales marginalizados. De este modo, se pronuncia, cuestiona y hace una provocación al uso de la norma culta, la cual es una marca más de prejuicio y exclusión.

El empleo de la lengua portuguesa que hacen ambas autoras es lo que bell hooks denomina “contralengua” (2021, p. 237), en la que la lengua se fragmenta, se modifica el orden sintáctico de las frases, se hacen desvíos en el empleo y colocación de las palabras, se usan argots locales, se genera un lenguaje íntimo que dice mucho más que la lengua estándar. Hay una potencia subversiva en esa forma de habla “errónea”, rota y rebelde, pues obliga a la lengua a hacer lo que se quiere que haga, a decir lo que se quiere que diga. Esa ruptura convierte a las palabras en discurso contrahegemónico que no solamente expande los límites de la lengua y genera un espacio de resistencia, sino que posibilita la producción cultural y de saberes alternativa, que son fundamentales para crear otra visión de mundo.

La filósofa e intelectual Lélia Gonzalez habla de manera específica de la contralengua usada en Brasil: el *pretoguês*, “que nada mais é do que marca de africanização no português falado no Brasil” (GONZALEZ, 2020, p. 28). Ese concepto acuñado por la filósofa nos lleva a establecer otros lazos intelectuales y afectivos con el lenguaje, pues a través de la resistencia lingüística se vuelven también posibles las pequeñas revoluciones y subversiones culturales, tanto a nivel individual como colectivo.

Dicha valoración del legado africano en el lenguaje combate las estrategias de silenciamiento y otras violencias “sutiles”, que se dan en términos discursivos. Así, el *pretoguês* como elemento constitutivo de textos literarios y teóricos promueve la reparación histórica al cuestionar y revertir las dinámicas de racismo frecuentes en el ámbito intelectual.

## II. *Escrevivências*

Yo digo *mujer mágica*, vacíate a ti misma. [...] Escribe de lo que más nos une a la vida, la sensación del cuerpo, las imágenes vistas, la extensión de la psique tranquila: momentos de alta intensidad, su movimiento, sonidos, pensamientos. *Aunque pasamos hambre no somos pobres en experiencias.*

Gloria Anzaldúa<sup>18</sup>

En la escritura de Conceição Evaristo y de Jarid Arraes encontramos un rasgo común y que atraviesa buena parte de la denominada literatura afrobrasileña o literatura brasileña afrodescendiente: el valor de la experiencia y la memoria. La producción textual de ambas autoras se inscribe en esa vertiente memorialística, que suele tener como característica una mezcla de historia no oficial, memoria individual y colectiva e invención literaria.

Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma *escrevivência*. (EVARISTO, 2016a, p. 7)

El concepto de *escrevivência*, acuñado por Conceição Evaristo representa no solamente la frontera difusa entre realidad y ficción,

---

<sup>18</sup> Esta cita y la del apartado siguiente corresponden a la reflexión que Gloria Anzaldúa hace sobre la escritura en el texto “Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas”.



sino que pone en el centro la experiencia y problematiza la historia y la visión hegemónicas a través de la narración de otros universos y sistemas simbólicos. El proceso de construcción de la memoria y la búsqueda de palabras para nombrar otros tipos de experiencias lleva a las escritoras brasileñas afrodescendientes al ejercicio de la literatura, que se configura en un acto de resistencia y de fundación de la literatura de la comunidad afrodiáspórica.

Tanto en *Olhos d'água* como en *Redemoinho em dia quente* podemos observar un desdoblamiento de las autoras en sus personajes, prácticamente todos femeninos y con quienes comparten numerosas características como color de piel, origen, clase, espacio geográfico, identidad, oficio, entre otras. Las narradoras-protagonistas presentan marcas evidentes del lugar social al que pertenecen, por lo que tenemos la escritura de la propia experiencia desde la perspectiva de la negritud y la mirada femenina. Los personajes de Evaristo y Arraes son, por su sola existencia, un acto de subversión: ancianas solas, mujeres que escriben, niñas asesinadas, madres en la miseria, jóvenes prostituidas, esposas violentadas, novias abandonadas, enfermas mentales, trabajadoras domésticas, adolescentes que se descubren bisexuales, ancianas enfermas y sus cuidadoras.

Esta escritura de sí actúa como un dispositivo ético y estético que trasciende la noción de testimonio al abarcar también la experiencia colectiva. De esta forma también es posible evitar caer en peligro del discurso de excepción y de la experiencia individual que no considera elementos estructurales del sistema social que no permite que ciertos sujetos ubicados al margen (mujeres, pobres, negros, indígenas, etc.) accedan a derechos y a una ciudadanía cabal. Se trata, entonces, del ejercicio de la *escrevivência* no como una escritura narcísica del yo, sino una escritura del nosotros, de la colectividad.

El planteamiento ético que trae consigo la idea de *escrevivência* por parte de mujeres negras constituye también una reescritura del mundo a partir de otras subjetividades, con lo que se crean también nuevos paradigmas de identidad y representación. La teórica feminista bell hooks precisamente ve en la marginalidad

un espacio complejo, que es a la vez lugar de opresión y resistencia, que permite ver la realidad desde fuera y desde dentro y, por lo tanto, entender ambos. En el caso de Evaristo y Arraes, su origen periférico en términos sociales (e incluso geográficos, en el caso de la escritora nordestina) les permite también acceder a un lugar de enunciación crítico, a “una visión del mundo en oposición, un modo de ver desconocido para la mayoría” (HOOKS, 2020 p. 24) y que fortalece el sentido de identidad.

### **III. Escritura/Representación/Agencia**

Olvídate del “cuarto propio” –escribe en la cocina, enciértrate en el baño–. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica, o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enojada, herida, cuando la compasión y el amor te posea. Cuando no puedas hacer nada más que escribir.

Gloria Anzaldúa

Como hemos visto, el lenguaje y la literatura representan un espacio de disputas simbólicas sobre la realidad y cómo ésta es vista y representada. En ese sentido, es fundamental que todos los grupos sociales participen activamente en la construcción de su representación, pues se trata tanto de una cuestión estética como política que tiene la facultad de perpetuar visiones y de influenciar la vida social de los grupos sociales y sujetos representados. Por ello, resulta problemática la gran ausencia de escritoras y personajes de mujeres negras, quienes suelen ser objetos y no agentes de la repre-

sentación, y a quienes vemos asociadas a la imagen de cuerpo-objeto o en discursos que generalizan o presentan aspectos negativos de este grupo social. De ahí la importancia de legitimar un lenguaje propio y del acceso a la literatura como una herramienta constitutiva de construcción de la agencia sobre el mundo o, como bien lo menciona la propia Conceição Evaristo, “toma-se o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida” (2005a, p. 54).

Consideramos que no se trata únicamente de la construcción de una “contra-historia”, como muchos estudiosos han afirmado, pues esto implicaría que la palabra y la acción de las mujeres negras se da únicamente como oposición, como reacción. La escritura de mujeres negras se trata, más bien, de la construcción de múltiples historias, de la creación de un espacio de voz y agencia que responde a intereses, vivencias y visiones propias. En los textos que conforman *Olhos d’agua* y *Redemoinho em dia quente* podemos identificar en la multiplicidad de las voces narrativas también una diversidad en cuanto a la existencia de las mujeres negras brasileñas, cuya experiencia no se limita a lo que el corpus literario brasileño hegemónico ha querido ver. Al volverse agente del discurso, la mujer negra cuestiona e interpela la literatura que la estereotipa, produciendo así “uma contra-voz a uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder” (EVARISTO, *op. cit.*). Nos referimos a lo que Homi Bhabha considera como el “derecho” a significar desde la periferia, para combatir la supuesta neutralidad del discurso hegemónico y descentralizar las estrategias discursivas con la finalidad de crear condiciones de posibilidad para la constitución de nuevos lugares de enunciación y para la reflexión y que encuentran en la alteridad algo más que el vehículo de la diferencia:

El Otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial. La narrativa y la política cultural de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su

propio discurso institucional y oposicional.  
(BHABHA, 1994, p. 52)

Podemos ver así la escritura literaria de autoras afrobrasileñas articulada con la idea de “equilibrio de historias”, concepto creado por el escritor nigeriano Chinua Achebe (2000) quien entiende la importancia de las narrativas para la construcción de la propia identidad y la comprensión de la complejidad del otro. Así, frente a historias que no representan, se vuelve necesario escribir otras que se le contrapongan, que redefinan y desplacen los presupuestos epistémicos y que diversifiquen las miradas y acercamientos a las distintas realidades.

De esta forma, la escritura de autoría femenina y afrodescendiente contribuye a romper con la visión monolítica que la literatura hegemónica ha creado acerca de este grupo social. Al reivindicar el derecho a narrar(se) es posible forzar el acceso a los espacios históricamente vedados, insubordinarse y explorar la identidad, como afirma Conceição Evaristo:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança.  
(EVARISTO, 2005b, p. 202)

En este sentido, la escritura representaría para autoras como Evaristo y Arraes la posibilidad de afirmarse, de tener agencia sobre el mundo y su realidad. Al apropiarse del derecho a nombrar y a significar “lo que está en juego en el discurso de las minorías es la creación de agencia” (BHABHA, *op. cit.*, p. 277), la conformación de un lenguaje y una escritura propios y que permitan nuevos espacios de enunciación y pensamiento.

En las narrativas de *Olhos d'agua* y *Redemoinho em dia quente*, las autoras se desmarcan de las violencias epistémicas que

no dejan espacio para otras representaciones del mundo y para la autorrepresentación. Reformulan su presente al tiempo que cuestionan e interpelan al pasado, imaginando y reconstruyendo el universo epistémico afrobrasileño a partir de criterios propios, no impuestos por terceros.

## Conclusiones

La obra de Conceição Evaristo y de Jarid Arraes comparte muchos elementos y se inscribe en una misma genealogía que tiene a las mujeres negras como punto focal de enunciación. La combinación de un punto de vista afrocéntrico y feminista permite la convergencia de múltiples voces, normalmente silenciadas por la literatura y el lenguaje hegemónicos, dados muchas veces como “naturales” y por ello, hasta hace relativamente poco, escasamente cuestionados.

La literatura escrita por mujeres negras tiene en el ejercicio de la libertad una de sus características más importantes, ya sea a través de sus personajes o por medio de la narración de la subjetividad y de experiencias que no forman parte de la cultura dominante. Esta apropiación de la agencia no sólo trae consigo mayor diversidad en el corpus de la literatura brasileña y una innovación estética marcada por el lugar sociocultural de enunciación, sino que genera una serie de tensiones y desplazamientos en el campo literario y social. Estas formas de escritura son fundamentales también porque acaban configurando la formación y el registro de distintas estrategias de emancipación, resistencia y sobrevivencia para las mujeres negras.

## Bibliografía

ACHEBE, Chinua. *Home and exile*. New York: Oxford University Press, 2000.

AGUILAR GIL, Yásnaya. *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. México: Almadía-Bookmate, 2020.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Ciudad de México: UNAM, 2015.

- ARRAES, Jarid. *Redemoinho em dia quente*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Notas sobre a literatura brasileira afro-descendente* In: Marli Fantini Scarpelli (org.), *Poéticas da diversidade*, Belo Horizonte, UFMG, 2002. pp. 47-61.
- EVARISTO, Conceição. *Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira*. *Revista Palmares. Cultura Afro-brasileira*, ano 1, n.1, ago. 2005a, pp. 52-57.
- *Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face* In Nadilza Martins de Barros Moreira & Liane Schneider (orgs.), *Mulheres no mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Idéia/Editora Universitária, 2005b.
- *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016a.
- *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016b.
- GONZALEZ, Lélia. *Por un feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, bell. *Enseñar A Transgredir. La Educación Como Práctica De La Libertad*. España: Capitán Swing, 2021.
- *Teoría feminista de los márgenes al centro*. Madrid: Traficantes de sueños, 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Lisboa: Orfeu negro, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.
- RICHARD, Nelly. *Experiência e representação. O feminino, o latino-americano* In: Nelly Richard, *Intervenções críticas*, Belo Horizonte: UFMG, 2002.

## Cantos de trabajo en México y Brasil<sup>19</sup>

---

Iván García López

**Resumen:** Nos proponemos una aproximación a los cantos de trabajo en México y Brasil, previo repaso de algunos elementos básicos, como una definición del propio canto, la clasificación de este según el momento y fin con que se entona, la documentación disponible en el mundo, el contraste entre el ámbito mexicano y brasileño (en cuanto a la cantidad de cantos vivos en cada país y a la atención que han recibido estos dentro y fuera de la academia), así como el lugar de primer orden que ha tenido el canto de trabajo en la literatura mundial, pues a menudo nuestro tema no resulta familiar, incluso entre especialistas. Una vez situados, nos enfocaremos en dos únicos casos, la *bata de milho* en Ipirá, en Brasil, y el canto de “El Alabado” de los tlachiqueros de México, apoyados en diversos estudios etnomusicológicos e históricos, así como en nuestra investigación de campo.

**Palabras clave:** cantos de trabajo, Brasil, México, *bata de milho* y El Alabado

Los cantos de trabajo en México y Brasil componen dos realidades abismalmente distintas, no sólo por la diferencia en cuanto a la variedad de casos vivos y registros disponibles, sino también por la atención que han recibido por parte de académicos, artistas y especialistas fuera de la academia. En el presente estudio nos proponemos repasar ambos contextos, primero en un plano general y luego deteniéndonos en un caso por país: primero un canto de *bata de milho* entonado por campesinos de Brasil y luego el canto de “El Alabado” que entonan los tlachiqueros en México. Pero antes

---

<sup>19</sup> Este artículo se inscribe en una investigación posdoctoral sobre cantos de trabajo en México, que realicé en la Unidad sobre Representaciones Culturales y Sociales de la UNAM.

de pasar a ello, es fundamental revisar una concepción del propio canto de trabajo, pues a menudo este es sorprendentemente desconocido y da lugar a ideas o especulaciones por completo ajenas a nuestro campo. Además, dado el desconocimiento generalizado, es importante mostrar que no se trata de un hecho menor, una curiosidad, sino que tiene una larga historia y documentación en el mundo.

Entonces, ¿qué es un canto de trabajo? Si bien no existe una definición acordada, y cualquier tentativa termina siendo provisoria en tanto se van conociendo nuevos casos –vivos o ya desaparecidos– que la ponen en jaque y demandan su actualización, podemos y es necesario esbozar aquí una definición. El canto de trabajo es aquel que entona el trabajador o trabajadora antes, durante y a veces también después de su faena, de manera individual o colectiva y más allá de si la letra alude o no a la tarea que se realiza. Incluso, puede no haber una letra compuesta de palabras, sino un gorgoreo, un alarido ininteligible (como a veces pasa en algunos momentos del arreo de vacas) e incluso la imitación del grito de algún animal. Suele ser entonado a *capella*, aunque existen numerosos casos en los que se hace acompañar de alguien que toca, por ejemplo, instrumentos de cuerda o percusión. Además, a veces el propio batir de las herramientas, como sucede en la maja de café y arroz, o el simple golpeteo de los pies para aplanar el piso de barro de una casa, fungen como acompañamientos decisivos.

Los más emblemáticos suelen ser aquellos que se entonan durante la jornada. Pero también hay cantos rumbo a la faena (como el que entonaban algunos niños rumbo al corte de café, en Tlaxiaco, Oaxaca, México, y el de las lavanderas brasileñas cuando se encaminan hacia el río en Jequitinhonha, Minas Gerais, al margen de que esas trabajadoras también canten mientras lavan) o al final de ésta, como canto de reposo de la jornada (donde podemos ubicar al canto cardenche, en Durango, México). Los cantos pueden servir para sincronizar la actividad (como en las remas, al parecer ya extintas en nuestro país, o en la *puxada de rede* que aún se practica en Brasil y que consiste en tirar de las redes de pesca); para aligerar la jornada –esto es, como distracción o estimulante–, o bien pueden tener



un carácter eminentemente espiritual (como en el ya mencionado “Alabado” y en el canto de cacería de los lacandonos en México). Por descontado, a lo largo del mundo hay cantos que articulan más de una de estas tres posibilidades.

Con esto, dejamos en claro que no hablamos de canciones simplemente alusivas al trabajador o a su faena, como el magnífico son jarocho de “Las cocineras”, sino aquello que entona el propio trabajador en el contexto específico de sus lides.

Lejos de ser una curiosidad, una ocurrencia o de plano una bagatela, estos cantos comportan, como han señalado tantos, un vigor implacable y una necesidad, una variedad infinita y una “energía musical que ha germinado en la tierra misma” (BARTÓK, 2019, p. 175), una manifestación estética y expresiva con “seu viés simbolizador, conferindo sentidos, significados e valores singulares para os que dela participam” (MACEDO FONSECA, 2015, p. 10). Algunos, como el célebre músico mexicano Manuel M. Ponce, suscriben la idea de que en el ritmo de los trabajos más remotos estaría el origen –nada menos– que del canto humano (cf. PONCE, 1937, p. 24). Hoy contamos ya con una abundante bibliografía en el mundo, con dos trabajos pioneros como *Primitive Music*, publicado por el inglés Patrick Wallaschek en 1893, y *Arbeit und Rhythmus*, publicado por el alemán Karl Bücher en 1896, sin olvidarnos de los célebres estudios y registros de campo de Béla Bartók, comenzados en 1905 y recogidos parcialmente en *Escritos sobre música popular*, cuya traducción al español se publicó en México en 1979. Como señala Hanna Arendt en *La condición humana*, al libro de Bücher (traducido al español como *Ritmo y trabajo* y publicado en Madrid en 1914), en el ámbito germano “siguió una voluminosa literatura de naturaleza más científica” (2009, p. 193), y de ahí a la fecha hay en el mundo trabajos especializados como los de Alan Lomax, Ted Gioia, Bruce Jackson, Andromache Karanika, Francesco Giannattasio, Michel Giacometti, Luís da Câmara Cascudo, Edilberto José de Macedo Fonseca (cuyo introducción al volumen *Sonora Brasil* ya tradujimos) o Joaquín Díaz, este último en el ámbito hispánico. Además, en importantes estudios como la *Introducción a la poesía oral* de

Paul Zumthor, *El mar de los deseos* de Antonio García de León y *Na madrugada das formas poéticas* de Segismundo Spina, encontramos, en mayor o menor medida, algunos pasajes sobre el tema.

Si delimitamos la cuestión a México y Brasil, saltan a la vista las diferencias entre ambos países mencionadas al inicio. En el caso mexicano, la atención la verdad es sumamente raquíca, apenas podemos destacar los textos de Concha Michel y Mariana Masera, si bien esta última lo que aborda en un artículo son casos de hilanderas españolas (lo mismo podría decirse de Rossella Bergamaschi Iandolo, que aborda brevemente el canto de las mujeres que trabajaban en los arrozales del Valle Padano, al norte de Italia). También cabría destacar un artículo de Jorge Amós Martínez Ayala y la tesis de maestría de Roberto Rodríguez Carranza; el primero afirma que las “remas” de Tierra Caliente “servían como cantos de trabajo para coordinar esfuerzos entre los barqueros” y que tras la construcción de carreteras “perdieron su contexto y quedaron expuestas al olvido” (2007, p. 17), mientras que el segundo apenas desliza que existían cantos de los pesqueros Tiburón en Manzanillo cuya base era la carrilla, es decir, una “burla o broma que entre amigos se hace a alguien para molestarlo”, de acuerdo con el *Diccionario del español de México*. Por último, Jas Reuter, en *La música popular de México*, sólo menciona de paso este tipo de cantos dentro de una larga lista de manifestaciones musicales, pero no desarrolla más.

En cambio, por el lado brasileño, y a pesar de los lamentos comprensibles de especialistas de ese país, la atención es infinitamente más significativa, como puede verse en los trabajos de Mário de Andrade, Aires da Mata Machado, Silvio Romero, el ya mencionado Câmara Cascudo y un largo etcétera. Hoy, de manera muy destacada, está el trabajo de campo de la cantante Renata Mattar (que recién publicó el documental *Cantos de trabalho – Bata do milho* y un testimonio –también ya traducido por nosotros– sobre las recolecciones que ha realizado a lo largo de tres décadas), así como los estudios del ya mencionado Macedo Fonseca. Todo esto para no hablar, por ejemplo, de la serie documental de León Hirszman con voz de Ferreira Gullar, un fragmento de una *puxada de rede*

recogido en *Barravento* de Glauber Rocha y otro de un *mutirão* (una forma voluntaria, conjunta y colaborativa de organización para el trabajo, muy parecida a lo que se conoce como tequio en México, minga en América del Sur, cumbite en Haití, *yui* en Japón, hacendera en España, etcétera) producido por Caetano Veloso al final de la película *São Bernardo* del propio Hirszman –basada en la novela de Graciliano Ramos–, los *vissungos* entonados por Clementina de Jesús, un disco de las lavanderas de Jequitinhonha, otro más de Nelson Rosa con las despalilladoras de tabaco y, de nuevo, un larguísimo etcétera. Incluso, en distintas redes y plataformas digitales podemos hallar videos caseros, lo que también deriva en una riqueza enorme y manifiesta un sentido de conciencia del valor que tienen en determinada comunidad. Yo mismo he recibido por WhatsApp, gracias a Mattar, algunos videos muy recientes realizados por los propios trabajadores. A la luz de todo esto, se entienden los lamentos de los especialistas brasileños, pues, con todo, el lugar que ocupan estos cantos es sumamente marginal y sin duda están en riesgo permanente de desaparecer, pero al compararlo con el ámbito mexicano uno no puede sentir más que una mezcla de alegría desbordada, sorpresa y envidia.

En el plano literario del mundo, también encontramos alusiones inconfundibles a nuestros cantos. No sólo hablamos de autores más cercanos en el tiempo como Hemingway y Gorki, sino también de pasajes en la Biblia, *La Ilíada*, *La Odisea*, *Las Geórgicas*, el *Gilgamesh* y *Los Lusíadas* de Camões, que colocan a estos cantos en un lugar de relevancia. Aunque quizá el ejemplo más claro sea el del haitiano Jacques Roumain y su novela *Gobernadores del rocío* –un libro magistral que quizá no sea muy conocido en México y Brasil, pero que Juan Rulfo colocó en la estela de la narrativa latinoamericana más importante, junto a Guimarães Rosa, Lispector y otros–, pues en ella abundan, y de manera protagónica, descripciones minuciosas de algunos cantos y del mundo en que se gestan. Cito apenas un fragmento, en la traducción de antropóloga haitiana Michaelle Ascencio, pues además de aludir al cumbite y a la sonoridad del acto de majar o pilar, desemboca en una especie de funeral de ese mundo y su canto:

La vida se había secado en Fonds-Rouge. No había sino que oír ese silencio para escuchar la muerte, dejarse llevar por ese sopor para sentirse amortajado. El golpe regular y repetido de los pilones en los morteros se había callado, no había ni un grano de mijo y qué lejos estaba el tiempo de los cumbites, del canto viril y alegre de los hombres, el balanceo resplandeciente de las azadas al sol, los tiempos felices cuando bailábamos el minuet bajo los cobertizos y las voces despreocupadas de las muchachas surgían como una fuente en la noche, adiós, digo adiós al tiempo de la gracia y de la misericordia, adiós, adiós, nos vamos, se acabó (ROUMAIN, 2004, p. 199).

Los cantos de trabajo en el mundo están desapareciendo por diversos motivos, como la propia desaparición de la actividad a la que acompaña o la llegada de la radio y los dispositivos digitales, que han ido reemplazando al canto. Más aún: desaparece el canto, desaparece la actividad, porque desaparece el ejecutante, que a menudo se encuentra en la situación más marginal y vulnerable. El presente texto busca subrayar esta presencia y aproximar los ámbitos de Brasil y México en una misma lectura.

## **1. Cantos en Brasil**

Jalar la red, escardar, majar o pilar, varear o aporrear frijol y maíz, cargar pianos, partir cocos, labrar, despalillar tabaco, construir una casa, aplanar pisos de barro con los pies, cortar café y caña, hacer pan, lavar ropa, hacer ollas, arrear, ordeñar, abrirse paso en el monte... Hay una cantidad considerable de actividades en Brasil que se han acompañado de cantos y hay incluso registros desde hace varias décadas a la fecha. Bajo el sol o la lluvia, como señala Macedo Fonseca, “no breu da noite ou no clarão do dia, por vontade, fé ou precisão, só ou acompanhado, entre olhares cúmplices e no ritmo de movimentos fortes e plenos”, en estas tareas difí-

ciles “o suor escorre, as mãos latejam e os corpos se curvam à labuta e à necessidade” (2015, p. 9s). Un ejemplo lo encontramos en la “bata de milho” –*bata* es lo que en México llamaríamos “varear”, o sea tundir con una vara, y que en países como Venezuela y El Salvador llamarían “aporrear”–, un vareo de la cosecha de maíz. Concretamente pensamos en un video casero disponible en YouTube, titulado “Bata de milho em Ipirá”, con una letra específica que no necesariamente figura en otras representaciones de vareadas. Si bien en este artículo nos privamos de la ejecución en video del canto y la faena, podemos al menos transcribir la letra y describir el contexto:

Tá na cara, tá na cara  
 Que ela não me ama  
 Tá na cara, tá na cara  
 Que ela não me quer  
 Hoje eu vou quebrar a mesa  
 Vou dormir na rua  
 Vou amanhecer o dia  
 Nos braços de outra mulher<sup>20</sup>

Lo que observamos es un canto colectivo a puerta cerrada, con la intervención de un posible escanciador y la compañía de algunas mujeres que al parecer no cantan. A diferencia de otros cantos colectivos, no hay un solista que interpela y un coro que responde, sino dos grupos que participan en una misma estrofa sobre un pobre enamorado que sufre un desengaño, pues cree que no es correspondido por una mujer y decide salir a la calle en busca de otra querencia. El primer grupo, que se encarga de los primeros cuatro versos, no es uniforme, se compone a su vez de dos voces diferentes (una más grave que la otra, pero apenas recargadas en nariz); el segundo grupo –más grave todavía pero sin instalarse en un registro extremo, sin alejarse del registro central de lo hablado– se suma al canto en los versos restantes, formando un acorde de La Mayor. Desde luego, la monotonía del vareo de la cosecha, aporta un efecto percusivo que se mezcla con la interpretación. El canto, con voces bastas, se funde con la actividad vigorosa. Como dice Macedo Fonseca al refe-

<sup>20</sup> Puede verse y escucharse aquí: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwSNIWOz420>>

rirse al canto de trabajo en términos generales, este los envuelve a todos en un solo golpe, “em torno de atividades e encontros em que cooperação, partilha e celebração se interpenetram, unindo fazeres expressivos a afazeres necessários” (2015, p. 12) y dando forma a identidades locales. Quehaceres, no está de más decirlo, “distintos daqueles historicamente cultivados pelas elites nos salões e espaços privados” (p. 15). Por descontado, en otras interpretaciones puede haber variantes en la letra, pero esto, como explicó tempranamente Bártok, no quiere decir que el cantor no se sepa la canción, sino que el canto popular es “un ser viviente que cambia de minuto a minuto” (2019, p. 44).

No hay tiempo aquí para detenernos más en la gran riqueza de cantos de trabajo brasileños, pero quizá este ejemplo sirva como puerta de entrada.

## **2. El canto de trabajo en México**

Tras mucho buscar y consultar infructuosamente a diversos especialistas, llegué a pensar que no había cantos de trabajo en México. A diferencia de Brasil, aquí la escasez de estudios y registros resulta grave y desconcertante. En el artículo “Sobre música mexicana”, Manuel M. Ponce, a partir de Bücher en relación con los cantos de trabajo, dice: “¿Quién no ha observado que los trabajadores, durante una intensa faena, acompañan cada movimiento con una exclamación?” (1937, p. 24). No da mayores señas, pero esto me hacía pensar que en definitiva hubo un pasado en el que los cantos existieron. Y en efecto, existieron y algunos continúan existiendo, aunque en la agonía.

Entre los cronistas novohispanos hallamos al menos dos testimonios que apuntan a los orígenes más remotos de los que tengo noticia. Por Francisco López de Gómara sabemos que había cantos de cocineros de origen prehispánico:

Por el mes de noviembre, cuando ya habían cogido el maíz y las otras legumbres de que se mantienen, celebran una fiesta en honor

de Tezcatlipuca, ídolo a quien más divinidad atribuyen. Hacían unos bollos de masa de maíz y simiente de ajenjos, aunque son de otra suerte que los de acá, y echábanlos a cocer en ellos con agua sola. Entre tanto que hervían y se cocían los bollos, tañían los muchachos un atabal, *y cantaban sus ciertos cantares alrededor de las ollas*; y en fin decían: “Estos bollos de pan ya se tornan carne de nuestro dios Tezcatlipuca”; y después comíanselos con gran devoción (2007, p. 431, yo subrayo).

Mientras que por Fray Toribio de Benavente Motolinía sabemos que hubo cantos de albañiles, relacionados nada menos que con “la edificación de la gran ciudad de México”:

Todos los materiales traen a cuestras; las vigas y las piedras grandes arrastrando con sogas y como les faltaba ingenio y abundaba la gente, la piedra o viga que había menester cien hombres, traíanla cuatrocientos; *y tienen de costumbre ir cantando y dando voces*, y los cantos y voces apenas cesaban de noche ni de día, por el gran hervor que traían en la edificación del pueblo los primeros años (1994, p. 48, yo subrayo).

Asimismo, no podemos dejar de señalar el “Canto para las primicias del pulque nuevo”, del que, como señala Patrick Johansson, si bien desconocemos “los determinismos macro y microcontextuales que presidían a la enunciación o más bien a la escenificación” del canto (1996, p. 69), lo cual nos impide saber si era un canto de trabajo, podemos observar su relación con el canto de los tlachiqueros (los campesinos que hoy producen el pulque) en tanto antecedente prehispánico.<sup>21</sup> De igual forma, Bücher, en *Ritmo y*

<sup>21</sup> Para el lector no familiarizado con los vocablos pulque y tlachiquero (incluido el lector mexicano, pues si bien para este el pulque es una bebida conocida, el nombre del campesino que lo produce resulta casi siempre algo totalmente ajeno), acerco las definiciones proporcionadas por el *Diccionario rural de México*, de Leovigildo Islas Escárcega. Cito parcialmente la definición

*trabajo*, uno de los dos libros pioneros que mencionamos arriba, ya en 1896, al repasar los cantos de molino en Bengala, advierte: “Que tampoco son desconocidos en el Nuevo Mundo estos cantos lo muestra primeramente un pasaje de una narración de un viaje hecho por el teniente G.M. Wheeler en 1874 por Nuevo México y Colorado” (1914, p. 55). Si bien tres décadas antes, en 1848, Estados Unidos se anexó Nuevo México y Colorado, aquellas canciones se entonaron en lo que alguna vez fue territorio mexicano. El relato de aquel teniente, que nos llega ya de boca en boca, pues Bücher lo recoge a partir de un “comunicado de E. Stenzel a Conrady”, no es nada despreciable, dado que nos habla de un mundo ya desaparecido, que hoy nos resulta fantasmal, pero en el que el canto de trabajo tenía una gran presencia, con antecedentes que aparentemente remiten a la Colonia:

Paseando una noche por las calles del pueblo, llamó mi atención un canto monótono que salía casi de cada casa. Subiendo la escalera que conducía a la casa, me encontré a la dueña ocupada en moler grano, para lo cual se servía de dos piedras entre las cuales frotaba el grano. Para sostener el ritmo acompasado del movimiento de los brazos, cantaban esta canción el padre y los hijos. Veo en las descripciones de Castañedas que hablan de las expediciones de las tropas españolas en Nuevo México que en aquel tiempo reinaba aquí, lo mismo que hoy, semejante costumbre (WHEELER *apud* Bücher, 1914, p. 55).

---

del primer vocablo: “(Probable adulteración de la voz náhuatl *poliuhque*). Bebida típica de México, peculiar de la Mesa Central. Se obtiene de la fermentación del aguamiel que produce el maguey. Es de consistencia espesa, viscosa, y de color blanco; su sabor es un tanto áspero, pero agradable cuando es enteramente puro; es embriagante, aunque en menos grado que el vino de uva; tomándolo con moderación, es bebida sana, altamente alimenticia y apreciable por muchas razones; tiene propiedades diuréticas y curativas para la diarrea” (1961, p. 206). Posteriormente, dado el carácter espléndido de este volumen, el autor elabora también definiciones para pulque blanco, curado, chamalote, fuerte o rezagado, tlachique, de bandera y limpio. En cuanto al tlachiquero, señala: “(Voz híbrida, del náhuatl, *tlachiqui*, raspar, raer; y de la terminación castellana *ero*, que denota oficio, ocupación). El que hace la recolección del aguamiel y raspa el maguey para que mane esta” (p. 254).



Por último, de acuerdo con Mwalimu y Kenya Shujaa, el célebre son “La Bamba” “originalmente fue un canto de trabajo y una tonada de matrimonio de africanos esclavizados” (2015, p. 64), mientras que Antonio García de León, en *El mar de los deseos*, advierte que hay

un eco de canción de trabajo, de repetición rítmica que se conserva en varios pisos del ternario colonial americano, y precisamente en vestigios de cantos de trabajo asociados a la marinería, como en fragmentos de los cancioneros cubano y dominicano [...] o en el son en modo menor llamado El Coco, en Veracruz [México], cuyo coro de respuesta en el estribillo, “coco”, recuerda los cantos marineros del XVI, aun cuando el solista canta ahora versos hexasílabos en lugar de trisílabos (2002, p. 95).

Dentro de todo este contexto, el caso más consistente que hemos encontrado hasta ahora es el de los tlachiqueros que entonan “El Alabado”. Fue estudiado primero por Concha Michel y luego con más detalle por Raúl Guerrero y Leovigildo Islas Escárcega. En cada uno de ellos encontramos pasajes fascinantes sobre el pasado de este canto, que al parecer fue enseñado por Fray Antonio Margil de Jesús hacia fines del siglo XVII y cuyo auge está ligado al trabajo de siembra y cosecha. Como señala Michel,

en Tlaxcala, “El Alabado” adquirió gran auge en las actividades de la vida diaria, tales como la siembra y la cosecha de cereales en las grandes haciendas del siglo XVII y se transmitió posteriormente a los tinacales [lugar espacioso y ventilado donde se colocaban las tinas] de las haciendas pulqueras, conservando el mismo carácter religioso [...]. En los tinacales se ha acostumbrado alabar en el momento de efectuar la renovación de mieles, durante

el proceso de fermentación que se conoce como corte de puntas o corte de semilla y el objeto de cantar “El Alabado” en dicho corte es aclamar a Dios, para que el pulque no se apeste, se adelgace o se eche a perder (*apud* Guerrero, 1981, p. 15).

De Islas Escárcega, nos llama la atención el retrato que hace de las haciendas pulqueras (su compleja organización) y el registro de un vocabulario en torno al personal de trabajo, los instrumentos utilizados y las partes de la propia hacienda (zahúrdas, calpanerías, garitones, trojeros, bayeros, vacieros, semaneros, zarandas, valedores, macheros, etcétera), pues es en ese mundo, sonoro en sí mismo, donde tiene lugar no sólo “El Alabado” sino también una entonación a coro más breve, el Avemaría:

Cuandos los tlachiqueros terminaban sus labores en el tinacal, durante las primeras horas de la noche, entonaban a coro y con la mayor sonoridad posible el Avemaría, que era escuchado con respetuoso silencio por todos los presentes. Otra práctica usual entre los tlachiqueros era una maniobra llamada ‘correr las puntas’, a efectuarse en el tinacal; el que hacía esta operación gritaba con voz potente: ‘Alabo el misterio de la Santísima Trinidad. ¡Ave, María purísima!’ (2000, p. 49).

Hasta aquí, todo parece pasado, aire de otros tiempos. Son documentos de hace varias décadas, a veces de más de medio siglo, que a menudo recogen testimonios aún más anteriores. Quizá las imágenes más afines, por no decir las únicas disponibles, se encuentran en la recreación de *La Escondida*, película dirigida en 1955 por Roberto Gavaldón a partir de la novela homónima de Miguel N. Lira, con guion de Gunther Gerzso, José Revueltas y el propio Gavaldón, y ambientada en la época de la Revolución Mexicana. La recreación, que comienza hacia el minuto 13 de la cinta,

dura apenas 52 segundos, pero efectivamente asistimos al canto coral mientras se corren las puntas.<sup>22</sup>

Pero el canto sin duda aún está vivo. Aunque muchos de los involucrados en el mundo del pulque hoy lo dan por muerto, en nuestras investigaciones de campo hemos podido verificar lo contrario. Quedan pocos tlachiqueros, sí, y de estos son unos cuantos los que aún practican el canto, pero este no ha desaparecido. Hasta ahora hemos recogido audiovisualmente la representación y el testimonio de cuatro tlachiqueros de Los Cides y de la cabecera municipal Tepeapulco, en el estado de Hidalgo: don Adrián Ramírez Zamora, don Blas Contreras, don Daniel Contreras y don Delfino Muñoz. Y también disponemos de registros que evidencian la presencia de al menos cinco campesinos más en pueblos aledaños. Sería un sueño poder reunirlos a todos un día para recuperar la ejecución coral. Hoy el tlachiquero lo entona de forma individual, casera, tal como lo es su producción de pulque. Las condiciones de la producción han incidido en la extensión del canto, ya que dejó de ser necesario prolongarlo por más segundos, con las variaciones tonales y verbales que se observan en *La Escondida*. El canto dura lo que dura el vaciado; a menor producción, menor extensión del canto.

De acuerdo con la mezzosoprano Gabriela Gómez, a quien usualmente consultamos para el análisis musical de estos cantos, en términos muy generales lo que hace el tlachiquero en solitario es un intervalo de cuarta ascendente en glissando que va de do a fa; a menudo, ese intervalo se convierte en un tritono, lo que genera la sonoridad de lamento tan característica de este canto. Aún así, entre un campesino y otro la entonación puede presentar variaciones muy importantes.

Como ejemplo, y aunque aquí también nos privemos de ver el registro de la ejecución, podemos describir una de ellas, la de don Blas Contreras, para advertir su complejidad y singularidad. A la letra dice:

<sup>22</sup> Puede verse aquí <<https://www.youtube.com/watch?v=L7EQmGeDVTI>>

Alabado sea el misterio de la Santísima  
Trinidad  
Ave María Purísima  
Sin pecado concebida  
Sin la culpa original

En su caso, se trata de una entonación llana. La postura es erguida y relajada, la respiración es baja intercostal con buena reserva de aire, el registro de pecho resuena en cavidad nasal y hay conexión corporal o buen apoyo. El acorde de comienzo es en Sí Mayor (BM). La sonoridad es consonante en la primera frase, mientras que en las siguientes mantiene en Fa sostenido, pero con una especie de glissandos descendentes partiendo de la misma nota, lo cual hace que varíe la consonancia.

Desafortunadamente, este canto, como tantos otros en el mundo, está desapareciendo, junto a los campesinos que lo entonan y la labor que practican.

## Referencias

- ARENDDT, H. *La condición humana*. 5. ed. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BARTÓK, B. *Escritos sobre música popular*. 8. ed. México: Siglo XXI Editores, 2019.
- BÜCHER, K. *Trabajo y ritmo*. Madrid: Daniel Jorro Editor, 1914.
- CANAL IVAN GL. *Bata de milho em Ipirá*. 2018. 2 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QwSNIWOz420> Acceso: 1 feb. 2022.
- DE MACEDO FONSECA, E. Cantos de trabalho: modos e modas na atualidade. In: *Sonora Brasil*. Río de Janeiro: SESC, 2016. p. 10-28.
- Diccionario del español de México* (DEM) <http://dem.colmex.mx>, El Colegio de México, A.C. Acceso en: 1 feb. 2022.
- GARCÍA DE LEÓN, A. *El mar de los deseos*. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto. México: Siglo XXI Editores, 2002.
- GAVALDÓN, R. *La Escondida*. México: Alfa Films, 1956. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L7EQmGeDVTI> Acceso: 1 feb. 2022.
- GUERRERO GUERRERO, R. *El Alabado*. Canto religioso enseñado en la Nueva España por Fray Antonio Margil de Jesús. México: Centro Regional Hidalgo, 1981.
- ISLAS ESCÁRCEGA, L. *Diccionario rural de México*. México: Editorial Comaval, 1961.
- \_\_\_\_\_. Las haciendas pulqueras. *Revista Libro Artes de México*, Ciudad de México, n. 51, 46-50, 2000.
- JOHANSSON, P. Totochtín Incuic Tezcatzoncatl: un canto para las primicias del pulque nuevo. *Estudios de Cultura Náhuatl*, Ciudad de México, n. 26, 69-97, dic. 1996.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F. *Historia de la Conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- MARTÍNEZ AYALA, J.A. Por la orillita del río... y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula. *Tzintzun – Revista de Estudios Históricos*, Michoacán, n. 46, 13-38, jul./dic. 2007.
- MOTOLINÍA, T. *Relaciones de la Nueva España*. México: UNAM, 1994.

PONCE, M. Sobre música mexicana. *Universidad*, Ciudad de México, v. 4, n. 19, p. 24-29, ago. 1937.

ROUMAIN, J. *Gobernadores del rocío*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

RODRÍGUEZ CARRANZA, R. *Condiciones de trabajo y socialización de los novatos en la pesca de altura*. Tesis. (Maestría en Antropología Social) – El Colegio de Michoacán, Zamora, 1987.

SHUJAA, M.; SHUJAA K. *The Sage Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America*. Londres: Sage, 2015.

## Oralidad y Versatilidad en *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei

---

José Luis Gómez Vázquez

**Resumen:** La exitosa recepción del libro *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei (2017), es objeto de una reflexión sobre la oralidad y la versatilidad de las formas literarias en lo contemporáneo. A partir de las ideas de Henri Meschonnic sobre la oralidad, la voz y sus relaciones con la corporalidad y la socialización de lo literario, se hace un recuento de las realizaciones que el trabajo de la escritora ha tenido en diferentes espacios enunciativos, principalmente en presentaciones y lecturas públicas. Del mismo modo, se describen las reapropiaciones del texto, que permiten pensar en los alcances discursivos de la obra literaria, su historicidad y su integración a la vida pública.

**Palabras clave:** Aline Bei, oralidad, corporalidad, performatividad, Meschonnic

Las reflexiones que quiero desarrollar aquí tienen un origen anecdótico que me es complicado omitir pese a las formalidades del discurso académico. Creo relevante referir estas anécdotas (con toda brevedad) debido a su relación con la voz, la oralidad, y en última instancia, con la corporalidad, conceptos en constante desarrollo y discusión en el campo del arte y las escrituras contemporáneas.

El objeto de la reflexión, o la excusa para hacerla, es el primer libro de Aline Bei, *O peso do pássaro morto* (2017), así como las formas en que ha sido socializado, oralizado y reapropiado a partir de su publicación, es decir, las diferentes maneras en que el texto ha sido enunciado (o vivido) más allá de la letra que, en última instancia, puede llevar a cuestiones como la traducción.

Mi llegada a la obra de Aline Bei, se debe, de manera involuntaria, a un pésimo moderador. En la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2018, un sujeto, de cuyo nombre no interesa acordarse, mediaba una charla entre Mia Couto y Germano Almeida. De puro aburrimiento me puse a hojear el programa y vi que a los pocos minutos iban a presentarse, en otra sala, los libros de las ganadoras del Premio São Paulo. Fui. En la mesa, además de la moderadora, estaban las veteranas Ana Paula Maia y Cristina Judar. Aline Bei estrenaba. Confieso que yo no conocía a ninguna de las tres, pero al escuchar lo que Aline Bei había hecho en su libro tomé valor para abordarla al final del evento. No era posible conseguir ninguna de las tres obras premiadas en los *stands* de la feria, pues los monstruos editoriales globales eran dueños de casi todos. Aline y Cristina llevaban sus ejemplares en bolsas de tela, así que fue una venta de mano en mano, casi un obsequio. En la breve pero emotiva charla con Aline Bei mencioné la posibilidad de traducir el texto con el atrevimiento de quien no lo había leído todavía. La idea entusiasmó tanto a la autora que me lo tomé como un compromiso personal.

Al año siguiente, el Círculo de Traductores de la AMETLI (Asociación Mexicana de Traductores Literarios) organizó un taller de traducción editorial que buscaba elaborar un catálogo para dar a conocer los textos traducidos entre los editores y promover su actividad en ferias y eventos sobre el libro. Postulé mi proyecto sobre *O peso do pássaro morto* y fue aceptado. A partir de entonces, al gozo de la lectura, que había hecho unos meses antes, se sumó el de la traducción, con todos sus desafíos.

El primer problema consistió en incluir el texto en un género literario.<sup>23</sup> Quienes lo conocen saben de su peculiar disposición tipográfica que se balancea sobre la cuerda floja de algo parecido al verso, sin llegar a serlo, y una celeridad narrativa que parece ameritar la prosa, sin tampoco precipitarse en ella. La propia escritora lo declara en una entrevista publicada poco antes de su visita a

<sup>23</sup> No pareció ser así para los editores de la versión francesa (*Le poids de cet oiseau-là*, Aldeia, 2021) que lo cataloga como novela desde la portada, aunque respeta la disposición tipográfica tan característica de la escritura de la autora.



México: “Eu não acostumo trabalhar com um género específico, trabalho sempre no limite, sim. Eu acho que é uma característica do meu estilo”(Arte 1, 2018). Inclusive es difícil optar por los géneros híbridos (poema narrativo o novela en verso), pues el sustrato teatral de la autora tampoco pasa desapercibido en los diálogos o en las acotaciones corporales que permiten a los lectores seguir muy de cerca el recorrido vital y corporal de la protagonista sin nombre. Cuerpo y voz que se transforman conforme el lector pasa por las etapas de vida propuestas como capítulos.

*O peso do pássaro morto* cobra cuerpo y alza la voz en un contexto sociohistórico que lo vuelve muy atractivo desde el punto de vista temático. Al revisar la crítica que la obra ha recibido, puedo entender (y, desde luego, coincidir con) todo lo hasta ahora dicho sobre la violencia sexual que sufre la protagonista, pues se trata de lecturas hechas con la absoluta y necesaria urgencia por denunciar violencias –entre muchas otras, contra el cuerpo de las mujeres– en un tiempo donde la voz femenina encuentra oídos y genera resonancias como nunca antes (FIGUEIREDO, 2019; PEREIRA y ARRUDA, 2021; STEFANI y SOUSA, 2021; TOFANELO y ZOLIN, 2020). En el mismo proceso de buscar un editor interesado por la traducción del libro, he insistido siempre en este punto: la violencia que ahí se denuncia no es ajena a las mujeres de México o de cualquier otra nación latinoamericana. Por desgracia también esto nos hermana.

Sin embargo, no es la denuncia el único aspecto donde cuerpo y voz cobran relevancia en el texto de Aline Bei. La particular disposición de las palabras (que no siempre llegan a serlo) en la línea o en la página, su selección y su encadenamiento constituyen un ritmo dentro del discurso que, dependiendo de las condiciones de enunciación, le da cuerpo al sujeto. Esta última afirmación conduce, de manera inevitable, a los planteamientos que Henri Meschonnic desarrollaría en su *Crítica del ritmo* en los años ochenta. De hecho, el ritmo es un elemento sumamente perceptible en el texto antes de pensar en cualquier formulación teórica. Para pruebas empíricas se le puede preguntar a quien ha intentado traducir este texto a una

segunda lengua, así sea una tan cercana como el español. Entonces mi comprensión del ritmo se reducía a una cuestión de sílabas y acentos, o de entonación y prosodia en los momentos de mayor sensibilidad con el texto. Pero a medida que la atención en las unidades lingüísticas del acento y de la tónica derivaban en una escucha de la voz, el cuerpo aparecía en representaciones distintas, alimentadas no sólo por los significantes sino por mi propia experiencia como lector y como sujeto. El recuerdo de ese cara a cara con la autora, por ejemplo, fue determinante en la construcción de mi imagen de esa niña de ocho años a lo largo del primer capítulo. A pesar de la “muerte del autor” o de la teoría narratológica, esta experiencia personal hizo que, desde las primeras páginas, fuera una Aline Bei de ocho años quien espiaba a *seu Luís* desde su ventana y se preguntaba por qué tienen que morirse las personas.

Por cursi o irónica que parezca, esta anécdota lectora no hace más que dejar al descubierto el carácter empírico del ritmo “como movimiento del hablar” (MESCHONNIC, 2009, p. 301). Los signos están dispuestos sobre el texto como una suerte de compás que al actualizarse en escrituras o en lecturas concretas configuran sujetos, ya sea a la protagonista que se narra a sí misma, ya sea a un lector particular que va modificando su experiencia subjetiva mediante la actividad reestructuradora del discurso. Al levantarse contra los dualismos de la Lingüística, Meschonnic señalaba la mitificación de la semántica y en general de las nociones teóricas de la lengua, concebidas de manera análoga a ciertos pares dicotómicos de vieja raíz occidental, como *cuerpo/alma*. Apuesta entonces por la superación de la lingüística binaria en pro de una poética del ritmo donde el sentido está supeditado a los “modos de significar”:

Una noción poético-antropológica de la oralidad. Ya no fórmulas y paralelismos, sino la primacía del ritmo y la prosodia dentro de lo semántico, dentro de ciertos modos de significar, escritos o hablados. La integración del discurso en el cuerpo y en la voz, y del

cuerpo en la voz del discurso. (MESCHONNIC, 2009, p. 298)

Al recuperar la oralidad dentro de lo escrito, el discurso recobra también su historicidad y puede reintegrarse a la vida. No existe un sentido del texto que flote fantasmalmente en el “mundo de las ideas”, son los actos concretos de escritura, lectura, crítica o reescritura los que construyen el sentido del texto y permiten su integración a la actividad humana, a las éticas y pedagogías individuales que han de socializarse después y mantienen vivo el discurso, pues “el ritmo como movimiento del hablar (*parole*), como movimiento del sujeto dentro de su lenguaje es lo empírico mismo” (2009, p. 301).

Sin la experiencia, sin el *face to face* que antecedió a mi lectura, otra hubiera sido la voz que construyera para mí la imagen de la protagonista, otro habría sido su cuerpo y otras las posturas o disposiciones del mío durante la actividad lectora. En este punto parece que la reflexión escapa a la crítica para adentrarse en fenomenologías no solicitadas, pero ellas también cobran sentido cuando pienso, por ejemplo, en mi interés por este libro y no por el de la otra escritora, que obtuve en ese mismo encuentro; han pasado tres años y no lo he abierto siquiera. ¿Qué papel habrá jugado la corporalidad, el intercambio de palabras, los gestos y la disposición de ánimo en estas decisiones, en estos intereses y en esta socialización de los hechos?

La refutación más previsible de esta pregunta retórica ha de formularse desde el ala derecha de la “objetividad”, pues en ella descansan todos los paradigmas teóricos y epistemológicos que Meschonnic ha puesto en tela de juicio con su concepción antropológica y poética del ritmo. Entre sus propósitos, acaso implícitos, la crítica del ritmo termina por mostrar que el esquema objetivista en el que se basan la teoría occidental del signo, sobre todo la desarrollada a lo largo del siglo XX, así como gran parte de las teorías sobre el discurso derivadas de ella, son resultado de una construcción histórica, ya que “su establecimiento también pertenece al orden de lo político. Y toda teoría lingüística que se atenga a este esquema contribuye al mantenimiento del orden” (2009, p. 289).

El trabajo de Aline Bei, en las zonas limítrofes entre los géneros y su peculiar disposición de la materia verbal, que desafía nociones como verso y prosa, tan arraigadas en el *habitus* de escritura, cobra relevancia en la discusión sobre el ritmo cuando ponemos atención al texto, o mejor, al cuerpo del texto. Si bien el éxito pavoroso de *O peso do pássaro morto* (17 reimpresiones y alrededor de 32 mil ejemplares vendidos en 4 años) puede explicarse por exitosas estrategias de divulgación en redes sociales (MOURA, 2021) o por la tematización de la pérdida y la violencia de género, que se integra a una atmósfera de denuncia y construcción de empatía con las víctimas de estas violencias, es claro que el texto posee en sí mismo atractivos adicionales, y uno de ellos, acaso el que más me interesa, implica la corporeización de la voz en la página. En este marco, donde Henri Meschonnic postula la posibilidad de las “escrituras orales y los discursos hablados sin oralidad” (2009, p. 298), cabe preguntar sobre las consecuencias de lo empírico en la configuración de la voz y del discurso. En una entrevista para el canal Arte 1, la autora habla de su relación como lectora con la poesía, de su renuncia a versificar dada aquella asociación tradicional de la poesía con el verso y opta por caracterizar su trabajo con la nada pretenciosa denominación de “frases quebradas”, a lo que agrega algunas afirmaciones de mucha relevancia para esta reflexión:

[...] elas são frases quebradas por conta do ritmo, da estrutura e da estética. Me interessa muito a poesia concreta, o que eles fazem com a página. Eu acho que a página, quando se escreve um livro ela não pode ser ignorada, ela existe como um palco, então eu procuro não me esquecer dela quando estou escrevendo” (ARTE 1, 2018, 1:40)

El palco escénico es el lugar de la enunciación por antonomasia, el lugar donde la voz cobra cuerpo. De hecho, en la disposición tipográfica de *O peso do pássaro morto* parecería no haber radicalidad o novedad que pueda sorprender a quienes hayan pasado antes por Laurence Sterne o Mallarmé, sin embargo, el pronunciamiento

sobre la experiencia de la voz se mantiene. De esta manera se amplía la pregunta que concierne a las búsquedas de estos autores consagrados, o a la de los propios poetas concretos que, si bien respondían a poéticas que ya rebasaban la centralidad de la lengua y el sentido, dadas las posibilidades visuales, sonoras o espaciales (ver-bivocovisuales) de la poesía, estaban encaminadas, a su vez, por un programa estético que devendría más tarde en teorías y manifiestos. Cada caso tiene sus particularidades, es cierto. Con todo, destaco de las declaraciones de Aline Bei la transparencia con que asume sus intereses como una búsqueda personal del ritmo y de la voz, elementos que hacen acto de presencia, con toda su corporeidad, en el tablado de la página, metáfora teatral de un sujeto que ha pasado por la experiencia de las artes escénicas. Búsqueda subjetiva, oral y corporal de “la voz, que –según afirma Meschonnic– puede hacer su sintaxis, su rítmica y su tipografía” (2009, p. 302). En este no olvidarse de la página, del escenario, Aline Bei manifiesta su interés por la permanencia del cara a cara con sus lectores, y esta disposición a interactuar bien podría constituir un elemento adicional para explicar el rotundo éxito del libro y sus alcances mediáticos. Asimismo, la extensión de este argumento, no sólo al texto, sino a la obra de la autora en su conjunto, quizá pueda dar cuenta de la expectativa que ha generado, en este pandémico 2021, la publicación de su segundo libro, *Pequena coreografia do adeus*.

Del mismo modo en que una experiencia cara a cara generó en el autor de estas líneas los efectos de interés e interacción con la voz corporeizada en *O peso do pássaro morto*, la transmisión de la obra muestra su versatilidad y apertura a otros ritmos y modos de significación reapropiados. Esto no carece de relevancia para el planteamiento de Meschonnic, pues de acuerdo con él: “la definición de la oralidad es ante todo sociológica: por el modo de producción de los textos, de ejecución y de transmisión [...] La pluralidad de los modos de significar, y de las inscripciones de la enunciación, disemina la oralidad en lo escrito como en lo hablado” (2009, p. 296). En este punto, el pensamiento de Meschonnic se centra en el problema del habla y la escritura entendidas como distintas moda-

lidades de “diseminación de la oralidad”, el cuerpo y la voz de quien escribe, lee en voz alta, escucha leer a alguien o lee en silencio, recobran relevancia como inscripciones enunciativas:

No cabe duda de que quien está contando se halla acompañado, y que quien escribe se encuentra solo, aunque esté acompañado. Pero el discurso de un enunciador solitario, escrito u oral, implica siempre el cara a cara, el otro o los otros: simplemente están presentes de otro modo, e inscritos, en el espacio y en el tiempo, de acuerdo con el modo de significar del discurso y la inscripción del enunciador en su discurso. El yo siempre es dialógico. (2009, p. 297)

Más allá del libro –y para la teoría tampoco pasa desapercibida la cuestión del impreso y el *ebook*– es necesario considerar los modos en que el texto se realiza cada vez. La lista está encabezada, desde luego, por las lecturas de la propia Aline Bei frente a las cámaras para las incontables transmisiones en vivo vía internet, *performances* todas ellas irrepetibles que alcanzan de manera distinta a cada escucha o espectador: en el modo de alcanzar se construye la significación y se reestructura el sujeto. La lectura en voz alta actualiza posibilidades de oralidad contenidas en un texto ya corporeizado en las páginas.

En segundo término, merecen lugar destacado aquellas lecturas donde la música acompaña a la voz de la autora, por ejemplo, en la presentación con el flautista André Mehmari en el SESC (Serviço Social do Comércio) de la Av. Paulista (BEI, 2020), o bien, en la 12<sup>a</sup> edición del proyecto *Jazz Poetry*, donde los escritores leen sus textos al son del jazz, acompañados por un conjunto de músicos que se suman a la performance (Cortez, 2020). No hace falta señalar las consecuencias que el acompañamiento musical tiene para el ritmo y la actuación del texto en cada lectura. Restaría averiguar, por ejemplo, si la elección de los pasajes declamados por la autora fue hecha deliberadamente en función de la música, si la música intentó adaptarse a la interpretación que los

instrumentistas hicieron del ritmo del texto, o si se trató de auténticas *jam sessions* que tendrían como única pauta la declamación de la autora a partir de una prosodia exclusiva de esa actuación. A esta complejidad ha de agregarse el hecho de que, para llegar a los receptores, cada performance contempla factores como la transmisión en directo (sincrónica) o la grabación (asincrónica) pero siempre una expectación a distancia que se vale de plataformas como las redes sociales y otras más especializadas como Sympla.br. La voz, el ritmo y la corporalidad también se ven modificadas por estas variantes que dan versatilidad al discurso de Aline Bei y permiten la socialización o, por parafrasear a Meschonnic, la integración de la literatura a la vida.

Más allá de la performatividad generada por la propia escritora, pero también como modos de integración del texto a la vida social, están las apropiaciones que, desde otros cuerpos y voces, es decir, desde otros sujetos, se han hecho de *O peso do pássaro morto*. El nivel más simple corresponde a las lectoras en voz alta, como la *youtuber* mariadapoesia (2017), que se limita a interpretar los textos de diferentes autores frente a la cámara. Se trata de una oralidad diferente que cuenta con el aval de los comentarios de la propia Aline Bei en la plataforma. En el nivel siguiente, Izabela Loures (2020) lee a su manera fragmentos del texto, aunque le da una importancia mayor al plano visual, pues su lectura está acompañada por un conjunto de imágenes seleccionadas y organizadas por ella misma, las cuales generan una discursividad y un modo de significar diferente. El desapego es mayor en el caso de Tatii Miller (2021), que en su rol de actriz improvisa un monólogo basado en el texto, a pesar de modificar sus significantes verbales en función de una oralidad que da prioridad a otros elementos significantes como los gestos y la entonación. Nos encontramos ante una modalidad de lo oral y lo performativo de gran interés según la perspectiva de Meschonnic, no sólo por el nivel de explicitud sobre la cuestión del ritmo en su ineludible vínculo con el sujeto, sino porque el desapego del texto conlleva al problema de la traducción, al que el poeta y teórico francés dedicó gran parte de su trabajo; paráfrasis o tra-

ducción intralingüística, según la clasificación de Jakobson, pero finalmente traslación del texto a un sistema distinto de significantes, tensamente equiparable a otros procesos, como el de la versión francesa de Anne-Claire Ronsin (2021), que ponen en crisis los conceptos de texto y autoría, por ejemplo.

Aunque implica un regreso a la textualidad, el trabajo de la actriz Helena Cerello (2020) lleva la apropiación a un nivel aún más complejo, pues le devuelve al texto una corporalidad más explícita: la de lo escénico. Debido a las condiciones del mundo pos-pandémico, fue necesario transmitir directo esta otra teatralidad a través de la plataforma digital Sympla.br. Más allá de tan inesperado factor, en el trabajo de Helena Cerello el cuerpo reclama un protagonismo que radica, desde luego, en la representación visual o en la figuración del personaje, que se vale del cuerpo de la actriz como medio de expresión, pero también en niveles menos obvios como esas capas nuevas de significación que el texto adquiere en la voz de Helena, cuyo trabajo “consegue abrir as janelas das palavras” según refiere la propia Aline Bei, quien agrega: “eu quase não reconhecia meu próprio texto, apesar dele estar integrado ali na cena, é como se, de fato, ela me mostrasse novas perspectivas do meu trabalho, novas possibilidades”. La corporalidad del texto, que es posible experimentar en el palco de las páginas, se cubre de capas nuevas en la voz, el movimiento y el ritmo del otro. Acaso no sea mera coincidencia el uso de la palabra “capa” como evocación del vestido que cubre al cuerpo y lo hace significar: una misma prenda no significa igual en cuerpos diferentes. Dice Meschonnic: “Desde la voz hasta el gesto, e incluso en la piel, en el discurso todo el cuerpo está activo. Pero este cuerpo es también social, histórico, tanto como subjetivo” (2009, p. 305). La lectura de Helena Cerello agrega estas capas adicionales al cuerpo del discurso que Aline Bei ha socializado en la forma *O peso do pássaro morto*.

Por último, la voz tipográfica de Aline Bei cobra un nuevo cuerpo en calidad de rúbrica o seña de identidad. Pienso en la identificación cibernética por voz o en la voz usada como firma, que es al mismo tiempo una extensión de la corporalidad siempre presente



en la caligrafía y todavía con más intensidad en la huella digital. Relación entre sujeto, cuerpo y escritura llevada a la tipografía, que como ya he dicho con Meschonnic, puede constituir una de las formas de inscripción de la voz. La entrevista hecha por Carola Saavedra a la escritora para el periódico literario *Rascunho* hace explícita esta identificación porque imita o reproduce el uso tipográfico de Aline Bei en cada una de sus respuestas: frases quebradas, mayúsculas alegóricas, puntuación arbitraria... es el punto limítrofe de la prosa que hacia el final del texto adopta las voces de más poetas, todos ellos llamados a escena como resultado de apropiaciones situadas en algún lugar de las experiencias de la autora y la entrevistadora. Siempre en los límites, esta entrevista juega con la inserción de la literatura en el conjunto del discurso social, y la página vuelve a presentarse como escenario para que la voz del sujeto cobre cuerpo. La voz ha dado a la tipografía una presencialidad que antecede a lo verbal, para que aquellos lectores que hayan pasado antes por la experiencia de leer a Aline Bei, aun sin haber leído una palabra de la entrevista, puedan reconocer esa tipografía de frases quebradas como si de una rúbrica o una huella se tratara: identificación por voz o presencialidad del cuerpo, inscripción corporal y subjetiva en el palco de la página.

La amplitud del planteamiento de Meschonnic puede hacer pensar que el ritmo y la versatilidad no son una particularidad de la escritura de Aline Bei, sino que estas ideas pueden extenderse a cualesquier textos. No hay manera de negar esto, porque tal extensión es justamente el punto al que el teórico quiere llegar, es decir, a una concepción de la escritura, de la lectura y de la actividad discursiva en general como producto de un proceso que no puede deslindarse de los sujetos y de todo aquello que los conforma como tales. Sin embargo, en el caso que aquí comento, el texto, la manera de socializarlo y las afirmaciones que la propia autora hace sobre lo que ocurre con él dan cuenta de una consciencia, quizá intuitiva, de todos los procesos que conllevan a los distintos “modos de significar” de *O peso do pássaro morto*.

Si las formulaciones de Meschonnic sobre estos asuntos parecieran desactualizadas o rebasadas, puedo señalar entonces la línea

de pensamiento de Adriana Cavarero (2005), que en su búsqueda de una filosofía de la expresión vocal ha señalado la desatención de la voz en el estudio del lenguaje, como consecuencia del surgimiento de la escritura y la primacía de la vista en la percepción de los signos, incluyendo los verbales. La explicación está centrada en que la vista ofrece una sensación de estabilidad, inmovilidad y objetividad del mundo, es decir, el estatus de la verdad como presencia. A ese fenómeno lo denomina “desvocalización del *logos*”:

Reducida a un significante acústico, la voz depende del significado. Esta dependencia no solo es obvia, es decisiva, porque captura la voz en un sistema complejo que subordina la esfera acústica al ámbito de la vista [...] El mundo visible no es un mundo que interrumpe, interfiere o sorprende en todas partes con sus sonidos; es, más bien, un mundo objetivo estable, inmóvil que se encuentra frente a nosotros. Esto garantiza la realidad del ser y, por tanto, el estatus de la verdad como presencia. (CAVARERO, 2005, pp. 35-37)

Más actual todavía, la línea de pensamiento de Henry Meschonnic posee vasos comunicantes con la propia crítica brasileña. En el ensayo *Objetos Verbais Não Identificados*, de Flora Süssekind, es posible encontrar preocupaciones afines al respecto de las “inflexiones de la voz”. Al hablar de la “coralización” en la obra de André Sant’Anna, la crítica afirma que no es posible definirla solamente por la voz plural, anónima sino:

especialmente via decalagem, repetição quase igual mas submetida a pequenas variações internas um conjunto-em-diferenciação de segmentos quase idênticos. Há economia rítmica igualmente exigente, estrutural, pautada numa voz, nas inflexões de uma voz, só que, desta vez, elusiva e individualizada,

em “Engano geográfico”, de Marília Garcia.  
(SÜSSEKIND, 2013)

La mención de Marília García implica una mirada a los antecedentes más directos del trabajo de Aline Bei. Una caligrafía similar a las “frases quebradas” de Bei y la tensión entre la narración y el verso son elementos del “poema-relato de viaje” *Engano geográfico* (2013) con que Garcia llamó la atención de Flora Süssekind. Tales características, aunadas o relacionadas con las complejidades de lo que ella llama “inflexiones de la voz”, que pueden entenderse como un “reajuste constante de entonaçãõ e de percepções que empresta configuraçãõ dinãmica a essas observações” (SÜSSEKIND, 2013), permiten la entrada de estas obras en la categoría de “objetos verbais não identificados”, expresión creada por Christophe Hanna “ao tratar dos processos, dos contextos e do funcionamento crítico de certos experimentos literários de difícil classificaçãõ” (*ibid*).

La consciencia de las autoras sobre la injerencia de los procesos orales y corales en la escritura conduce a otra práctica de transmisión de la obra literaria donde la presencia del cuerpo y de la voz es determinante: los *slams* y *saraus* de poesía. La participación de Aline Bei en festivales como el ya mencionado Jazz Poetry o espacios como Virada São Paulo dos Batatais ejemplifican la consideración de lo hablado en oposición a la lectura silenciosa donde, de acuerdo con Meschonnic, no deja de haber oralidad. Por su parte, en un panel de 2019, y a pregunta expresa de un miembro del público, Marília García reflexiona sobre el diálogo que se establece entre su poesía y los movimientos como el *slam*, que la poeta entiende como “poesia falada”. La autora declara la manera en que estos movimientos influyeron en la creación de los libros posteriores a *20 poemas para o seu walkman* (2007) y posteriormente desarrolla las complejidades de la adaptación para la lectura en voz alta: “ele tem uma experiênciã com vários elementos em jogo: o ouvinte, a plateia, ou enfim quem está dialogando ali... o contexto em que ele está, né? Eu acho que o poema, ele pode se adaptar e pode ser alterado” (Canal Arte 1, 2019, 7:20).

La mención de la experiencia permite volver sobre los pasos de Meschonnic y su entendimiento de la oralidad como un fenómeno por

completo empírico que inscribe el ritmo “como movimiento del sujeto dentro de su lenguaje”. En la consciencia de sus posibilidades de realización, los textos adquieren una versatilidad que les permite adaptarse a otras formas de integración de la literatura en la vida social.

Desde el estricto rigor teórico, podría preocupar que varios de los conceptos aquí utilizados (ritmo, voz, oralidad, corporalidad), resulten inestables. No hay que alarmarse por esto, pues como señalaba Meschonnic, “la historia de la oralidad no ha hecho más que comenzar” y son estas voces, versátiles y multifacéticas, como la que se levanta en *O peso do pássaro morto*, las que nos permiten abrir el campo de nuestra disciplina. No olvidemos que la *literatura* lleva en el nombre un arraigo a la letra y a lo escrito que, con el avance del tiempo, las tecnologías y las nuevas textualidades, podrían derivar en un sentido etimológico cada vez menos transparente.

## Referencias

#CULTURA EM CASA. *Sarau H265*: Carta a um bebê que nasce | Virada SP – Batatais. São Paulo, 9 enero 2020. Disponible en: <https://culturaemcasa.com.br/video/sarau-carta-a-um-bebe-que-nasce-viraqda-sp-batatais/> Acceso: 14 dic. 2021.

ARTE 1. *Na Mira Arte 1*. 6 nov. 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/canalarte1/videos/1987908947923990> Acceso: 24 sep. 2021.

BEI, A. *Conheci o Grande André Mehmari...* 2 oct. 2020. Disponible en: <https://www.facebook.com/aline.vianna.14/videos/3497627036967227> Acceso: 20 sep. 2021.

BEI, A. *Le poids de cet oiseau-là*. Traducción de Anne-Claire Ronsin, Nantes, Aldeia, 2021.

BEI, A. *O peso do pássaro morto*. São Paulo, Nós, 2017.

CANAL ARTE1. *Marília Garcia: #Arte1comtexto Encontros Literários*. 2019. 25 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fBEZ02Nd6cs>. Acceso: 22 dic. 2021.

CANAL ARTE1. *O Peso do Pássaro Morto: Arte1 em Movimento*. 2020. 5 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sewdHoviQRw>. Acceso: 17 sep. 2021.

CAVARERO, A. *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press, 2005. *Ebook*.

CORTEZ, W. *Jazz Poetry 12a Edicao*. 24 enero 2020. Disponible en: <https://www.facebook.com/wilsoncortezribeiro/videos/10218088663500532> Acceso: 19 sep. 2021.

FIGUEIREDO, E. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, n. 32, 137-149, jul./dic. 2019. DOI: <https://doi.org/10.47250/intrell.v32i1.12872>

LOURES, I. *O Peso do Pássaro Morto: Aline Bei*. 2020. 6 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WDLt6B7QY0w> Acceso: 16 sep. 2021.

MARIADAPOESIA. *Dizendo Aline Bei #7*. 2017. 6 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VekX7jDg7DQ> Acceso: 22 sep. 2021.

MESCHONNIC, H. ¿Qué entiende usted por oralidad? In: PERUS, F. (comp.). *La historia en la ficción y la ficción en la historia*. México, UNAM, 2009. pp. 279-305.

MILLER, Tati. *Monologo 2021 "O Peso do Pássaro Morto":—Tati Miiller DRT 9192/SC*. 2021. 3 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KfYYcRq74Fk> Acceso: 31 ago. 2021.

MOURA, L. O papel do Instagram na trajetória de Aline Bei para se tornar uma autora bestseller. *Sonhando Entre Linhas*. 17 mayo 2021. Disponible en: <https://sonhandoentrelinhas.pt/blog/o-papel-do-instagram-na-trajetoria-de-aline-bei-para-se-tornar-uma-autora-bestseller/> Acceso: 28 sep. 2021.

PEREIRA, M. do R. A.; ARRUDA, A. A. O estupro em duas narrativas de autoria feminina contemporânea. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 29, p. 145-160, 2021. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i29p145-160. Acceso: 30 sept. 2021.

SAAVEDRA, C. A palavra e o silêncio. *Rascunho. O Jornal de Literatura do Brasil*, n. 256, ago. 2021. Disponible en: <https://rascunho.com.br/liberado/a-palavra-e-o-silencio/> Acceso: 29 ago. 2021.

STEFANI, M.; SOUZA, N. C. E. de. A recepção brasileira ao romance o peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei: uma breve análise. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, vol. 6, no.17, jan./jun. 2021, p. 314-332. Disponible en: <http://www.periodicoseltronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/15640/8727> Acceso: 31 ago. 2021.

SÜSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados: Um ensaio de Flora Süssekind. *Prosa—O Globo*. 21 sept. 2013. Disponible en: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html> Acceso: 10 sept. 2021.

SYMPLA. *O peso do pássaro morto de Aline Bei*. São Paulo. s/d. Disponible en: [https://www.sympla.com.br/o-peso-do-passaro-morto-de-aline-bei\\_\\_1154181](https://www.sympla.com.br/o-peso-do-passaro-morto-de-aline-bei__1154181) Acceso: 19 ago. 2021.

TOFANELO, G. F.; ZOLIN, L. O. Do peso à libertação: duas visões da violência sexual na literatura contemporânea escrita por mulheres. *Travessias Revista*. Cascavel v. 14, n. 3, p. 64-76, 2020. DOI: <https://doi.org/10.48075/rt.v14i3.24902> Acceso: 27 ago. 2021.

## Imagens do insólito ficcional em contos de Amparo Dávila e Lygia Fagundes Telles

---

Ana Lúcia Trevisan

**Resumo:** o artigo investiga os sentidos simbólicos e metafóricos presentes nas imagens do insólito ficcional como forma de desvendamento das vozes e silenciamentos femininos. Compreendendo a literatura como possibilidade de representação estética da sociedade, examina, por meio das imagens insólitas, uma cartografia reveladora dos imaginários femininos presentes nos contos “La señorita Julia” e “La celda” de Amparo Dávila e “Tigrela” e “Noturno amarelo” de Lygia Fagundes Telles, desvendando, assim, os sentidos imanentes às ambiguidades constitutivas das personagens femininas quando imersas na dinâmica desestabilizadora do insólito ficcional.

**Palavras-chave:** insólito ficcional – fantástico – feminino – sociedade

No âmbito da pluralidade de investigações teóricas a respeito das narrativas fantásticas é possível estabelecer distintas abordagens críticas, tanto no que se refere ao estudo dos sentidos simbólicos e metafóricos presentes nas imagens do insólito, como no que tange às estratégias narrativas responsáveis pela afirmação de um gênero ou macro gênero. A literatura como possibilidade de representação estética da sociedade pode instituir, por meio das imagens insólitas, uma cartografia reveladora dos sujeitos e seus contextos socioculturais, desvendando, assim, na transfiguração insólita das imagens externas, as singularidades que ordenam sentimentos ou comportamentos humanos. Nesse sentido, por meio da leitura comparada de contos da escritora mexicana Amparo Dávila e da brasileira Lygia Fagundes Telles é possível compreender os sentidos reflexivos imanentes

à configuração de um imaginário social transformado em imagens insólitas ou monstruosas. Assim, nesse artigo, pretende-se examinar como certas estruturas sociais de ordem patriarcal se transformam em *modus operandi* da estruturação de contos de viés fantástico, possibilitando o surgimento das imagens insólitas que definem o núcleo desestabilizador do real no âmbito da estrutura dos enredos.

A obra da escritora mexicana Amparo Dávila permanece pouco conhecida dos leitores brasileiros, ainda que a autora possua um lugar importante no âmbito dos estudos literários hispânicos e tenha se destacado pela produção de contos que se alinham, em muitos aspectos, aos sentidos da narrativa fantástica produzida no século XX. Vale assinalar que existe, desde 2015, no México, o *Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila*. A obra da autora, que inclui também uma produção poética, expressa um olhar sensível a respeito dos contextos socioculturais que envolvem o cotidiano feminino, revelando, na trajetória de suas personagens, alguns questionamentos latentes a respeito de uma macroestrutura social, silenciadora de desejos e ações. Tanto a loucura, como o desejo e a violência irrompem nas ações de personagens femininas que, embora silenciadas, guardam em segredo sua emancipação, tais situações se transformam no emaranhado estético de diferentes contos, como no caso dos relatos “Señorita Julia” e “La celda”, que examinaremos nesse trabalho,

Lygia Fagundes Telles ocupa um lugar de destaque no âmbito da Literatura brasileira e sua obra, que percorre caminhos de desvendamentos históricos e sociais, possui uma prosa ágil, sensível e atenta as nuances temáticas que compõe o imaginário feminino na dinâmica dos atos, silêncios e reflexões. Os vínculos da sua narrativa com o universo temático e estético do fantástico se anunciam em diferentes contos e alcançam uma expressividade singular no volume de contos *Seminário dos ratos* (1977), de onde selecionamos os contos “Tigrela” e “Noturno amarelo”.

Nos contos aqui analisados, a imagem do insólito surge, justamente, como uma face que oculta e revela a essência do feminino. O insólito surge como a imagem do incompreensível que desestabi-



liza o cotidiano das personagens e conduz um embate circunscrito a um plano extremamente subjetivo, pois, nesses contos de Amparo Dávila e de Lygia Fagundes Telles, a manifestação do insólito mobiliza as protagonistas na medida em que impele à entrada em uma ordem transgressora do real, que compromete as suas certezas e certa visão de mundo, assinaladamente definidoras do seu papel feminino na família e na sociedade. Seja na tentativa de desvendar o insólito ou pela expressão de um embate com o monstruoso, o desmoronamento das verdades sobrepujadas pela sociedade se descortina nas manifestações dos desejos silenciados das personagens. Os caminhos do insólito, nesse sentido, expressam uma forma de compreensão do feminino, uma vez que as máscaras impostas pela ordem social, bem como as formas de silenciamento histórico, são expostas na força centrípeta do surgimento do insólito.

Os textos literários tendem a impactar os leitores por diferentes motivos, mas, muito do fascínio imanente à leitura literária, reside em sua forma precisa e ao mesmo tempo difusa de tecer entrelinhas textuais, que não explicitam tão-somente sentidos unívocos. Na combinação das palavras que revelam e escondem seus significados, a literatura instiga seus leitores e permite diálogos históricos surpreendentes. As formas de representar o real no âmbito da arte literária não estão obrigadas a recorrer tão somente às formulações estéticas de tipo realista, afinal, o real que se expressa na ficção é sempre, em si mesmo, uma quimera muito bem construída, mas, ainda assim, uma quimera que se faz pura essência significativa de realidade. Em Amparo Dávila e em Lygia Fagundes Telles, sob o gênero consagrado no termo fantástico, surgem esses relatos que se definem por gravitar, em suas temáticas, na esfera do impossível, do absurdo ou do insólito. A expressividade do universo do fantástico não aponta para o hermetismo, ao contrário, nada mais impactante e inteligível do que as formas do insólito para descrever a realidade dos fatos e dos sentimentos humanos, por meio do encantamento perene provocado pelos sentidos simbólicos e metafóricos.

As estratégias de construção das imagens insólitas presentes nos contos “La señorita Julia” e “La celda” de Amparo Dávila e

“Tigrela” e “Noturno amarelo” de Lygia Fagundes Telles mostram os sentidos imanentes às ambiguidades constitutivas das personagens femininas que são obrigadas, pela dinâmica desestabilizadora do insólito, a confrontar certos padrões sociais. Os contos elaboram de forma cuidadosa a atmosfera própria do fantástico, sendo possível identificar algumas correspondências com a narrativa fantástica de viés mais tradicional, tal qual analisada por T. Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1970) e Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), como também insere as nuances metafóricas do *neo-fantástico*, tal qual propõe o estudioso Jaime Alazraki no ensaio “¿Qué es lo neofantástico?” (1990). Nos contos são usadas diferentes estratégias narrativas para compor a dinâmica transgressora da comunhão dos mundos possíveis e impossíveis, seja pela tensão suscitada pelas dúvidas ou pela naturalização dos eventos insólitos, identifica-se, como imagem derradeira, uma trajetória feminina de subversão, na qual os papéis sociais são expostos e reconfigurados.

Os contos “La señorita Julia” e “La celda” de Amparo Dávila apresentam como protagonistas duas personagens que compõem um imaginário social no qual os papéis da mulher solteira são transgredidos. Em ambas as narrativas, as personagens encontram-se ante a iminência do casamento e, na medida em que se constrói a aproximação da figura masculina, surge, também, a imagem do insólito, como elemento aglutinante e revelador do desespero e da loucura, conduzindo ao impedimento do matrimônio, ao afastamento da ordem social e a ruptura com a representatividade simbólica da figura masculina.

No conto “La señorita Julia” observa-se, já no título do conto, a referência ao estado civil da personagem e, no desenrolar do enredo, entende-se a crescente desconstrução da personagem central, a senhorita Julia, que parecia plenamente desenhada e adequada para uma vida socialmente articulada em um padrão rígido e pré-definido. A personagem é definida pelo olhar dos seus colegas de escritório da seguinte maneira: “La señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía

tomarse como ejemplo de moderación y rectitud.” (DÁVILA, 2009, p. 53). A construção da personagem remonta também diferentes normas sociais, como nessa alusão ao seu compromisso de noivado: “Desde hacía algún tiempo estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa.” (DÁVILA, 2009, p. 53)

A ruptura de uma previsibilidade do destino da personagem ocorre quando ela passa a escutar, durante a noite, um forte ruído em sua casa. Inicialmente, ela atribui tais barulhos a possíveis ratos, que estariam correndo pela casa à noite. O conto apresenta uma sequência narrativa ordenada e cronológica, o que estabelece uma crescente tensão e cria uma aguda expectativa quanto ao desfecho. Uma vez instaurado o elemento inexplicável, que se explicita justamente porque os ratos nunca são encontrados, configura-se a imagem insólita que passa a conduzir toda a ação da personagem Julia, causando sua completa deterioração psicológica.

Hacia más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada. Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo. A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día... Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba. La pobre Julia no podía más. Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro. (DÁVILA, 2009, p. 53)

Uma vez que perde o sono devido aos estanhos ruídos, sempre atribuídos aos ratos que pareciam circular pela casa, a senhorita Julia, gradativamente, entrega-se a obsessão por eliminar os ratos. Porém, tendo em vista que ela se nega a explicar o seu tormento, pois teme o julgamento daqueles com quem convive, como seu noivo, sua família e os companheiros do escritório onde trabalha, os ruídos noturnos atribuídos aos possíveis ratos passam a ganhar proporções dilatadas, intensificando a presença do insólito. A situação

insólita se instaura efetivamente na medida em seu empenho por eliminar os ratos, que somente ela escuta, conduzem a um estado de crescente ensimesmamento, pouco a pouco, a personagem se se tornará incomunicável, aprisionada em si mesma.

Temendo julgamentos externos, a personagem não consegue expressar seus tormentos e, em meio ao círculo vicioso de tormentos, o insólito se redimensiona, pois, a tensão do conto aumenta gradativamente, na medida que a opinião dos que convivem com Julia insinuam suas suspeitas. É possível nessa narrativa identificar a dúvida implícita ao fantástico pois, afinal, a personagem perde a razão, aprisionada em sua incomunicabilidade ou foi assolada pela presença insólita dos ratos noturnos? Os ruídos insuportáveis que conduzem a personagem a uma completa deterioração física e psicológica são objeto do julgamento externo, as críticas e insinuações dos colegas do trabalho expõem as muitas camadas da sociedade que aprisionam a personagem.

— ¿Te fijaste en la cara que tiene hoy? —Sí, desastrosa. —No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía... — ¿Entonces tú también crees...? — ¡Pero si es evidente...! —Nunca me imaginé que la señorita Julia... —Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa. —A mí me da mucho dolor verla, la pobre ya no puede ni con su alma. — ¡Claro!, a su edad... (DÁVILA, 2009, p. 54)

Todas as suas tentativas frustradas de eliminar os ratos são inúteis e nas considerações da personagem, vislumbra-se o tormento das vozes sociais que se impõem como um espelho dos tormentos indizíveis que orientam os modos de comportamento. O insólito estabelece uma sintonia como o discurso social, que tanto amedronta e corrói a personagem. Pouco a pouco, os ruídos que atormentam Julia durante toda a noite, espelham-se nos outros ruídos, agora das vozes da sociedade, que acompanham o seu dia a dia e a impedem de explicar, comunicar-se, expandir sua identidade. Os ruídos só podem ser de ratos, ainda que ninguém e nenhum

veneno possam detê-los. Sozinha e prisioneira de sua percepção da realidade, a personagem “Pensaba que su única salvación consistiría en descubrir ella misma algún poderoso veneno que acabara con aquellos diabólicos animales, puesto que ningún otro producto de los ordinarios surtía efecto en ellos” (DÁVILA, 2009, p. 55).

As relações com seu noivo se deterioram, seja pela vergonha que impossibilita a comunicação, seja pela imposição do comportamento obsessivo, por sua relação com seu monstro insólito, “Después ya no era sólo ese temor, sino que Julia no tenía tiempo para otra cosa que no fuera preparar venenos. (DÁVILA, 2009, p. 55). O noivo delinea-se como um personagem bastante singular, muito semelhante em suas atitudes a própria personagem, antes de que sofrera o tormento noturno dos ratos insólitos. Cabe refletir que diante de todos os sintomas que Julia demonstra, a hipótese de doença ou loucura é aviltada pelos outros personagens, porém, a suspeita que se impõe é o deslize da sua moral.

Empezó a sufrir en silencio aquel repentino y extraño cambio de Julia y a esperar que un día le abriera su corazón y se aclarara todo. Pero Julia cada día se alejaba más y el señor De Luna empezó a notar que en la oficina se comentaba también el cambio de Julia. Después llegaron hasta él frases maliciosas y mal intencionadas que tuvieron la virtud, primero de producirle honda indignación y, después, de prender la duda y la desconfianza en su corazón. (DÁVILA, 2009, p. 59)

Por fim, a ruptura com a realidade e a entrega total ao desejo de eliminar os ratos, faz com que a personagem se transforme na vítima, na exterminadora e, em certo sentido, no próprio monstro (FURTADO, 1980). Escapar da vida, abandonar o noivo, abandonar o trabalho e entregar-se a eliminar os ruídos que são o seu tormento: seja na forma dos ratos que correm pela casa, seja na forma dos julgamentos sociais que a aprisionam e conduzem sua vida. A loucura pode ser a explicação mais imediata, no entanto, na ruptura com

certo modelo de comportamento, Julia alcança o isolamento que lhe permite seguir o seu caminho, vivenciar seu desejo ao limite, ainda que seja na experiência de sua obsessão.

... Ahora estaban en su poder... ya no le harían daño nunca más... hablaba y reía... lloraba de gusto y de emoción gritaba, gritaba... qué suerte haberlas descubierto, qué suerte... risa y llanto, gritos, carcajadas... con aquellos ojillos rojos y brillantes... gritaba... gritaba... gritaba... Cuando Mela llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas. (DÁVILA, 2009, p. 62)

No conto “La celda”, novamente temos uma personagem feminina aprisionada em um modelo de família e de comportamento. Sua vida se entrelaça com um destino já postulado pela mãe, pelas irmãs e por todo seu contexto social. No entanto, a imagem do insólito revela-se na forma de um segredo que existe no interior do quarto da personagem. No conto o insólito não se materializa em uma imagem concreta, surge apenas em breves insinuações e, no final do conto, aparece de forma mais delineada, expresso no monólogo interior que, por sua vez, tangencia um discurso que insinua a loucura da personagem.

Cuando María Camino bajó a desayunar, ya estaban sentadas en el comedor su madre y su hermana Clara. Pero la señora Camino no empezaba a comer si sus dos hijas no estaban a la mesa. María llegó silenciosamente. Al salir de su cuarto había escuchado sus propios pasos y le pareció que hacía mucho ruido al caminar. Y no quería llamar la atención ni que la notaran ese día: nadie debía sospechar lo que le pasaba. (DÁVILA, 2009, p. 33)

A existência da personagem Maria Camino sedimenta-se nos sentidos de uma impostura: “También ella tendría que hablar de

algo, conversar con su madre y con su hermana; pero temía que su voz la delatara y que ellas se dieran cuenta que algo le sucedía” (DÁVILA, 2009, p. 33). Pouco a pouco, mostra-se uma vida que se duplica na aparência revelada ao mundo familiar e na experiência não dita, mas anunciada no âmbito de seu quarto, na sua “celda”. A prisão, “la celda”, é a marca imagética do insólito: “María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia...” (DÁVILA, 2009, p. 34). O quarto se transforma em cela e, nessa cela, o monstruoso tanto atrai, como causa repulsa, elaborando um movimento que se alterna e, por sua vez, compõe toda a tensão narrativa que conduz a leitura do relato.

Como no conto “La señorita Julia”, uma estrutura social se explicita nas descrições do cotidiano de todos os personagens, o casamento é um objetivo na vida da mãe e de suas filhas. Nesse sentido, o quarto, transformado em cela, instaura a intromissão de uma rebeldia na ordem da casa, que ganha outra configuração. Somente a personagem Maria Camino tem contato com a manifestação do insólito, com sua força que impõe medo, mas, também, fascínio. O casamento com o personagem José Juan parece ser uma possível solução para o término da experiência de sua “celda”, Maria Camino sente que poderia aliviar o seu tormento:

Ella hubiera querido acelerar la fecha del matrimonio y huir de aquella horrible tortura que tenía que sufrir noche tras noche; sin embargo, no podía despertar sospechas de ninguna especie. Su boda tendría que realizarse con toda normalidad, como si no pasara nada, como si ella fuera una muchacha común y corriente (DÁVILA, 2009, p. 35)

O seu temor de entrar em seu quarto e o desejo de ser salva pelo futuro marido se expressa de maneira bastante contundente no começo da narrativa.:

Por las noches se esforzaba en retener lo más posible a José Juan. A medida que las horas pasaban y se acercaba el momento en que los Olaguíbel se despedían, María

empezaba a sufrir aquel terror desorbitado de quedarse sola; tal vez él ya la estaba esperando allá arriba en su cuarto y ella sin poder hacer nada para evitarlo, sin poder decirle a José Juan que se la llevara esa misma noche y la salvara de aquel martirio. (DÁVILA, 2009, p. 36)

No entanto, o final do conto reserva uma surpresa. O mistério que habita em seu quarto alinha-se com uma imagem monstruosa, porém, Maria Camino não se sente mais ameaçada, “la celda” torna-se a sua opção, o seu desejo, a sua escolha. O insólito se configura na imagem de um “ele”: “Sin importarle lo que pensarán su madre y su novio, corrió escaleras arriba hacia su cuarto. Allí lloró de rabia, de fastidio... hasta que él llegó y se olvidó de todo...” (DÁVILA, 2009, p. 36)

No monólogo interior que finaliza o conto, o leitor se insere no conflito psicológico da personagem, vivenciando a sua entrega ao mundo do incompreensível. O ritmo entrecortado impõe as dúvidas e incertezas da personagem, garantindo a instabilidade e a tensão narrativa. O insólito permanece como incógnita, como dúvida, também, ainda que se insinue também como a possibilidade de loucura da personagem.

Surge, também, a dúvida a respeito da morte de seu noivo, José Juan: *José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar suavemente; la luna lo bañaba y sus ojos estaban fijos; también las ratas se quedan con los ojos fijos; se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna; estaba muy blanco... yo lo estuve viendo mucho rato...* (DÁVILA, 2009, p. 37)

Maria Camino teria matado seu noivo para entregar-se a presença noturna em sua “celda”? O monólogo interior que fecha o conto instaura dúvidas e abre um leque de considerações. Estamos no âmago das incertezas que pairam o fantástico de viés mais tradicional (TODOROV, 1970). A racionalização conduz a fácil conclusão da loucura, porém, os efeitos de sentido buscam a instabilidade da leitura,



pela imagem insólita que se cria, percebe-se que a revelação final trata de uma libertação da personagem. Novamente, no ato de entregar-se ao insólito, surge uma forma de emancipação, de libertação.

O conto “Tigrela” de Lygia Fagundes Telles, apresenta uma narrativa fragmentada, marcada pela presença do discurso indireto livre e pela alternância de fatos pertencentes ao passado e ao presente dos personagens. A construção do foco narrativo é uma marca significativa da estrutura formal do relato, pois, ao descortinar um diálogo ocorrido em um bar, entre as duas personagens, Romana e sua amiga, elabora uma sobreposição de vozes e de temporalidades. Tanto a fragmentação, como a alternância de tempos e espaços se destacam por meio da presença da terceira pessoa, marcada no ponto de vista da amiga não nomeada, e da primeira pessoa, expressa nas impressões de Romana a respeito de outra personagem, Tigrela, catalizadora dos aspetos do insólito.

Com um tigre, Romana? Ela riu. Tivera um namorado que andara pela Ásia e na bagagem trouxera Tigrela dentro de um cestinho, era pequenina assim, precisou criá-la com mamadeira. Crescera pouco mais do que um gato, desses de pelo fulvo e com listras tostadas, o olhar de ouro. Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. (TELLES, 2009, p. 23)

A trajetória e o convívio de Romana e Tigrela, uma fêmea de tigre, estabelecem o eixo da narrativa e, também, os meandros da construção do insólito ficcional, pois, gradativamente, se elabora a percepção humanizadora que Romana tem de Tigrela, sugerindo a transgressão do pacto realista e a imersão na instabilidade dos sentidos desse tigre-humano, marcadamente insólito. A partir do duplo foco narrativo, ora em terceira pessoa, ora em primeira pessoa, delinea-se a convivência de Romana e Tigrela, no cotidiano doméstico de um apartamento de luxo. O ciúme obsessivo de Tigrela, relatado por Romana, acentua a exposição de seus sentimentos humanos e insinua uma relação intensa e visceral entre as duas. É o caso do

momento em que Romana relata a forma que Tigrela aceita ou não outras presenças femininas no apartamento: “aceitara Aninha, que era velha e feia, mas quase agredira a empregada anterior, uma jovem. Enquanto essa jovem esteve comigo, Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfurnada na folhagem, o olho apertado, as unhas cravadas na terra”. (TELLES, 2009, p. 25)

Esse relacionamento está ancorado nos limites da transgressão, seja pela impossibilidade da humanização insólita de Tigrela, seja pelos sentidos metafóricos que revelam as tensões amorosas de um relacionamento silenciado, secreto. As personagens, se amalgamam em suas dimensões humana e animal, “no começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda” (TELLES, 2009, p. 23). As dimensões da ambiguidade aumentam pouco a pouco e, ao longo do relato de Romana e das percepções de sua amiga, surge a figura ambígua e, singularmente insólita, de Tigrela, “foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa” (TELLES, 2009, p. 23). Afinal, impõe-se uma dúvida: trata-se de uma mulher ou de um tigre? Constrói-se, também, como forma de manter as ambiguidades da narrativa, que sustentam o viés fantástico, a possibilidade da embriagues ou da loucura de Romana “mergulhou o dedo indicador no copo, fazendo girar o gelo do uísque. (...) Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula” (TELLES, 2009, p. 23). A imagem de Tigrela surge humanizada pela voz de Romana, porém, ela possui clareza e está sobriamente ciente de sua realidade?

No enredo, a relação Romana-Tigrela conduz o relato e, gradualmente, anuncia-se uma tensão relacionada a possibilidade de suicídio de Tigrela, essa escolha trágica amplia, também, a percepção desse relacionamento visceral da mulher, Romana, e de Tigrela, mulher. Novamente, a ponderação da ambiguidade, Tigrela seria mesmo um animal ou se trata de uma mulher, uma possível companheira ou amante de Romana? O final da narrativa deixa todos os questionamentos sem resposta, configurando no parágrafo final uma

imagem contundente, uma possibilidade para a imagem insólita que se pontuou como ambiguidade durante todo o relato de Romana: “já vou indo. Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 2009, p. 27). Nessa narrativa, o mergulho nos meandros do insólito ficcional aponta reflexões diversas a respeito do universo amoroso feminino e das impossibilidades de expressar os desejos que podem transgredir certos padrões sociais, Romana e Tigrela compõem a imagem de um amor secreto, marcado pelas vozes silenciadas, emolduradas na simbologia da racionalidade e da paixão.

O conto “Noturno amarelo” expõe uma situação insólita de deslocamento espaço-temporal por meio da seguinte sequência de enredo: um casal se encontra numa estrada e, após o carro sofrer uma avaria, Laura, a protagonista, ao se afastar do carro e de seu companheiro, ingressa em um lapso espaço-temporal e encontra a casa de sua família, ancorada no tempo de sua infância/juventude. Essa experiência de ausentar-se do mundo real e mergulhar no encontro insólito com o passado operacionaliza a reflexão da personagem sobre seu passado, suas culpas e suas escolhas.

Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois. Antes, as pequenas palavras, os pequenos gestos, os pequenos amores culminando nesse Fernando, aventura medíocre de gozo breve e convivência comprida. (TELLES, 2009, p. 80)

Ao deixar o carro, Laura se diz atraída pelo aroma da flor dama-da-noite e, caminhando nessa direção, depara-se com a casa “alta e branca e fora do tempo, mas dentro do jardim” (TELLES, 2009, p. 80). Destaque-se que nesse relato a presença dos elementos sensoriais, em especial os cheiros, provoca um efeito de realidade que se anuncia em meio a experiência insólita da personagem. Observa-se a construção de um efeito que naturaliza o estranhamento, pois, insere na esfera do mundo insólito a manifestação dos sentidos ple-

namente reconhecíveis do mundo real. No interior da casa, surgem as menções ao “bolo de fubá” ou “o cheiro dos armários profundos com resquícios dos saquinhos de plantas aromáticas”, compondo a percepção do possível, justamente, no espaço do impossível.

O ambiente marcadamente insólito absorve a personagem, que passa a mover-se em meio a uma volta no tempo. Quando Laura entra na sala onde estão reunidos seus familiares não há sobresalto, mas, sim, naturalidade na visão da cena familiar, que poderia estar congelada numa foto ou numa lembrança, contudo, nesse momento da narrativa, a cena possui cores e movimentos dinâmicos: a avó toca piano, a irmã, Duchá, jovem bailarina, dança, o avô joga xadrez com o noivo de Eduarda. Laura, imersa na cena viva de seu passado, vislumbra a si mesma: “tão mais velha e ainda guardando uma ambígua inocência” (TELLES, 2009, p. 81)

O tempo do presente e do passado confluem, a personagem compreende e se deixa envolver na cena familiar, ingressa voluntariamente na experiência insólita, sem manifestar temor ou hesitação: “Olhei para as cortinas pesadas. Para a cristaleira que me pareceu menos brilhante sob a leve camada de pó. O tempo não alcança você, Avó, eu disse. Estão todos iguais. Iguais.” (TELLES, 2009, p. 81). Essa incursão na sua casa familiar, ao amago do seu passado, introduz por sua vez o encontro com uma culpa que acompanha e aflige a personagem, observa-se, assim, como o evento insólito operacionaliza um reconhecimento das vozes que julgam e determinam os comportamentos, presentes ou passados. Quando Laura se depara com sua prima surge a insinuação indireta e fragmentada das culpas de Laura, que se justificariam pela relação amorosa que teve com Rodrigo, o namorado da prima: “Encarei Eduarda, pela primeira vez realmente a encarei, mas era preciso falar? Era mesmo preciso?” (TELLES, p. 2009, p.85).

O testemunho fragmentado de Laura, sua confissão marcada pelas nuances do deslocamento insólito, demonstram as molduras sociais que compõem os padrões de comportamento, pois Laura faz o movimento da expiação de suas culpas tanto pela sua traição, como pela alusão à tentativa de suicídio de Rodrigo. No acerto de

contas consigo mesma, remodelando suas atitudes com o filtro da imagem insólita do retorno ao passado, Laura olha sua trajetória de outro lugar, interage consigo mergulhada na projeção de um encontro impossível.

- Eu te neguei, Rodrigo. Te neguei e te trai e traí Eduarda. Mas queria que soubesse o quanto amei vocês dois. (...) - Se a gente não trair os mais próximos, quem então vai trair? (Ficou sério.) - Éramos muito jovens. -Passei a noite me desculpando, só faltava você, oh Deus! Como eu precisava desse encontro -disse, tocando no seu peito. Ele estremeceu. Então me lembrei, mas ainda dói, Rodrigo? E continuam as bandagens? Ele pegou um copo de ponche, me fez beber. (TELLES, 2009: 87-88)

No final do conto, surge a retomada do plano da realidade da personagem, no seu reingresso em seu tempo presente, “saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta na casa já tinha adivinhado que atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo. (2009, p. 90). A vivência insólita reverbera em uma experiência inexplicável, no entanto, as dúvidas com relação ao que se passou ou não se passou, não definem a profundidade do relato. A relevância, sim, se emoldura na experiência do insólito como forma possível de reflexão interior.

A vereda fechada ou era apenas impressão?) fora desembocar na estrada: o carro continuava lá adiante com suas portas abertas e seus dois faróis acesos. Fernando tapava o vasilhame. — Demorei muito? Ele vestiu o casaco. Acendeu um cigarro, Se eu demorei? Mas como? Eu tinha saído? Entrei no carro e me vi no espelho iluminado pela lanterna: minha pintura estava intacta. (TELLES, 2009: 90)

Nesse conto, o insólito conduz o leitor a um distanciamento crítico e perturbador de um conceito de realidade previamente postulado, porém, dado a construção textual que naturaliza o elemento insólito no nível discursivo, o movimento tensivo da dúvida aparece atenuado. A compreensão das narrativas fantásticas que se distanciam da expressão de um fantástico de viés mais tradicional, pode se apoiar em algumas ideias do estudioso argentino Jaime Alazraki, discutidas em seu ensaio “¿Qué es lo neofantástico?” (1990). O crítico ressalta que as narrativas desenvolvidas por F. Kafka, Julio Cortázar ou J. L. Borges não se configuram como relatos que tratam de examinar as dúvidas e ambiguidades provocadas pelas rupturas da realidade, operacionalizadas pelo surgimento do elemento sobrenatural, tal qual se postulava nas narrativas fantásticas do século XIX, mas sim, são relatos que demonstram outros esforços, agora, no sentido de intuir e conhecer algo que está além da aparência da realidade racionalmente construída. A construção das imagens insólitas trataria, então, de dilatar, complementar ou, como assinala Alazraki, expor alternativas para a compreensão da realidade na medida em que expõem uma imagem que traz em si um espelho impossível do real.

Os eventos insólitos presentes nos contos analisados apontam certa sintonia com uma concepção do insólito revestida pela ideia de metáfora, pois buscam expressar imagens de interstícios que não cabem nas celas da razão – imposta pela ordenação aceita pela concepção do que seria real. A formulação de metáforas, mediada pela proposição da imagem insólita, seria uma maneira de aludir a uma segunda realidade que possui uma força imagética mais ampla do que a linguagem referencial.

Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son complementos al conocimiento científico, sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una

óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.” (ALAZRAKI, 2001, p. 278)

Para ampliar a ideia de metáfora epistemológica, é possível retomar o ensaio “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem” de J.P. Sartre, quando afirma que no fantástico contemporâneo a questão da ambiguidade e da hesitação não é o mais relevante, o que passa a importar são as formas encontradas para a representação social do mundo: para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana. (SARTRE, 2005, p.138)

O insólito, percebido como possibilidade de “metáfora epistemológica”, tal qual define Jaime Alazraki, se potencializa pelas imagens insólitas que amalgamam as representações dos mascaramentos do cotidiano feminino, como se observa nos contos analisados. Despontam os silêncios e impedimentos, deflagrando uma reflexão sobre estruturas sociais, tanto silenciadoras, como opressoras. A composição narrativa dessas escritoras mulheres, que criam protagonistas femininas, representativas de uma inserção do ponto de vista feminino para a problematização do real, por meio do elemento insólito, reivindica temas relevantes, referendado nas estruturas internas, nos mecanismos de opressão, o lugar da mulher, sua voz e seu silenciamento histórico. A transgressão do real anuncia a formulação de um imaginário representativo das discursividades sociais pelo avesso, tanto pelo revelado como pelo ocultado. Dessa forma, no texto fantástico expõe-se a fratura, pois a historicidade se expressa no verso e no reverso do narrado: o temor, o fascínio e a ameaça das imagens insólitas compõem as fissuras de uma formulação histórica minuciosamente construída, seja por meio do mostrado, seja por meio do ocultado na imagem insólita.

Nas entrelinhas dos contos, assinala-se que em meio aos indefiníveis mundos criados pelo insólito ficcional, impõem-se os dramas humanos, traduzidos em suas muitas faces, em diferentes contextos, em desejos conflituosos, em proibições amedrontadoras. Nas aná-

lises propostas neste trabalho, a construção das narrativas conduz renovadas possibilidades de interpretação das imagens do insólito ficcional e orienta uma reflexão crítica a respeito das identidades femininas, ao mesmo tempo silenciadas e transgressoras.

## **Bibliografia**

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

DÁVILA, A. *Cuentos reunidos*. Editor digital Titivillus, 2009

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

SARTRE, J. P. *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TELLES, L.F. *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1970.



## Histórico e religioso: o insólito ficcional nos romances *La mujer habitada* (1988), de Gioconda Belli, e *Santitos* (1998), de María Amparo Escandón

---

Daniele Aparecida Pereira Zaratin

**Resumo:** Neste trabalho, propomos reflexões sobre a composição do insólito ficcional presente nos romances *La mujer habitada* (1988), da autora nicaraguense Gioconda Belli, e *Santitos* (1998), da escritora mexicana María Amparo Escandón. A partir da análise dessas narrativas, pudemos verificar o que denominamos de *Insólito Histórico* e *Insólito Religioso*, duas terminologias pensadas por nós com o intuito de, primeiro, iluminar caminhos interpretativos sobre as mencionadas obras e, segundo, colaborar para ampliar reflexões sobre outras narrativas que trazem no seu bojo a pluralidade das manifestações do insólito ficcional.

**Palavras-chave:** Insólito Histórico; Insólito Religioso.

### Algumas palavras iniciais

A literatura vinculada ao insólito ficcional se consolida na América de língua espanhola sobretudo a partir da primeira metade do século XX. Nomes como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Amparo Dávila, Gabriel García Márquez, entre outros, constroem seus enredos com base em propostas criativas que convidam o leitor a refletir sobre o objeto literário e sobre seu contexto histórico a partir de uma perspectiva menos racionalista, que lança luz sobre “[...] la posible anormalidad de la realidad” (ROAS, 2001, p. 37). Nessas narrativas, o que se verifica majoritariamente é a equiparação entre o mágico e o cotidiano (LLARENA, 2003 p. 326) de modo a sublinhar a naturalização do evento insólito

e a sobrenaturalização do contexto histórico apresentado. Gioconda Belli e María Amparo Escandón se juntam a essa tradição literária.

Nascida na Nicarágua em 1948, Gioconda Belli tem produzido ao longo das décadas um amplo conjunto de obras ficcionais que transitam entre os mais distintos gêneros. *Sobre la grama* (1972), *Línea de fuego* (1978), *El país de las mujeres* (2010) e *El país bajo mi piel – memorias de amor y guerra* (2001) são alguns de seus títulos. Traduzida para vários idiomas e premiada em diversas ocasiões, a escrita da autora nicaraguense revela, desde o ponto de vista feminino, a efervescência ideológica de seu tempo, bem como os conflitos político-sociais de seu contexto histórico, sobretudo da Nicarágua pré e pós-Revolução Sandinista. Enquanto figura pública, sua biografia tem estado em consonância com sua obra: engajada politicamente (a autora iniciou sua carreira literária praticamente na mesma época em que se aliou aos guerrilheiros sandinistas na luta contra a ditadura dos Somoza), Gioconda Belli demonstra seu profundo engajamento com questões histórico-sociais de seu país. Biografia e obra dialogam muito intimamente.

Já María Amparo Escandón nasceu no México em 1957. Residente nos Estados Unidos desde meados de 1980, é a partir dessa perspectiva de imigrante que ela escreve seus romances. Formada em Comunicação e Artes Plásticas, sua atuação não se restringe à literatura: trabalha com publicidade, cinema e ministra cursos na University of California. De modo geral, suas obras também dialogam com sua biografia, pois seus enredos privilegiam a construção de personagens em permanente trânsito, em busca do outro e de si mesmos, o que possibilita a ressignificação de fronteiras geográficas, ideológicas e identitárias. Publicou ao todos três romances: *Santitos* (1998), *Transportes González e hija* (2005) e recém-termina de publicar *L.A. Weather* (2021).

*O comum entre as obras escolhidas para este trabalho? Se, por um lado, é possível pensar num modo de narrar de ambas as autoras que dialoga com a uma tradição do insólito ficcional hispano-americano, por outro, também se pode mapear diversas singularidades. Tanto em La mujer habitada (1988) como em Santitos (1998), o insólito se cons-*

*titui como força propulsora e se relaciona às personagens femininas. As protagonistas Itzá, Lavinia (La mujer habitada) e Esperanza (Santitos) empreendem suas jornadas e têm suas biografias transformadas a partir da emergência do insólito, elemento responsável por impulsionar, orientar e determinar as suas trajetórias. Entretanto, cada romance apresenta uma atuação diferente desse insólito: enquanto no primeiro romance se lança luz sobre aspectos históricos que rememoram injustiças seculares e resgatam raízes ancestrais, no segundo, os elementos sócio-culturais ganham força ao sublinhar a capacidade de resignificação da realidade que o sujeito vivencia por meio de uma religiosidade.*

*A partir, portanto, dessas considerações, este trabalho<sup>24</sup>, fundamentando-se na análise da composição do insólito ficcional presente nas obras La mujer habitada e Santitos, busca, desde uma proposta de categorização do que denominamos Insólito Histórico e Insólito Religioso, delinear caminhos interpretativos para as narrativas citadas e, em última instância, para as demais obras que dialogam as distintas vertentes do insólito ficcional.*

### **Histórico e Religioso: O insólito ficcional em La mujer habitada e Santitos**

Em “Constancia” (1990), novela curta do escritor mexicano Carlos Fuentes, o leitor encontra a seguinte afirmação: “O enigma engendra outro enigma. Nisto se parecem a arte e a morte” (FUENTES, 1991, p. 59 – tradução nossa)<sup>25</sup>. Parece-nos que podemos partir desse ponto para se pensar o insólito ficcional presente nos romances *La mujer habitada*, da nicaraguense Gioconda Belli, e *Santitos*, romance da mexicana María Amparo Escandón. Entendendo que os eventos insólitos se constituem como “[...] raros, pouco costumeiros, inabituais, [...] que surpreendem ou decepcio-

<sup>24</sup> As reflexões apresentadas neste trabalho fazem parte da tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>25</sup> No original: “El enigma engendra otro enigma. En esto se parecen el arte y la muerte” (FUENTES, 1991, p. 59). Todas as traduções presentes neste trabalho são de nossa autoria.

nam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura [...]” (GARCÍA, 2007, p. 19), em ambas as obras das mencionadas autoras, o leitor depara-se com enredos construídos a partir de uma forma *sui generis* de narrar que traz à tona o acontecimento insólito, elemento responsável por instalar enigmas e resignificar a morte.

*La mujer habitada* (1988), primeiro romance de Gioconda Belli, temos uma dupla perspectiva narrativa: há uma voz narrativa em 1ª pessoa e outra, em 3ª. As protagonistas são Itzá, indígena da época da colonização espanhola, e Lavinia, jovem arquiteta que vive na década de 1970 em Faguas, país fictício criado pela autora nicaraguense. Morta durante batalha contra os colonizadores, a primeira “emerge” no tempo de segunda e isso ocorre justamente por meio do insólito, que surge materializado na força misteriosa da natureza:

Ao amanhecer emergi [...]. Fazia dias que ouvia os pequenos passos da chuva, as grandes correntes subterrâneas se acercando a minha morada centenária, abrindo túneis, atraindo-me através da porosidade úmida do solo. Sentia que estava próximo o mundo, eu o via aproximar-se na diferente cor da terra. [...] Vi as raízes, as mãos estendidas, me chamando e a força do mandato me atraiu irremediavelmente. Penetrei na árvore, no seu sistema sanguíneo, a recorri como uma longa carícia de seiva e vida, um abrir de pétalas, um estremecimento de folhas [...]. Cantei [...] e houve flores sobre meu tronco e em todas os meus ramos, odor de laranjas [...] (BELLI, 2014, p. 09, itálico no original)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> “Al amanecer emergí [...] Hacía días que oía los pequeños pasos de la lluvia, las grandes corrientes subterráneas acercándose a mi morada centenaria, abriendo túneles, atrayéndome a través de la porosidad húmeda del suelo. Sentía que estaba cercano el mundo, lo veía acercarse en el diferente color de la tierra. [...] Vi las raíces, las manos extendidas, llamándome. Y la fuerza del mandato me atrajo irremisiblemente. Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga

Itzá retorna pela “força do mandato” e o faz em uma laranja do quintal da casa de Lavinia. Esta, ao comer um fruto dessa árvore, tem seu corpo “habitado” (daí o título do livro) pela indígena. Abaixo, o momento da união de ambas:

[...] Buscou as chaves da cancela, tirou os cadeados, saiu ao quintal [...] Olhou a árvore [...] Com a ajuda de uma vara derrubou uma, duas, três, quatro laranjas. [...] Pois uma sobre um pedaço de madeira redonda [...], afundou a faca na sua carne. [...] Pareciam suculentas. Cortou as quatro, deleitando-se com o gosto [...] (BELLI, 2014, p. 52-53)<sup>27</sup>

*Aconteceu. Senti que me beliscavam. [...] Senti medo quando a vi sair ao quintal com a intenção clara em seus olhos e seus movimentos. [...] Não percebeu. No seu tempo linear, os acontecimentos se unem por meio da lógica. [...] Me percebi vendo-me em duas dimensões. [...] O dom da ubiquidade! Igual aos deuses! No me cabia de tão maravilhada [...] Estranhos me pareciam os caminhos da vida. Ela me abriu num corte [...] o fluir do suco. [...] Espero que me leve aos lábios. Espero que se consumam os ritos, se unam os círculos* (BELLI, 2014, p. 53 – itálico no original)<sup>28</sup>

---

caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas [...] Canté [...] y hubo azahares sobre mi tronco y en todas mis ramas, olor de naranjas [...]” (BELLI, 2014, p. 09, letra itálica en el original). Todas as traduções presentes neste trabalho são de nossa autoria.

<sup>27</sup> “[...] Buscó las llaves de la cancela, quitó los candados, salió al patio. [...] Miró el árbol. [...] Con la ayuda de una vara bajó una, dos, tres, cuatro naranjas. [...] Puso la naranja sobre el trozo de madera redonda [...], hundió el cuchillo en su carne. [...] Parecían jugosas. Cortó las cuatro, relamiéndose de gusto [...]” (BELLI, 2014, p. 52-53)

<sup>28</sup> “*Y sucedió. Senti que me pellizcaban. [...] Senti miedo cuando la vi salir al patio con la intención clara en sus ojos y en sus movimientos. [...] No se dio cuenta. En su tiempo lineal, se unen los acontecimientos por medio de la lógica. [...] Me encontré viéndome en dos dimensiones. [...] ¡El don de la ubicuidad! ¡Igual que los dioses! No cabía en mí de maravillada [...] Extraños me parecían los caminos de la vida. Ella nos abrió de un tajo. [...] y el fluir del jugo. [...] Espero que me lleve a los labios. Espero que se consuman los ritos, se unan los círculos*” (BELLI, 2014, p. 53 - letra itálica en el original).

Os trechos acima dialogam em forma e conteúdo: o duplo foco narrativo (1ª e 3ª ps) permite ao leitor vislumbrar a diferentes perspectivas da comunhão das protagonistas ao mesmo tempo em que também ilumina diferentes visões de mundo. A indígena se observa duplicada, presente em duas “dimensões”, como os “deuses”, ela destaca: Itzá narra o momento em que emerge, a si própria e comenta sobre Lavinia. Esta, por sua vez, imersa no “seu tempo linear”, tem sua trajetória intermediada por um narrador em 3ª ps, numa espécie de venda que limitasse a sua e a visão do leitor sobre a personagem.

A união de “círculos” e de histórias ocorre e, do ponto de vista da forma, até mesmo a ambiguidade de expressões como “su carne” y “nos abrió” acentuam a confluência entre as protagonistas. Itzá passa a fazer parte de Lavinia, congregando tempos (passado e presente) e revivendo lutas históricas, pois, conforme o relato de Itzá avança e sua voz se faz cada vez mais presente por meio do relato de como os indígenas resistiram mas foram dizimados pelos colonizadores, Lavinia entra para a luta armada contra a ditadura vigente em Faguas.

Com isso, vozes historicamente silenciadas se materializam e um elemento crucial para isso é a ênfase nos sentidos, conforme observamos no fragmento acima. Apesar de morta há séculos, Itzá experiencia o momento com seu corpo (que é a própria natureza), contempla a si, observa Lavinia. Esta, ancorada numa lógica “linear”, tem sua resistência derrubada pelo olfato, pela visão e pelo paladar, sentidos que atuam para a efetivação do que, de acordo com uma perspectiva racionalista, não faria sentido. Enquanto Itzá compreende e aceita o evento, embora ela não consiga apreender a sua totalidade, Lavinia o ignora, apenas segue seu extinto ao ser seduzida pelo cheiro das frutas.

Nesse sentido, podemos pensar que a imagem de Lavinia comendo as laranjas retoma a narrativa mítica da “desobediência” de Eva, quem, ao comer o “fruto proibido”: da mesma forma que a personagem bíblica é expulsa do paraíso, também a protagonista de Gioconda Belli de certa forma o é, pois, a partir de sua comunhão com Itzá, sua percepção sobre a realidade muda paulatinamente, muito por causa da atuação da indígena, como menciona-

mos. Lavinia, antes alienada de seu contexto histórico, alheia às injustiças presentes Faguas, seu país, começa pouco a pouco a se dar conta da realidade que a rodeava: ditadura, corrupção, arbitrariedades, miséria, morte.

Após comer o fruto e ser expulsa de seu “paraíso”, Lavinia, habitada e influenciada por Itzá, bem como por uma série de eventos trágicos (como a morte de seu namorado Felipe e a quase morte de sua empregada doméstica por causa de um aborto mal sucedido), se engaja politicamente, ingressa na luta armada. O ápice de sua atuação ocorre quando o grupo guerrilheiro do qual fazia parte decide invadir a casa de uma importante figura do regime ditatorial, o General Vela. Na casa desse general, junto de seus companheiros de luta, a protagonista se sente finalmente parte de algo, sente sua existência justificada:

Después de tantos meses, tuvo la sensación de haber alcanzado una identidad con la cual arrojarse y calentarse. Sin apellido, sin nombre — era tan sólo la “Doce” — sin posesiones, sin nostalgias de tiempos pasados, nunca había tenido una noción tan clara del propio valor e importancia; (BELLI, 2014, p. 374).

Entretanto, também na casa do militar, Lavinia encontra sua morte:

Lavinia sentiu o golpe no peito no seu peito, o calor lhe inundando. [...] Mesmo sob os disparos de Vela, ela recuperou o equilíbrio, e firme, sem pensar em nada [...] apertou a arma [...] e terminou de descarregá-la. Viu o Vela cair dobrado, derrubado, y só então permitiu que a morte a alcançasse (BELLI, 2014, p. 396)<sup>29</sup>

<sup>29</sup> “Lavinia sintió el golpe en su pecho, el calor inundándole. [...] Aún bajo los disparos de Vela, ella recuperó el equilibrio, y firme, sin pensar en nada [...] apretó el arma [...] y terminó de descargar todo el magazine. Vio a Vela caer doblado, derrumbado, y sólo entonces permitió que la muerte la alcanzara” (BELLI, 2014, p. 396)

Lavinia atuava como arquiteta. Ao ser sugerida sua participação no projeto de construção da casa do general, ela aceita, a ideia era poder conhecer mais sobre o cotidiano da figura do governo, espioná-lo. Insuspeita (sua posição social a privilegiava), ela transita sem problemas na casa de Vela e constrói, conforme solicitação dele, um quarto para armas. É justamente nesse espaço que ele se esconde no dia da invasão de sua casa pelo grupo guerrilheiro e consegue surpreender Lavinia, matando-a.

Assim, da mesma forma que Itzá na época da colonização, Lavinia não suportava mais as inúmeras injustiças em Faguas, país fictício que simboliza a Nicarágua, terra natal da autora e lugar cuja história foi escrita a partir de exploração e de violência. De igual modo ao que faz Itzá, Lavinia escolhe lutar a submeter-se. Também semelhante ao que acontece com a indígena, Lavinia morre em batalha e seu corpo volta para a natureza: “Lavinia é agora terra e húmus. Seu espírito dança no vento das tardes. Seu corpo aduba campos fecundos [...]. Ninguém possuirá este corpo de lagos e vulcões, esta mescla de raças, esta história de lanças. [...] Voltamos a terra de onde de novo viveremos” (BELLI, 2014, p. 397)<sup>30</sup>. As palavras iniciais e finais são da indígena. Ela narra sua “emersão” e a imersão (morte) de Lavinia. Ela é quem conduz o discurso, personagem e narradora, duplicada, onipresente. Seu retorno no tempo de Lavinia e suas palavras finais sobre o destino desta ressignificam a morte da personagem ao evidenciar uma outra concepção sobre a finitude do ser: Lavinia é baleada, seu corpo perece, porém seu espírito de luta resiste, ele se transforma em semente, sugerindo que cedo ou tarde retornará, como o que ocorreu com a Itzá. O romance fecha seu ciclo, conflui seu *incipit* e o *excipit* narrativo e sugere a impreterível materialização do desejo por reparação histórica. Itzá e Lavinia adubam a terra, esperam à espreita pela possibilidade de habitar quem não teme ser expulso de seu paraíso.

<sup>30</sup> “Lavinia es ahora tierra y humus. Su espíritu danza en el viento de las tardes. Su cuerpo abona campos fecundos [...] Nadie poseerá este cuerpo de lagos y volcanes, esta mezcla de razas, esta historia de lanzas [...] Volvimos a la tierra desde donde de nuevo viviremos” (BELLI, 2014, p. 397).



Em *La mujer habitada*, portanto, propomos a existência do que denominamos de *insólito histórico*, ou seja, um tipo de insólito ambientado em um contexto histórico marcado por variados e seculares exemplos de violências. Nesse ambiente disfórico, surgem personagens arquetipos de grupos historicamente oprimidos que questionam e lutam contra a hegemonia do poder. Isso acontece a partir da força propulsora do insólito, cuja emersão impulsiona e determina as biografias das personagens, relacionando-se, inclusive, às suas mortes, evento que se ressignifica por uma perspectiva eufórica de perenidade da luta por meio da comunhão dos diferentes sujeitos históricos.

Dessa forma, no primeiro romance da nicaraguense Gioconda Belli, natureza, corpo e ideias formam a tríade de resistência e luta diante das adversidades perpetradas pelo poder arbitrário. O insólito, nesse contexto, é representado na atuação misteriosa da natureza, que se constitui como a força necessária para a união e ressignificação das perspectivas de realidade: a mítica (Itzá) e a histórica (Lavinia). Dessa congregação entre o mítico e o histórico, manifesta-se a possibilidade de luta contra tantas injustiças seculares, as quais, aliás, se revelam muito mais insólitas que o próprio evento insólito.

Já em *Santitos* (1998), primeiro romance de María Amparo Escandón, observamos que o insólito também se configura como propulsor da trajetória da protagonista, contudo isso ocorre de uma forma distinta: enquanto na narrativa de Gioconda Belli encontramos o que denominamos de *insólito histórico*, pois o desenvolvimento do enredo se dá a partir da comunhão entre distintos sujeitos que lutam contra violências seculares, na obra da escritora mexicana percebemos o que intitulamos de *insólito religioso*.

Também narrado desde um duplo foco narrativo (1ª e 3ª ps), o enredo de *Santitos* apresenta a protagonista Esperanza, figura hiperbolicamente religiosa que decide empreender sua jornada em busca de sua filha Blanca, adolescente declarada morta após realizar uma cirurgia de amígdalas. A causa: uma doença contagiosa e desconhecida, de acordo com os profissionais do hospital. Como Esperanza não consegue ver o corpo da filha e o médico responsável

pela cirurgia menina desaparece, a protagonista conclui que Blanca havia sido raptada para atuar em prostíbulos na fronteira com os Estados Unidos. A essa conclusão ela chega após ver a imagem de São Judas Tadeu no vidro do fogão. Segundo o relato da protagonista ao pároco da cidade, o santo disse para a Esperanza que sua filha Blanca não estaria morta:

O meu santinho apareceu para mim. Somente Deus sabe o motivo de eu não limpar o forno fazia meses. E agora percebo que não era desleixo. Estava sujo por uma razão celestial. São Judas Tadeu precisava da sujeira, padre. [...] As manchas de gordura formaram a imagem de meu santinho [...]. Me olhou nos olhos. [...], me disse: “Tua filha não está morta”. Eu respondi: “São Judas, São Judas”. Pensei que continuaria falando comigo e o toquei, mas a imagem desapareceu e eu queimei o dedo (ESCANDÓN, 2005, p. 09-11)<sup>31</sup>

No diálogo acima, Esperanza conta o que aconteceu ao padre Salvador. Na oportunidade, ela confessa ao religioso o acontecimento “milagroso” com a exatidão de uma descrição realista (BAUTISTA-GUTIÉRREZ, 1991, p. 38). O padre, por sua vez, sugere segredo, hesita perante o que relata Esperanza, por fim receia que a julguem ter algum distúrbio psicológico, afinal ela havia acabado de perder a filha, havia tentado, inclusive, violar seu túmulo. Esperanza segreda o fato, porém já estava decidida: reuniria todas as imagens de santos numa sacola, deixaria Tlacotalpan, povoado em Veracruz (México), e partiria rumo a Tijuana, cidade na fronteira com os Estados Unidos na qual, segundo informações obtidas por ela num bordel de sua cidade, haveria um dos mais conhecidos prostíbulos do país, a chamada “Mansión Rosada”, que “no era rosada sino azul” (ESCANDÓN, 2005, p. 104), afirma a protagonista.

<sup>31</sup> “Se me apareció mi santito. Sólo Dios sabe por qué hacía meses que no limpiaba ese horno. Y ahora me doy cuenta de que no era desidia. Estaba sucio por una razón celestial. San Judas Tadeo necesitaba la mugre, padre. [...] Las manchas de grasa formaron la imagen de mi santito [...] Me miró a los ojos. [...] Me dijo: ‘Tu hija no está muerta’. Yo le contesté: ‘San Judas, San Judas’. Pensé que iba a seguir hablándome y traté de tocarlo, pero la imagen desapareció y me quemé el dedo” (ESCANDÓN, 2005, p. 09-11)

Ao chegar na “mansão”, a protagonista se diz prostituta com o objetivo de ser aceita na casa, onde acreditava estar sua filha. Após uma breve conversa com a dona do lugar, Esperanza é admitida e, muito religiosa, ela personaliza o quarto no qual ficaria:

Durante os dias seguintes, Esperanza instalou um altar completo no seu quarto [...]. O altar consistia em figuras de São Judas Tadeu, São Ramón Nonato, São Pascual Bailón [...], todas elas iluminadas por velas [...]. No entorno havia três vasos com cravos frescos. Também havia um São Miguel Arcanjo que brilhava na escuridão e uma Virgem de Guadalupe e um Sagrado Coração [...] e, claro, a foto de Blanca ao lado de São Judas Tadeu [...]. Sobre seu criado-mudo havia um caderno no qual havia escrito diversas orações que relatavam sua tragédia (ESCANDÓN, 2005, pp. 107-108, 127)<sup>32</sup>

A protagonista monta um altar no quarto onde receberia os clientes, coloca as imagens de uma pluralidade de santos, assim como a de sua filha “desaparecida”. Há algum estranhamento por parte dos demais habitantes da casa, porém logo a dona concorda com o altar, pois ele poderia despertar a curiosidade nos clientes, o que de fato ocorre. Além disso, Esperanza registra, entre orações, sua trajetória, seu drama familiar, o martírio de buscar por um filho. Tanto a construção do altar no quarto de um prostíbulo, quanto o registro da personagem em seu caderno repleto de orações quanto a foto da menina do lado dos santos sugerem a simetria e mescla entre o sagrado e o profano, o divino e o terreno. Não apenas nesse episódio, mas em todo o romance se pode encontrar elementos que sobre-

<sup>32</sup> “Durante los días siguientes, Esperanza instaló un altar completo en su habitación. [...] El altar [...] consistía en figuras de san Judas Tadeo, san Ramón Nonato, san Pascual Bailón, san Pafnucio y san Martín de Porres, [...] todas ellas iluminadas por veladoras [...] Alrededor había tres floreros con claveles frescos. También tenía un san Miguel Arcángel que brillaba en la oscuridad, una Virgen de Guadalupe [...] y un Sagrado Corazón de pared con un receptáculo para agua bendita. [...] Y por supuesto, la foto de Blanca al lado de la figura de san Judas Tadeo [...]. Sobre su mesa de noche tenía un cuaderno en el que había redactado diversas oraciones que relataban su tragedia” (ESCANDÓN, 2005, pp. 107-108, 127).

põe e conjugam opostos, como vida e morte, por exemplo, cerne das narrativas do insólito ficcional. Ademais, é preciso mencionar que o humor presente em toda a narrativa e em especial nos momentos em que a protagonista tem uma visão de um santo também colabora para essa conjugação sagrado e profano, cujo resultado é a dessacralização do elemento elevado. O episódio da imagem do santo surgindo no vidro sujo de um forno de fogão é exemplo disso.

Mais adiante, ao conseguir entrar no último quarto ainda não vasculhado e não encontrar sua filha (mas, sim, uma vaca), Esperanza se desespera e, furiosa, cobra explicações de São Judas Tadeu diante do forno do fogão do prostíbulo. Sem resposta, “por primera vez, se sintió perdida, sola” (ESCANDÓN, 2005, p. 144). Corre para seu quarto para cobrar explicações de “instâncias superiores”:

Entre pergunta e pergunta, Esperanza golpeava com fúria o pedaço de crucifixo na cama, até que com a ponta quebrada da cruz fez um buraco no colchão. Um jato de água de mais de um metro começou a molhar os lençóis. Por um segundo, Esperanza não entendeu o que estava acontecendo. Olhou surpreendida para o crucifixo, que ainda estava em sua mão, como um punhal (ESCANDÓN, 2005, p. 145)<sup>33</sup>

Numa das cenas mais dramáticas e humoradas ao mesmo tempo, o enredo revela todo o desespero de uma mãe em busca de um filho. Uma vez convencida da não morte de Blanca, Esperanza transpõe todos os obstáculos para encontrá-la, passando a atuar até mesmo como prostituta, apesar de ser extremamente religiosa. Nesse ponto, o romance dialoga uma tradição discursiva que preciniza a magnitude da maternidade por meio do sacrifício materno em benefício de um filho.

<sup>33</sup> Entre pregunta y pregunta, Esperanza golpeaba con furia el pedazo de crucifijo en la cama, hasta que con la punta rota de la cruz le hizo un agujero al colchón. Un chorro de agua de más de un metro comenzó a mojar las sábanas. Por un segundo, Esperanza no entendió qué sucedía. Miró sorprendida el crucifijo, que todavía sostenía en la mano, como un puñal (ESCANDÓN, 2005, p. 145).

Decepcionada mas não vencida (afinal seu nome é Esperanza), decide ir para a Califórnia, estado norte-americano onde há mais cidades com nomes de santos e no qual sua filha provavelmente estaria, de acordo com ela (ESCANDÓN, 2005, p. 151). Acreditando contar com o auxílio de Juan Soldado (santo dos imigrantes) e por meio da ajuda de um juiz norte-americano (cliente do prostíbulo), a protagonista cruza a fronteira ilegalmente. Chega em Los Angeles, busca sua filha em diferentes lugares, inclusive em diversos prostíbulos, mas sem sucesso. O que ela consegue, sim, é encontrar um grande amor (ela era viúva) e vivenciar mais um “milagre”:

De pronto, debajo de un paso a desnivel de la autopista, vio una pintura mural de la Virgen de Guadalupe [...]

- ¿Así es que tú también acabaste por estos rumbos? [...] Es increíble lo que una está dispuesta a hacer por sus hijos, ¿verdad?

La Virgen de Guadalupe fijó su vista en Esperanza, y un aroma de rosas emanó del muro. Ahora sabía que en Los Angeles podía sentirse como en casa, al menos mientras buscaba a Blanca (ESCANDÓN, 2005, pp. 186-187).

Esperanza, a exemplo de outras passagens do romance, estabelece diálogo com sua religiosidade e o que se retoma é justamente a ideia mencionada logo acima: a força da maternidade. Semelhante ao que se observa das outras vezes, a imagem celestial se apresenta em lugares totalmente desprovidos de qualquer sacralidade, o que, aliado à solidariedade materna demonstrada por ela, contribuem para acentuar o que mencionamos sobre a dessacralização do divino, a paridade entre o sagrado e o profano.

Depois, portanto, de alguns “sinais divinos”, a protagonista deixa seu namorado e retorna em segredo para sua casa em Tlacoatlpan, lugar no qual acontece o derradeiro “milagre”:

Um cheiro de fatias de mamão salpicadas com suco de limão flutuou através do banheiro.

Meu nariz começou a coçar e de repente eu espirrei forte e vigorosamente, a ponto de todo meu corpo tremer. Então eu ouvi uma voz. Era a voz de Blanca. [...] “Mami”, ouvi de novo [...] senti algo se mexer na parede, ao lado da pia. Há uma grande mancha de ferrugem saindo de um cano quebrado, escorre pela parede bem ao lado do espelho do armário de remédios [...]. Na mancha, eu vi o rosto de Blanca. Ela disse: “Mami, você e eu sempre estaremos juntas”. Ai, padre, graças a Deus nunca chamei o encanador. Às vezes a preguiça é uma bênção. [...] Finalmente sei o que São Judas Tadeu queria me dizer. Blanca não está morta. Blanca não está viva. Está nesse pequeno espaço entre um e o outro (ESCANDÓN, 2005, pp. 245-246)<sup>34</sup>

Semelhante ao que ocorre em *La mujer habitada*, cuja abertura e final ressignificam o evento da morte, o desenlace de *Santitos* remonta a sua abertura: a protagonista revela um “milagre” ao padre Salvador, alinhando *incipit* e *excipit* da narrativa, nos quais a morte da personagem Blanca é revestida de enigmas para aqueles que não compartilham da mesma fé da protagonista, entre os quais está, inclusive, até mesmo o padre Salvador.

Para Esperanza, sua filha não estaria viva, porém tampouco morta, ela estaria, antes, “num meio caminho entre um e outro”, como observamos no fragmento acima. Com isso, além dessa afirmação retomar a imagem do sincretismo religioso mexicano em sua particular forma de encarar a morte e dialogar com uma tradição

<sup>34</sup> “Un aroma de rebanadas de papaya salpicadas de jugo de limón flotó en el baño. Empezó a picarme la nariz y de pronto estornudé fuerte y vigorosamente, al grado que se me estremeció todo el cuerpo. Entonces oí una voz. Era la voz de Blanca. [...] ‘Mami’, oí de nuevo [...] até que sentí que algo se movía en la pared junto al lavabo. Hay una gran mancha de óxido que viene de una tubería rota, se escurre por el muro justo al lado del espejo del botiquín [...]. En la mancha vi el rostro de Blanca. [...] Me dijo: ‘Mami, tú y yo siempre vamos a estar juntas’. Ay, padre, gracias a Dios que nunca llamé al plomero. A veces la desidia es una bendición. [...] Por fin sé lo que me quiso decir San Judas Tadeo. Blanca no está muerta. Blanca no está viva. Está en ese espacio pequeñito entre lo uno y lo otro” (ESCANDÓN, 2005, pp. 245-246)

literária mexicana (Juan Rulfo, por exemplo), também reforça as nuances do insólito ao possibilitar a instauração de um evento inexplicável, considerado impossível de ocorrer se examinado por determinada ótica racionalista. Contudo, por meio da construção arduosa da narrativa e de seu diálogo com certas concepções de realidade, há mais do que a relativização de certezas baseadas na lógica. O enredo de María Amparo Escandón institui a certeza do insólito ao destacar a prevalência da crença na não-vida em conjunção com uma não-morte. Portanto, para Esperanza (cujo nome dialoga diretamente com sua caracterização e trajetória), a resposta para seu enigma é o milagre, ou seja, outro enigma, para retomar as palavras encontradas na narrativa de Carlos Fuentes.

Nesse sentido, a partir dos procedimentos narrativos empregados na obra da autora mexicana, verificamos o que denominamos de *insólito religioso*, ou seja, uma vertente do insólito ficcional caracterizada por enfatizar a relação hiperbólica da personagem com determinada religiosidade, que se apresenta naturalizada e integrada à realidade cotidiana. Não há estranhamento, o que há, antes, é a sua aceitação pela personagem. O resultado é a completa dessacralização dessas divindades, uma vez que elas são representadas em situações permeadas pelo trágico e pelo cômico, assim como pelo sagrado e pelo profano.

Nessa vertente do insólito, observamos ainda prevalecer a centralidade da figura feminina, personagem que, embora muito religiosa, surge despida de pudores e é capaz de viver plenamente as mais diferentes experiências, como a sexualidade, por exemplo. Pelo ponto de vista feminino, também se evidencia problemáticas sociais que afetam especificamente esse público e não apenas no México, como a prostituição e o rapto de adolescentes, assim como o feminicídio. O *insólito religioso*, presente nesse ambiente adverso, impulsiona e orienta a trajetória da personagem. Motor narrativo, ele se apresenta naturalizado, o que não quer dizer que seja controlável, e sua manifestação tende a ser frequente, podendo, inclusive, ser resultado da invocação da personagem, quem o faz como uma forma de tentar reverter a

adversidade que se lhe apresenta, como o desaparecimento e/ou de um filho, por exemplo.

Dessa forma, com um enredo construído a partir de estratégias narrativas que colocam em primeiro plano recursos estilísticos como o drama e o humor e temas como a maternidade e a religiosidade, Escandón, num explícito diálogo com uma tradição ficcional mágico-realista, revela-nos, nesse romance, o híbrido e o extraordinário da cultura popular mexicana por meio de uma história de temática universal, a busca pelo filho, na qual o “lo extraordinario y lo maravilloso se convierten en verosímil” (LLARENA, 1997, 330).

Ancorado, portanto, na plasticidade da linguagem e na necessidade de fazer emergir uma pluralidade de vozes históricas silenciadas, o insólito ficcional observado nas narrativas aqui analisadas apresenta uma caracterização múltipla, engendrada a partir de “enigmas” que confluem o histórico, o mítico, o religioso. Mapear e refletir sobre as vertentes do insólito presentes nas obras aqui analisadas possibilitam, por um lado, o vislumbre de uma imagem discursiva desse tipo de literatura produzida por mulheres na América de língua espanhola e, por outro, a construção de um pensamento crítico a respeito da proposta estética de cada autora. Com isso, pode-se perceber que tanto a obra de Gioconda Belli como a de María Amparo Escandón revelam projetos literários baseados numa outra percepção de realidade, convertendo-se “em criação de outra história, que se manifesta através da escritura individual mas que propõe, ao mesmo tempo, o projeto de uma recriação de uma comunidade danificada” (FUENTES, 1995, p. 21)<sup>35</sup>.

## Palavras finais

Neste trabalho, buscamos propor algumas reflexões sobre a composição do insólito ficcional observado nos romances *La mujer habitada* (1988), de Gioconda Belli, e *Santitos* (1998), de María Amparo Escandón. A partir da análise das confluências e singularidades dessas obras entre si e entre uma tradição discursiva hispa-

<sup>35</sup> “En creación de otra historia, que se manifiesta a través de la escritura individual pero que propone, al mismo tiempo, el proyecto de recreación de una comunidad dañada” (FUENTES, 1995, p. 21)



no-americana, delineamos o que intitulamos de *insólito histórico* e *insólito religioso*. O primeiro se constitui por privilegiar enredos ambientados em contextos históricos repletos de uma pluralidade de injustiças. É nesse espaço adverso que surgem personagens historicamente subalternizados para lutar por reparação histórica e o fazem a partir da força propulsora do insólito, elemento definidor das trajetórias dessas personagens. Já o segundo, o *insólito religioso*, caracteriza-se por colocar no centro do enredo uma personagem feminina hiperbolicamente religiosa, quem, diante da adversidade, lança mão do insólito como maneira de tentar reverter a situação. O insólito, nesse contexto, se apresenta naturalizado, integrado ao cotidiano, sendo o responsável por impulsionar e orientar a trajetória da personagem na forma do “milagre”. Além disso, nesse tipo de insólito, verifica-se a predileção pela conjunção de elementos considerados opostos, tais como: o trágico e o cômico, o local e o universal, o sagrado e o profano, por exemplo.

Tanto no *insólito histórico* como no *religioso*, assinala-se a anormalidade da realidade e se propõe a ressignificação da morte: seja na luta coletiva ou numa tragédia familiar, em ambos se sugere a ampliação das fronteiras da percepção sobre a realidade material e lógica: o findar do corpo físico dos sujeitos não significaria a sua desaparecimento definitiva, pelo contrário: por meio do desejo de reparação histórica ou do elo maternal, continuar-se existindo, pode-se retornar, porém, para mencionar Alejo Carpentier, “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (CARPENTIER, prólogo *El reino de este mundo*, 1949).

Para finalizar, destacamos que o exposto aqui se configura apenas como algumas reflexões sobre os mencionados romances. Histórico e Religioso são termos que nos arriscamos a pensar a partir da análise do predomínio de algumas características em cada narrativa. Entretanto, faz-se necessário dizer que estamos conscientes da complexidade da composição temático-estrutural de cada obra, elas próprias enigmas, que nos permitem desvendar alguns mistérios mas que, em contrapartida, instauram muitos outros.

## Referências

BAUTISTA-GUTIÉRREZ, Gloria. Realismo mágico, cosmos latinoamericano: teoría y práctica. Santafé de Bogotá: América Latina, 1991.

BELLI, Gioconda. La mujer habitada. Barcelona: Seix Barral, 2014.

CARPENTIER, Alejo. O Reino deste Mundo. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

ESCANDÓN, María Amparo. Santitos. Madrid: Maeva, 2005.

FUENTES, Carlos. Constancia y otras novelas para vírgenes. México DF: FCE, 1991.

\_\_\_\_\_. Geografía de la novela. México: Fondo de Cultura Económica, 1995

GARCÍA, Flavio (Org.). A banalização do insólito: questões de gênero literário, mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

LLARENA GONZÁLEZ, Alicia. Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano: una cuestión de verosimilitud. Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

ZARATIN, Daniele Aparecida Pereira. Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón. 2019. 230 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

# As marcas da violência na literatura guatemalteca: uma análise da narrativa de Rey Rosa<sup>36</sup>

---

Rodrigo de Freitas Faqueri

**Resumo:** Este estudo tem como objetivo principal evidenciar as marcas da violência na literatura guatemalteca a partir de uma análise realizada em trechos de dois romances de Rodrigo Rey Rosa (1958-?). Nos romances intitulados *El Material Humano* (2009) e *Los Sordos* (2012), é possível perceber o que se denomina de “estética da violência”, em que a violência não é encontrada necessariamente como temática ou assunto principal, mas está presente na construção lexical, na estrutura social denunciada, nos relatos históricos, na caracterização das personagens e do ambiente, nas nuances e detalhes selecionados pelo autor para elaborar um retrato da Guatemala dos séculos XX e XXI.

**Palavras-chave:** Violência; Denúncia social; Relato histórico; Guatemala; Rey Rosa.

## INTRODUÇÃO

Este breve estudo pretende trazer à luz um olhar sobre a literatura centro-americana a partir de uma análise realizada da obra do escritor contemporâneo guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Como representante centro-americano, Rey Rosa apresenta as muitas faces de uma localidade não muito estudada na América do Sul, mas que possui uma primorosa singularidade, sendo possível ser verificado um projeto estético que ressignificou e continua ressignificando a identidade centro-americana e guatemalteca.

---

<sup>36</sup> Este artigo foi extraído de tese de doutorado intitulada *A estética da violência na literatura centro-americana contemporânea: um estudo sobre as narrativas do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa*, defendida em 2018, pelo autor, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil.

Rey Rosa nasceu na capital da Guatemala em 1958, filho de pais burgueses. Teve a mãe sequestrada durante o período de Guerra Civil (1960-1996) em seu país e devido ao ambiente de violência e tensão instalado ali, abandonou a carreira de Medicina em 1979 e residiu, primeiramente, em Nova York (EUA) e, depois, em Tanger, no Marrocos. Em sua primeira viagem ao referido país africano, conheceu o escritor Paul Bowles, que foi o primeiro tradutor de seus livros para o inglês. Considerado um dos novos nomes da literatura hispano-americana contemporânea, já escreveu romances, livros de relatos e contos, entre os quais se encontram *El cuchillo del mendigo* (1985), *El agua quieta* (1989), *Cárcel de árboles* (1991), *El salvador de buques* (1992), *Lo que soñó Sebastián* (1994), *Que me maten si...* (1996), *El cojo bueno* (1996), *Ningún lugar sagrado* (1998), *La orilla africana* (1999), *Piedras encantadas* (2001), *El tren a Travancore* (2002), *Otro zoo* (2005), *Caballeriza* (2006), *Siempre juntos y otros cuentos* (2008), *El material humano* (2009), *Severina* (2011), *Los Sordos* (2012), *La cola del dragón: no ficciones* (2014), *Fábula Asiática* (2017), *El país de Toó* (2018) e o mais recente *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre* (2020). Suas obras, que já foram traduzidas para mais de quinze idiomas, incluindo inglês, italiano, alemão, holandês, português e japonês, representam a literatura centro-americana contemporânea.

Para esta análise, foram selecionados trechos de dois romances de Rey Rosa: *El material humano* (2009) e *Los Sordos* (2012). A seleção se deu a fim de serem observadas as marcas da violência na literatura centro-americana contemporânea a partir dos escritos de Rey Rosa, conforme a ideia planteada da *estética da violência*.

Nesta perspectiva, entende-se que a escrita de Rey Rosa se destaca pela peculiaridade com que se utiliza da violência, levando em consideração de que, em seus textos, a violência não é vista como assunto ou temática principal em muitos casos, mas é a partir de outros elementos que se pode perceber a violência enraizada e instaurada nas narrativas deste guatemalteco. Assim, Rey Rosa consegue entrelaçar em suas obras elementos ficcionais e históricos, juntamente à violência estrutural e cotidiana presente em seu

país, e fortemente denunciada pelo autor, além de ferramentas que possibilitam a incorporação de outros elementos à narrativa, como o surreal, o insólito, o (auto)biográfico e o autoficcional a partir do absurdo ou do (ir)racional dos episódios narrados.

## **LITERATURA CENTRO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA E A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA**

Werner Mackenbach (2011) cita os estudos de Kathryn Eileen Kelly e de Arturo Arias para apontar que surge um *mini boom* literário na região centro-americana, após a década de 1960, no qual os autores começam a abandonar as tendências da primeira metade do século XX, alicerçadas no realismo social e no *costumbrismo* prementes para dar lugar ao novo estilo de escrita romanesca centro-americana, que apresentava um caráter experimental no âmbito linguístico e formal.

Tal caráter textual pede espaço para a narrativa testemunhal na segunda metade do século XX, período em que as narrativas de testemunho na América Central ainda possuíam muita força de expressão político-social nas lutas que eram constantemente travadas nos países da região. Assim, essa nova estrutura narrativa romanesca começa a ganhar destaque a partir de 1980, trazendo à tona obras de autores que se debruçavam, principalmente, na estrutura contística e romanesca, deixada de lado anteriormente para dar espaço aos relatos testemunhais. Encontra-se, a partir dessa época, uma crescente diversidade na escrita centro-americana com as diferentes formas de narrar, como contos e microcontos, e dos romances com viés histórico, urbano e policial. Mesmo assim, de acordo com Chacón (2011, p.19), a literatura ficcional centro-americana ainda estava em menor evidência que a literatura testemunhal:

A pesar de que la literatura de ficción ya había tomado otros rumbos, el testimonio, por su fuerza política, moral y de reconstrucción de la memoria fue tal que, aun a finales de siglo se siguieron produciendo, aunque ya no en la misma cantidad de antes, gracias al

reconocimiento de que gozó en las décadas pasadas, al ser considerado como la marca de fábrica de la literatura centroamericana.<sup>37</sup>

É nesse momento, fim do século XX, que começa uma tentativa de se apresentar uma literatura sob outra ótica, além da testemunhal. Uma literatura complexa em sua construção temática e lexical, diferente daquilo que estava proposto pelos relatos de testemunho. A partir desse pensamento, entende-se que a fragmentação começa a se tornar mais adequada e precisa para o fazer literário centro-americano, dando evidência aos relatos de todas as misérias, das vitórias e derrotas e da (des)esperança<sup>38</sup> presente no istmo de uma maneira diferente da existente na literatura testemunhal.

Se for analisado comparativamente, no âmbito histórico, os países na América do Sul e da América Central no fim da segunda metade do século XX, pode-se perceber que, enquanto os sul-americanos seguiam um ritmo de redemocratização após as ditaduras militares e apresentavam uma produção literária com grande prestígio internacional, os centro-americanos ainda estavam imersos em diversos conflitos armados que reverberaram grandemente em sua história. No âmbito literário, foram esses conflitos que desencadearam a necessidade do surgimento da escrita testemunhal voltada para os relatos históricos, em certo ponto, atrelados também ao ficcional, com a necessidade de representar um povo e/ou uma etnia marginalizada pela brutalidade dos atos dos Estados que violavam constantemente os Direitos Humanos e até então não alcançava voz no meio literário pela figura do “ser letrado”.

De acordo com Chacón (2011, p. 3), a literatura centro-americana começa a romper com a estrutura dos relatos da literatura de testemunho com a publicação do romance guatemalteco *Los Compañeros*, em 1976, de Marco Flores, no qual é possível perceber um projeto textual diferente daquele percebido até então na região.

<sup>37</sup> Apesar de que a literatura ficcional já tivesse tomado outros rumos, o testemunho, por sua força política, moral e de reconstrução da memória foi tanto que, mesmo no final do século [XX] continuaram sendo produzidos, ainda que já não tanto na mesma quantidade de antes, graças ao reconhecimento de que usufruiu nas décadas passadas, ao ser considerado como a marca de fábrica da literatura centro-americana.

<sup>38</sup> Ver Cortéz (2010).

Para o crítico costarricense, a partir desta obra, inicia-se o processo de desconstrução de um padrão de escrita já reconhecido, a partir de elementos como a ironia, a paródia e a violência linguística:

En suma, la novelística centroamericana de los años ochenta, sobre todo a partir de los noventa, se debatió entre las propuestas éticas y estéticas de los planteamientos revolucionarios, por una parte, articuladas sobre todo en la producción testimonial y la mirada que esta lanzaba sobre acontecimientos recién vividos y sujetos y fuerzas aún vigentes; y por otra, la influencia que pronto comenzó a ejercer la estética inaugurada en la región por la novela *Los compañeros* y que daría origen a un verdadero *boom* de la narrativa centroamericana, al volver los ojos, en contraposición radical a la autoridad del modelo anterior, al carácter ficcional como valor creativo, con un programa de escritura diametralmente distinto al carácter etnorrealista de la narrativa anterior. Sujetos y temas que esta última había dejado de lado, toman un protagonismo inédito, como es el caso de la sensibilidad femenina, el erotismo, la literatura gay, así como la nueva violencia, ligada no a justificaciones políticas, sino a la violencia de la cotidianidad citadina, de soldados y guerrilleros, muchos de ellos reciclados como delincuentes ciudadanos. (CHACÓN, 2011, pp. 22-23)<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Em suma, a produção ficcional centro-americana dos anos oitenta, sobretudo a partir dos anos noventa, se debateu entre as propostas éticas e estéticas dos enfoques revolucionários, por uma parte, articuladas sobretudo na produção testemunhal e o olhar que esta lançava sobre acontecimentos recém vividos e indivíduos e forças ainda vigentes; e por outra, a influência que logo começou a exercer a estética inaugurada na região pelo romance *Los compañeros* e que daría origem a um verdadeiro *boom* da narrativa centro-americana, ao voltar os olhos, em contraposição radical à autoridade do modelo anterior, ao caráter ficcional como valor criativo, com um programa de escritura diametralmente distinto ao caráter étnico-realista da narrativa anterior. Indivíduos e temas que esta última tinha deixado de lado, ganham um protagonismo inédito, como é o caso da sensibilidade feminina, o erotismo, a literatura gay, assim como a nova violência, ligada não a explicações políticas, mas sim à violência do cotidiano citadino, de soldados e guerrilheiros, muitos deles reciclados como delinquentes cidadãos.

Dessa maneira, partir da análise de Chacón, pode-se afirmar que a literatura centro-americana começa a apresentar uma transformação nos moldes de sua produção narrativa das décadas anteriores do século XX, que estavam ancoradas nos relatos testemunhais e no caráter universal típico deste tipo de discurso.

Neste momento, existe a latente necessidade de se dar espaço para uma nova realidade que engloba os problemas sociais posteriores aos conflitos armados e guerras civis dos anos anteriores, que deixaram sequelas explícitas nas comunidades locais e construíram uma estrutura social que evidencia a violência em diversos âmbitos.

É importante destacar também que, neste ponto, a guerra já não é e não pode mais ser observada como nos discursos testemunhais, em que o luta armada era vital para se conseguir notoriedade e, partir disso, buscar a mudança para os problemas sociais da América Central, mas agora existe a necessidade de analisar e trazer à tona o confronto bélico a partir do elemento grotesco, irônico e, em certa medida, carnavalesco. De acordo com Mackenbach, algumas das diferenças entre a literatura de testemunho e a literatura desse segundo período do século XX, denominada de pós-guerra, são que:

Mientras que en el testimonio el espacio donde se desarrolla la trama es esencialmente nacional, en la novelística de posguerra ya no se circunscribe a estos límites. Mientras que en el testimonio domina la figura heroica y la voz protagónica del testimoniante-guerrillero, en la novela a partir de los años noventa se representan y presentan figuras no heroicas, antiheroicas y voces protagónicas no protagonistas. [...] Mientras que la narrativa testimonial dirigía su mirada hacia el interior de la nación, la clase, la etnia, en la producción novelística posterior



se mira hacia “el interior del individuo, cuyo centro no es ni lo nacional, ni la colectividad, sino la individualidad y sus circunstancias”. (MACKENBACH, 2011, p. 10)<sup>40</sup>

Dessa forma, compreende-se que a literatura surgida a partir desse período responde à estética proposta pela literatura de testemunho e começa a propor uma escrita focada para as denúncias sociais das consequências de um período tão extenso de conflitos armados. Existe um grande experimentalismo estético e, com isso, a literatura de pós-guerra busca trazer uma mudança em relação ao conceito daquilo que é o nacional, assim como as propostas de solidificação do caráter nacional, as relações fronteiriças e os processos culturais, que são híbridos.

Fato é que, também, se o panorama histórico centro-americano for analisado com maior profundidade, não se terá uma percepção comum ou genérica de tudo o que aconteceu nesses países. A literatura se encarga de evidenciar uma *Centroamérica* que se encontra à mercê dos príncipes dos carteis do narcotráfico, das *maras*, ou dos *Zetas* - grupos de pessoas que se aproveitam de milhares de imigrantes pobres que buscam atravessar a fronteiras ilegalmente. Essas situações do cotidiano centro-americano não são passageiras apesar de todas serem incorporadas de maneira natural à vida desses habitantes.

É muito comum encontrar relatos de violência nos países centro-americanos veiculados nos principais jornais nacionais sendo justificados apenas com uma simples vinculação ao tráfico ou a imigrantes ilegais que não deveriam praticar tais atitudes que atentam contra suas próprias vidas. Quando esses veículos de comunicação em massa menosprezam essas mortes e as atrelam a uma violência que teoricamente não pode ser combatida por forças

<sup>40</sup> Enquanto no testemunho o espaço onde se desenvolve a trama é essencialmente nacional, na produção romanesca de pós-guerra já não está circunscrita nestes limites. Enquanto no testemunho predomina a figura heroica e a voz protagonista do testemunhante-guerrilheiro, no romance a partir dos anos noventa são representadas e apresentadas figuras não heroicas, anti-heroicas e vozes protagonistas não-protagonistas. [...] Enquanto a narrativa testemunhal dirigia seu olhar em direção ao interior da nação, a classe, a etnia, na produção romanesca posterior se olha em direção “ao interior do indivíduo, cujo centro não é nem o nacional, nem a coletividade, mas sim à individualidade e suas circunstâncias”.

públicas deixam aberta uma lacuna na história a ser contada. A banalização ou até mesmo uma certa espetacularização dessa violência por muitos meios de comunicação acabam proporcionando à literatura a possibilidade de tratar esses temas com mais atenção e maior cuidado.

Assim, a literatura centro-americana, a partir de 1980, começa a apresentar um novo projeto estético, que aborda e utiliza a violência como estrutura textual. É o que se busca evidenciar com os trechos das obras de Rey Rosa, a violência como estética. Essa estética tem como base principal o que o crítico literário chileno Ariel Dorfman (1972) apresenta como a representação da violência na literatura da América Latina. Para Schøllhammer (2013), Dorfman apresenta a violência da representação como a quarta dimensão da violência na literatura. Nessa dimensão,

[...] parece haver uma presença da violência na literatura não só na representação temática de uma violência, mas também na exploração pela escrita de efeitos sensíveis que desloca a fronteira do que pode ou não ser dito. Pode-se entender a violência da representação nessa perspectiva ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não, abrindo assim caminho para um reconhecimento dinâmico através da ficção do que é real ou não. A violência performática agencia na literatura a fronteira entre a realidade e a ficção ao abrir a possibilidade de reconhecer realidades antes não experimentadas e rompendo certezas do que é real. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 107)

É partir dessa ideia exposta por Schøllhammer que se analisa as obras de Rey Rosa neste estudo, em que se percebe um projeto estético baseado em um caráter performático da violência, no qual

os recursos e as escolhas realizadas para a construção do texto reverberam na estrutura violenta do texto apresentado. É se usar do absurdo e do irracional para contestar a realidade dos fatos violentos narrados, dentro da esfera ficcional. É se ancorar em elementos históricos, que retratam a crueldade dos conflitos armados e de suas consequências para a região centro-americana, e ultrapassar a barreira do real, do irreal, do surreal para mostrar a violência incrustada na sociedade. É, por fim, a construção de um jogo narrativo, em que o leitor se vê enredado junto com as personagens pelos elementos reais, com características absurdas e irreais, que estão presentes na narrativa e constroem o enredo apresentado.

### ***EL MATERIAL HUMANO (2009)***

Em *El material humano* (2009), Rey Rosa apresenta ao seu leitor a história de uma narrador-protagonista que tem acesso ao Arquivo do antigo Palácio da Polícia da Nacional Guatemalteca. Entretanto, a partir do desenvolvimento da trama, os relatos sobre os arquivos se misturam com experiências do cotidiano vividas além dos papéis achados e do lugar que os guarda. Além disso, a construção de toda narrativa está permeada de elementos violentos que, para um leitor desatento, podem parecer simples construções textuais aleatórias.

Logo na introdução do romance, o narrador faz a descrição de como os arquivos policiais foram encontrados por acaso por um agente da Procuradoria dos Direitos Humanos, que, na verdade, estava buscando explosivos em depósitos clandestinos ou simplesmente esquecidos, que pudessem ocasionar algum incidente grave como o incêndio ocorrido há pouco em um paiol do Exército Nacional na Cidade da Guatemala.

A partir disso, o narrador consegue acesso aos arquivos descobertos e se propõe a examinar as fichas e documentos encontrados no Arquivo. Nessas fichas, estavam catalogados os motivos pelos quais os indivíduos haviam sido registrados no sistema da Polícia Nacional. Os detalhes contidos nos registros buscam se aproximar ao máximo dos parâmetros realistas.

Ao analisar as fichas daqueles que foram registrados por crimes políticos, muitos possuem motivos incomuns. Vários são catalogados como delinquentes “sem motivo” enquanto outros são tachados de comunistas ou de difusores de ideias “exóticas” ou ainda de praticantes de “atividades subversivas”, de acordo com o Estado:

Aguilar Elías León. Nace en 1921. Moreno, delgado, cabelo negro liso; dedo pulgar del pie derecho: fáltale la mitad. Fichado en 1948 por criticar al Supremo Gobierno de la Revolución. En 1955 por pretensiones de filocomunista, según lo acusan.

Barrientos Luis Alfredo. Nasce en 1924. Periodista. Fichado en 1956 por manifestante. En 1958, por propalar ideas exóticas.

Cabrera García Leopoldo. Nace en 1931. Filarmónico. Fichado sin motivo en 1956.

Cante Villagrán Balvino. Nace en 1930. Chapador. Fichado en 1950 sin motivo.

Castillo Román Jorge. Nace en 1920. Chauffeur. Fichado en 1955 por comunista.

Figuroa Vides Rodolfo. Nace en 1930. Periodista. Casado. Fichado sin motivo en 1956.

Gallardo Ordóñez Mario. Nace en 1929. Talabartero. Fichado en 1959 por distribuir propaganda subversiva.

Méndez Arriaza Pedro. Nace en 1925. Mecánico dental. Fichado en 1961 por actividades subversivas.

Ochoa Santizo Jorge. Nace en 1943. Carrocero. Fichado en 1960 por sospechoso. Vive con su señora madre puta. (REY ROSA, 2009, pp. 21-24)<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Aguilar Elías León. Nasce em 1921. Moreno, magro, cabelo preto liso; polegar do pé direito: falta a metade do dedo. Fichado em 1948 por criticar o Supremo Governo da Revolução. Em 1955, por tendências pró-comunistas.

Como se pode perceber, as fichas apresentadas acima destacam um absurdo na maneira como a polícia local atuava e salientam o despotismo praticado por mais de um século por esta célula estatal. Praticamente metade dos crimes políticos expostos pelo narrador-protagonista indicam que o sistema policial guatemalteco era arbitrário e agia conforme seus interesses para oprimir aqueles que eram considerados uma ameaça ao regime.

Neste aspecto, a relação entre o ficcional e o real, com o viés histórico, são apresentados de uma forma quase indissociável, tendo em vista que as duas linhas narrativas se entrelaçam constantemente a fim de justificar e aclarar o ponto em destaque: a violência ilógica e pungente nos dois universos descritos. Assim, os eventos históricos apresentados pelo protagonista realçam a brutalidade na narrativa ficcional de tal maneira que se pode contemplar o absurdo da realidade, sem a o caráter ficcional, ao mesmo tempo que a estrutura ficcional do texto manifesta e ratifica os acontecimentos históricos, pondo em xeque a veracidade dos fatos partir de um pensamento lógico.

O jogo narrativo apresentado em *El Material Humano*, em que o narrador-protagonista apresenta situações ficcionais intercaladas com relatos supostamente verídicos e históricos, reforça a ideia de enfraquecimento da fronteira entre a realidade e a ficção a partir de uma estrutura que tem como base elementos violentos como os contidos nas fichas de catalogação da Polícia Nacional Guatemalteca.

Seguindo a narrativa, o narrador protagonista começa a alterar-

---

**Barrientos Luis Alfredo.** Nasce em 1924. Jornalista. Fichado em 1956 por participar de manifestações. Em 1958, por propagar ideias exóticas.

**Cabrera García Leopoldo.** Nasce em 1931. Músico de orquestra sinfônica. Fichado sem motivo em 1956.

**Cante Villagrán Balvino.** Nasce em 1930. Ladrilheiro. Fichado em 1950 sem motivo.

**Castillo Román Jorge.** Nasce em 1920. Chofer. Fichado em 1955, acusado de ser comunista.

**Figueroa Vides Rodolfo.** Nasce em 1930. Jornalista. Casado. Fichado sem motivo em 1956.

**Gallardo Ordóñez Mario.** Nasce em 1929. Seleiro. Fichado em 1959 por distribuir propaganda subversiva.

**Méndez Arriaza Pedro.** Nasce em 1925. Protético. Fichado em 1961 por atividades subversivas.

**Ochoa Santizo Jorge.** Nasce em 1943. Carroceiro. Fichado em 1960 como suspeito. Vive com a senhora sua mãe, uma puta. (REY ROSA, 2011, pp. 21-25)

nar o desencadeamento de episódios, nos quais, de maneira fragmentada, apresentam uma interpretação não linear da realidade tecida nesse jogo narrativo. Tudo isso sem deixar de lado a violência, que cada vez mais se expande nos relatos expostos e nas próprias ações do protagonista e das demais personagens:

[...] Durante uno de los intervalos (mientras archivistas y policías juegan amistosamente al fútbol), examino los restos de automóviles acumulados ahí a lo largo de medio siglo. Un Renault partido por la mitad me llama la atención; y el fuselaje de una avioneta Cessna – que supongo que cayó dentro del perímetro de la ciudad. El viento levanta un pequeño remolino de polvo color crema.

Una alarma contra robo suena en alguna parte. (REY ROSA, 2009, p. 42)<sup>42</sup>

Como é possível observar no trecho destacado anteriormente, constroem-se imagens na narrativa que defrontar as ideias de hostilidade e de pacatez, sendo que esta segunda concepção costuma ser violada pela primeira direta ou indiretamente pela concatenação dos episódios narrados, refletindo a violência própria do texto.

Em outro momento da narrativa, o protagonista apresenta um episódio sinestésico para o leitor a fim de estimular a quem lê neurologicamente para ter a mesma sensação que ele. O narrador apresenta um cheiro forte de torresmo que invade o recinto em que ele se encontra e, quase imediatamente, ele escuta um dos arquivistas presentes em uma sala contígua fazendo uma piada infame com uma colega de trabalho: “Huele a coche frito, ¿mataron a tu marido?”<sup>43</sup> (REY ROSA, 2009, p. 41). Além de utilizar o sarcasmo e a ironia, a frase tem uma forte carga semântica, levando-se em con-

<sup>42</sup> Durante um dos intervalos (enquanto arquivistas e policiais jogam futebol amistosamente), examino os restos de automóveis acumulados ali ao longo de meio século. Um Renault partido ao meio me chama a atenção; e a fuselagem de um teco-teco Cessna - que deve ter caído, imagino, dentro do perímetro da cidade. O vento levanta um pequeno redemoinho de pó de cor creme. Um alarme contra roubo soa em algum lugar. (REY ROSA, 2011, p. 44)

<sup>43</sup> “Tem cheiro de porco frito; mataram seu marido?” (REY ROSA, 2011, p. 43).

sideração o contexto e o lugar em que ela foi proferida, pois ambos os colegas de trabalhos são arquivistas trabalhando no inventário do Arquivo Policial repleto de evidências de torturas, atrocidades e mortes praticados por essa entidade estatal a milhares de cidadãos guatemaltecos.

Nesse trecho e em vários outros do romance, é possível perceber essa habilidade do narrador de intercalar ideias agressivas com ambientes ou situações que possam passar a sensação de tranquilidade ou calma. O mesmo pode ser observado em um momento da narrativa em que o protagonista, despretensiosamente, narra um jogo amistoso entre os arquivistas e policiais. Parte dos arquivistas são ex-guerrilheiros que sofreram com a perseguição policial na época da Guerra Civil no país. Além disso, o narrador apresenta um cenário anárquico, com carros e aviões partidos ao meio e um alarme antifurto soando como “música” de fundo. Dessa maneira, em *El Material Humano* (2009), o leitor se depara com uma violência construída na estrutura lexical, na construção imagética, na ironia, no sarcasmo e no absurdo dos fatos narrados.

### ***LOS SORDOS (2012)***

No segundo romance a ser estudado brevemente, encontra-se a história de Clara, a filha do banqueiro dom Claudio, que misteriosamente desaparece de sua casa em uma noite. Com isso, a narrativa apresenta a tentativa de seu recém-contratado guarda-costas, Cayetano, em descobrir informações sobre o paradeiro de sua cliente. Em *Los Sordos* (2012), entende-se que Rey Rosa busca engendrar um quadro particular da realidade guatemalteca diante dos problemas sócio-históricos e econômicos atuais do país.

A partir dessa perspectiva, também se identifica uma violência cotidiana (proveniente de situações particulares ou do próprio Estado), com a qual um cidadão convive devido aos antecedentes históricos do seu país.

Da mesma maneira que em *El Material Humano*, em *Los Sordos* Rey Rosa pretende mostrar cenários do cotidiano da Gua-

temala atual entrelaçados ao mundo ficcional criado. Em ambas as narrativas, se revela um olhar para a situação da população indígena que é menosprezada durante o processo de construção de uma nação guatemalteca e os reflexos dessas ações na atualidade.

Também se encontram as construções imagéticas que intercalam descrições do cotidiano com atos de violência que estão presentes na vida guatemalteca. Como para surpreender o leitor atento ou para assustar um leitor desatento o narrador mostra cenas violentas em momento inusitados, que desconcertam o leitor e o fazem refletir sobre os assuntos abordados. Se em *El Material Humano* o protagonista narra o jogo entre arquivistas e policiais com o cenário conturbado como pano de fundo, em *Los Sordos* encontra-se a mesma ideia, quando, em meio às cartas de amor trocadas entre Javier e Clara, aparece uma carta que retrata a violência do país:

6

[...] A veces creo que voy a volverme loco. ¡Te extraño tanto! Pero resistiré.

7

Me alegra mucho lo que me cuentas; le deseo una pronta mejoría a tu padre. [...] El trabajo aquí, además de aburrido y frustrante, me hace avergonzarme de nuestro país [...] Y las noticias de allá son escándalo (desde la absolución del ministro de Finanzas pese a las pruebas judiciales en su contra) tras escándalo (la narcodecapitaZión con motosierra de esos veintiséis mozos peteneros y de las adolescentes que encontraron con ellos). ¿Es verdad que cortaron un brazo a una de las chicas para usarlo a modo de brocha y pintar con sangre una amenaza dirigida al dueño de la finca, el que logró escapar? (REY ROSA, 2012, pp. 51-52)<sup>44</sup>

<sup>44</sup> 6

[...] Às vezes, acho que vou enlouquecer. Sinto muito sua falta! Mas resistirei.

7



Da mesma forma que constrói a estrutura narrativa de *El Material Humano* (2009), em que o leitor quase sempre é surpreendido com cenas de violência entrelaçadas a cenas cotidianas, em *Los Sordos* (2012) o jogo narrativo é arquitetado a partir da mesma perspectiva: sem deixar o leitor se acomodar com cenas românticas ou triviais do cotidiano, pois, ao mesmo tempo em que se mostra o habitual, também se demonstra o violento que está presente na narrativa e no cotidiano apresentado.

Como se pode perceber, o leitor se depara com a fascinação da personagem Javier diante da cena brutal narrada por ela mesma na carta à Clara, ao mesmo tempo em que ele anteriormente destaca questões triviais do cotidiano. Existe uma espetacularização da violência e o prazer em saber sobre a atrocidade relatada. A curiosidade de Javier está emaranhada de um caráter sensacionalista, que aumenta o absurdo do fato narrado e reforça a estrutura narrativa violenta proposta pelo autor em seus romances.

Com essa estrutura, o autor sempre busca desestabilizar seu leitor, apresentando elementos que retratam a violência brutal ao passo que se entrelaçam ao cotidiano, com uma naturalidade incômoda. Além disso, a técnica utilizada por Rey Rosa sempre busca banhar-se no jogo entre a ficção e a realidade para mostrar uma mistura entre esperança, irracionalidade, loucura, calma, atrocidade, banalidade e banalização da violência existente:

- Todavía tiene su belleza el paisito, ¿eh? – dijo el doctor Lara, sensible a los rápidos cambios de color en el ocaso tropical.

Un cartel luminoso con letras verdes y rojas que se desplazaban indicaba la fecha, la hora, la temperatura. Luego: <<Balacera en el bulevar Los Próceres, zona 10. Congestionamiento.>>

---

Fico muito feliz com o que você me conta; desejo uma rápida recuperação a seu pai. [...] O trabalho aqui, além de aborrecido e frustrante, me deixa envergonhado do nosso país [...] E as notícias daí são um escândalo (desde a absolvição do ministro das Finanças, apesar das provas judiciais contra ele) atrás do outro (a narcodecapitação com motosserra desses vinte e seis rapazes de Petén e das adolescentes que encontraram com eles). É verdade que cortaram um braço de uma das meninas para usar como pincel para escrever com sangue uma ameaça ao dono da chácara, o que conseguiu escapar? (REY ROSA, 2013, p. 60)

Javier se desvió hacia el sur para dar un rodeo por Hincapié, de modo que el paisaje de volcanes que habían tenido a la derecha volvió a aparecer frente a ellos.

- Están locos – dijo Ernesto, después de dar un saltito de susto en su asiento al oír el tableteo de una ametralladora festiva.

- Diciembre – dijo Javier -. La Guadalupe-Reyes. (REY ROSA, 2012, p. 71)<sup>45</sup>

Neste trecho, assim como foi possível observar nos trechos de *El Material Humano*, existe o contraste entre a beleza natural da Cidade da Guatemala, capital do país, com as cores crepusculares e a harmonia pitoresca daquele lugar e o tiroteio relatado pelas personagens, que são obrigadas a mudar seu trajeto para evitar o congestionamento ocasionado por essa ação de violência escancarada. Detalhe para a questão: as personagens desviam para outro lugar para evitar o congestionamento e não para evitar o tiroteio que está acontecendo. A naturalização da violência e a inserção desta no cotidiano das personagens torna-se cada vez mais constante. A maior prova dessa naturalização está na cena relatada ao fim do trecho, em que se mostra a população celebrando o dia da Nossa Senhora de Guadalupe com tiros de metralhadoras, pois se celebra um evento religioso com um ato violento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi pontuado anteriormente, a literatura centro-americana, como mecanismo de denúncia, teve a função de evidenciar as mazelas da região e, durante a primeira metade do século XX,

<sup>45</sup> - Ainda tem sua beleza a patriazinha, hein? - disse o doutor Lara, sensível às rápidas mudanças de cor do crepúsculo tropical.

Um cartaz luminoso, com letras verdes e vermelhas que se deslocavam, indicava a data, o horário, a temperatura. Depois: “Tiroteio no bulevar Los Próceres, zona Dez. Congestionamento”.

Desviaram para o sul para dar uma volta por Hincapié, de modo que a paisagem de vulcões que tinham antes à direita voltou a aparecer na frente deles.

- Estão loucos - disse Ernesto, depois de dar um pulinho de susto no banco ao ouvir o matraquear de uma metralhadora festiva.

- Dezembro - disse Javier - La Guadalupe-Reyes. (REY ROSA, 2013, p. 82)

principalmente, de dar voz à população marginalizada e ignorada. Com a literatura testemunhal, o camponês teve a possibilidade de relatar as atrocidades praticadas pelos governos e buscar melhorias para sua comunidade a partir da luta social travada naquele período, potencializada para o mundo com a literatura de testemunho.

A nova proposta estética que surge no fim do século XX reflete a importância de se estudar as novas narrativas que surgiram, como as do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. A necessidade de se evidenciar as consequências dos conflitos armados e a realidade atual da região com outros elementos diferentes da literatura de testemunho evidenciar uma produção literária centro-americana que merece destaque e precisa ser discutida.

Assim, como foi evidenciado neste breve estudo, a forma como o escritor guatemalteco versa sobre a violência e se apropria dela em suas narrativas é o grande esteio para o projeto estético apresentado. Com isso, além da violência ostensiva, o absurdo narrado contribui para questionamentos entre a realidade e a ficção, dando abertura para questionamentos do que efetivamente pode ser considerado real ou não. As proposições feitas nos romances levam ao leitor a duvidar de que ações assim possam estar presentes na realidade guatemalteca e desafiar a capacidade de percepção de realidade de quem tem contato com a obra deste autor. Nos romances em destaque, há a presença de um narrador protagonista, juntamente com as indagações filosóficas, além do jogo narrativo construído com a proposta de se pôr sempre em dúvida o que pode ser ficcional ou não.

É uma violência e a representação de uma realidade traumática, ocasionadas por questões históricas, refletidas nos retratos da Guatemala e na denúncia sempre presente, mas também é uma violência cotidiana que aparece para questionar as suas raízes dentro da estrutura da sociedade retratada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHACÓN, Albino. *Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana*. Conferencia de apertura del XX Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA), UNA, Heredia, Costa Rica, 28-30 de marzo de 2012. *Revista Letras* 49, UNA, Heredia, Costa Rica, pp. 13-26, jan. 2011.

CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: FyG editores, 2010.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 1972.

MACKENBACH, Werner. Prefácio. *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana: desterritorializado, híbrido y fragmentado*, de José Luis Escamilla, El Salvador: Ed. Universidad Don Bosco, 2011.

REY ROSA, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

\_\_\_\_\_. *Imitación de Guatemala: cuatro novelas breves*. Ciudad de México: Alfaguara, 2014.

\_\_\_\_\_. *Los sordos*. Madrid: Alfaguara, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

# Intersecciones entre corrupción y religiosidad: un acercamiento a las novelas *La Mara* y *Amarás a Dios sobre todas las cosas* desde una mirada decolonial

Mariana Rodrigues Lopes

*Las visas son la vida. Las requieren para subir hacia la otra frontera. Las vidas son el pago por las visas. ¿Quién es el poderoso para regalarlas? [...]El sur es el norte. Y el norte no existe.*

Rafael Ramírez Heredia, 2004

**Resumen:** Este artículo propone una reflexión acerca de las novelas *La mara* (2004), *Amarás a Dios sobre todas las cosas y* (2013), a partir de dos temas que consideramos fundamentales: la corrupción y la religiosidad. En la primera novela, la corrupción oficial - agentes estadounidenses, mexicanos y guatemaltecos - se entrelaza sin ningún disimulo con la mara; en la segunda los agentes migratorios mexicanos están enredados con los secuestradores. Aunque con notables excepciones, la religiosidad también forma parte de la red de degeneración que se propaga incontenible en *La mara*. Para emprender este análisis nos fundamentamos en los estudios decoloniales porque nos parecen un aporte importante para entender la complejidad de los temas planteados.

**Palabras clave:** migración, decolonialidad, religiosidad, corrupción, frontera.

Los movimientos migratorios, han tomado rumbos todavía más complejos, en el contexto de la pandemia del Covid-19, y nos invitan a reflexionar acerca del modelo civilizatorio en el cual vivimos, que se sostiene a través de la pobreza y la explotación de la gente. En lo que respecta a los migrantes centroamericanos, de

manera especial la migración del Triángulo Norte (Honduras, El Salvador y Guatemala) hacia los Estados Unidos, se ha convertido en una crisis humanitaria aún más compleja que la vivida en años anteriores.

Las caravanas de migrantes, sobre todo de Honduras, pero compuestas por migrantes de toda Centroamérica, Latinoamérica, en general, y de otras partes del mundo que han intentado entrar a los Estados Unidos a través del territorio mexicano, son un ejemplo muy significativo de cómo la pandemia ha deteriorado todavía más la vida de buena parte de la población, en países marcados por procesos de desigualdad e injusticia. En este sentido, aunque Latinoamérica haya dejado de ser colonia, hace más de un siglo, mantiene una estructura económica, política, social y cultural marcada por el legado colonial.

En esta perspectiva, observamos, tanto a través de nuestras investigaciones académicas como a partir de la realidad cotidiana de millares de “condenados de la tierra” como lo apunta Fanon (2013) que, aunque a lo largo de 500 años, haya habido algunos cambios importantes en la estructura política, económica y social a nivel latinoamericano, muchos gobernantes apoyados por las élites se resisten en mantener formas de poder que siguen el modelo de las “Encomiendas” (Hispanoamérica) y de las “Capitanías Hereditarias (Brasil).

Basta hacer un breve análisis acerca del árbol genealógico de las familias más pudientes en Latinoamérica para darnos cuenta de cómo esta estructura sigue vigente. Eso explica el hecho de que, especialmente durante la pandemia, mientras miles de migrantes dejan sus países de origen en búsqueda de una vida mejor, los ricos de América Latina se hicieron tres veces más ricos como apunta un estudio de la CEPAL (2021).

Eso muestra que la colonialidad del poder es determinante para entender los contextos en los cuales están involucrados los movimientos migratorios en América Latina. Los procesos de desigualdad históricamente establecidos siguen latentes, lo que lleva a

que miles de personas arriesguen sus vidas en su intento por llegar al norte. Según Aníbal Quijano (1998, p.150), la colonialidad del poder se constituye a través del pacto estructural desarrollado entre dos núcleos centrales: en primer lugar, por un sistema de dominación que ordena de forma asimétrica a la población mundial, sostenida en la clasificación y naturalización de las ideas de raza, clase y género; en segundo lugar, por un sistema de explotación que relaciona todas las formas de trabajo, una estructura única de producción de mercancías para el mercado mundial, con la hegemonía del capital como centro.

Como contraparte, los estudios decoloniales apuntan a una reflexión que va más allá de las formas de poder sostenidas por la colonialidad. Se plantea como una alternativa epistemológica y política que debe formar parte de cualquier proyecto que se proponga superar todas las formas de colonialidad, más allá de colonización de América Latina, o sea, con vigencia y amplitud a nivel mundial. En las palabras de Walter Mignolo (2013, p. 67), “la decolonialidad se plantea como una posibilidad que va tendiendo caminos hacia un ser, existir y pensar distinto, hacia una vida más humana”.

En este contexto, las novelas *Amarás a Dios sobre todas las cosas* y *La mara* son un aporte muy significativo sobre estos procesos y nos invitan pensar las migraciones más allá de los escenarios actuales, a fin de que podamos entenderlas desde diferentes perspectivas, particularmente a partir de una mirada decolonial. Aunque estas novelas hayan sido escritas mucho antes de la pandemia, las temáticas reelaboradas en ambas novelas nos brindan una profunda reflexión sobre los movimientos migratorios centroamericanos y latinoamericanos actuales. Pese a que la crisis migratoria presentada en ellas se ha agudizado aún más con la pandemia, dichas novelas siguen muy actuales y responden, desde diversas perspectivas, a la situación actual pospandemia.

Antes de adentrarnos en el análisis de las novelas, presentaremos un pequeño resumen de cada una, con el propósito de que el lector pueda comprender de mejor manera los temas que analizaremos.

*La novela La mara (2004), del escritor mexicano Rafael Ramírez Heredia, se desarrolla en la frontera sur entre México y Guatemala y narra la historia de diversos migrantes centroamericanos que salen de sus países con el propósito de entrar a los Estados Unidos a través del territorio mexicano. No obstante, todos terminan viviendo en un entre-lugar en la frontera que separa Tecún Umán (Guatemala) y Ciudad Hidalgo (México). Es una obra que presenta una estructura fragmentada de acuerdo con los distintos personajes que van surgiendo, amontonándose en este espacio fronterizo. Este entre-lugar en el que viven es como una especie de ciudad que se recicla, pero al final no evoluciona. No es ni México ni Guatemala, sino un mundo aparte, detenido, en el cual no hay ninguna esperanza para los personajes. Este mundo se constituye como un punto de partida que, aunque se propone como un reinicio de un nuevo ciclo, finalmente deviene en un limbo (que ya no tiene ni atrás ni adelante), marcado por la desesperanza, el tráfico de drogas, la prostitución, la trata de blanca, y la delincuencia. Adicionalmente, es controlado indistintamente por las autoridades corruptas, mexicanas y gringas, y las maras.*

En cuanto a la novela *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, escrita por Alejandro Hernández (2013), también mexicano, fue publicada 9 años después de *La mara* y presenta de forma aún más dramática la migración centroamericana hacia Estados Unidos en su paso por México. En esta novela, Walter, el protagonista, narra su historia y la de su familia, en sus intentos por llegar a los Estados Unidos a través del territorio mexicano. La historia se va mezclando con los relatos de otros migrantes, principalmente hondureños, que van surgiendo a lo largo de los viajes. La narrativa está marcada por cuatro viajes inconclusos en los cuales los personajes sufren todo tipo de violencia, desde aquella desarrollada por las bandas criminales como las cometidas por las autoridades mexicanas. En esos duros viajes, los únicos espacios como los cuales cuentan y confían son albergues y casas de apoyo a migrantes.



## La corrupción más allá de las leyes y de la moral

Las novelas *Amarás a Dios sobre todas las cosas* y *La mara* se acercan y se distancian en muchos aspectos, de manera especial porque fueron escritas en diferentes contextos de la migración centroamericana hacia los Estados Unidos. Además, como ya se ha mencionado, *La mara* fue escrita 9 años antes de *Amarás a Dios sobre todas las cosas* y, en este tiempo, los problemas de las migraciones en la frontera sur (México – Guatemala), así como en la frontera norte (México – Estados Unidos) han aumentado de forma significativa. Sin embargo, comparten muchos aspectos relevantes sobre los procesos migratorios en la región.

Las obras en discusión son densas y muy complejas por todo lo que conllevan las migraciones centroamericanas; sin embargo, nos enfocaremos en dos temas desarrollados en ambas que permitirán una mejor comprensión del fenómeno migratorio: la corrupción de las autoridades mexicanas y guatemaltecas (agentes migratorios, excónsul que trabajan en la frontera), agentes migratorios gringos establecidos en territorio mexicano que dictan reglas que las autoridades mexicanas y guatemaltecas deben obedecer, de manera particular en la novela *La mara*. En esta última, las autoridades mexicanas están totalmente involucradas con la criminalidad, juntamente con las *autoridades gringas* (así lo denomina el narrador) y guatemaltecas, aunque los agentes guatemaltecos no tienen ningún poder de decisión. De igual manera, las autoridades mexicanas y gringas están mancomunadas con las maras, representadas en la obra como el gran villano que enfrentan los migrantes.

Aquí nos damos cuenta de que la corrupción “es el cáncer que aún enferma al heredero”, como afirma Ricardo Arjona en su canción “Carabelas”. La corrupción en América Latina es este cáncer que sigue muy presente en los distintos países. En este sentido, podemos mencionar lo que en Brasil se denomina “jeitinho brasileiro”, “la viveza criolla” en Hispanoamérica. O sea, sujetos que subvierten las normas sociales establecidas y que, además de no ser castigados por sus actos, en muchos contextos son vistos positivamente, mientras que los que respetan estas normas son tratados como tontos.

Desde las primeras hasta las últimas páginas de la novela, principalmente a partir de la página 32, la corrupción va apareciendo cada vez de manera más explícita. Cuanto más avanzamos en la lectura de la obra, la corrupción se hace más evidente, como podemos observar en el diálogo entre el soldado Julio Sarabia y Don Nico (excónsul de México en Tecún Umán/ Guatemala):

[...] porque las pistolas son como las vidas y no las visas, don – una vez, en los tiempos en que andaba camelando, le dijo Julio Sarabia, al que a su espalda le decían el Moro, y mientras el tipo hablaba el cónsul le iba midiendo la profundidad de las ojeras, en efecto, morunas; le iba observando el color de la piel, en efecto, moruna [...] – A poco cree que estos vergas sureños necesitan la pinche visa, ni madres, éstos entran tan campantes como se por su casa, pero en El Palmito se chingan, don, ahí mero se chingan, ahí no vale ninguna pistola del puto mundo, don. Era como una advertencia de Sarabia, al que para nada le comentó lo que don Nico sabe, que en el Palmito, después de la revisión de los papeles, el Moro o cualquier otro de los agentes migratorios cumplían las órdenes de los gringos señalando quién entra a México, o a cuáles se iba a echar de regreso a la línea fronteriza (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 32-33).

En la cita anterior, el narrador sostiene que las pistolas son como la vida, no como las visas, lo que muestra la fuerza del tráfico de armas en la frontera y cómo los agentes migratorios están involucrados hasta el cuello en este proceso. Esta ironía del narrador –las pistolas son como la vida y no como las visas, documento tan anhelado por los migrantes– es una señal de cómo se juega con su dolor y sufrimiento en su paso por México. El poder de “los mexi-

canos”, en esta parte de la narrativa, va más allá de la corrupción y deja evidente la sumisión a que se ven compelidos los migrantes.

Por un lado, cabe señalar que esta sumisión sufrida por los migrantes centroamericanos en México no es un tema de la historia reciente, sino que ha sido determinada desde el período colonial. La Corona Española trata al territorio que hoy conocemos como México como su centro de poder por todo que representaba la riqueza encontrada en esta región, mientras que Centroamérica era considerada los *Confines*. Siguiendo esta idea, podemos afirmar que la novela expone de forma contundente la manera en que la colonialidad del poder es determinante para entender la naturalización de estas relaciones.

Por otro lado, en entrelíneas queda claro que, a pesar de que los agentes mexicanos se comportan como si fueran los que mandan, están sometidos al poder de los agentes *gringos*, quienes realmente deciden quién seguirá el viaje y quiénes serán deportados. En esta parte de la narrativa se evidencia la situación de colonialidad en la que Estados Unidos mantiene a México.

En este contexto, observamos que hay una tremenda red de corrupción en la frontera sur compuesta por la policía común, los agentes migratorios mexicanos y guatemaltecos, especialmente los mexicanos, el excónsul de México, los agentes estadounidenses que, junto con los mareros, controlan el espacio fronterizo y, en este espacio, los migrantes son presas fáciles para todos ellos. En este punto del relato, nos damos cuenta de la fuerza que ejerce Estados Unidos en México más allá de las leyes y acuerdos entre los dos países,

Siguiendo esta idea podemos afirmar que, pese a que las élites latinoamericanas sean parte de dicha colonialidad y la defiendan porque eso significa mantener su status quo, al fin y al cabo son los países del norte los que tienen siempre la última palabra, como muestra la novela.

Cuanto más avanza la narrativa, los niveles de corrupción y de violencia en contra de los migrantes van aumentando también. En

este escenario, Don Nico, aun después de jubilado, no abandona del todo su puesto de “cónsul” mexicano en Tecún Umán, cargo que un día había tenido, pero ya no forma parte de su realidad, por lo menos no oficialmente. Este personaje juega un papel muy importante en la novela porque supuestamente es la autoridad responsable por los documentos que necesitan los migrantes para entrar a los Estados Unidos. Igualmente, es un gran aliado del personaje doña Lita en su “negocio” de la prostitución, puesto que le ayuda a engañar a jóvenes centroamericanas, como la migrante Lizbeth, con la promesa de conseguirle los papeles para que pueda viajar al norte legalmente:

– Don Nico, usted es la persona adecuada [...] sin mencionar los dineros que por los papeles que había pagado Lizbeth, la rebanada que doña le dio al fajo antes de entregarle el paquete al cónsul, y lo que tuvo que hacer la chiquita con don Nico, que dicen es bravo en eso de zanjar asuntos migratorios con las muchachitas que piden documentos oficiales, tan buscado en Tecún pese a la gentuza que desde hace tiempo se viene dedicando a la falsificación de papeles. – Lita, con decirle que no hay documento que se les atore, actas de nacimientos, cartillas, bueno, hasta credenciales de elector hacen los muy ingratos, para que me comprenda. ¿Será un mensaje del cónsul diciendo que esos paños llegan a tal extremo es porque hay que entrarle al terreno del Moro Sarabia? ¿O que el asunto, al nivel de cómo se encontraba, no cabía en la jurisdicción del consulado? (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 67-68).

Don Nico no solo engaña a Lisbeth sino también a doña Lita, cuando se apropia del dinero que le había entregado como pago de los documentos. Además, se aprovecha sexualmente de ella,

también como forma de pago. Frente a este escenario, llama la atención la ironía con la que el narrador se refiere a la “chusma” de Tecún Umán que falsifica documentos. En las últimas frases de la cita se habla de una serie de documentos, pero no se menciona el más importante, que es la visa estadounidense.

En esta parte de la obra nos damos cuenta de la corrupción que se organiza entre la policía mexicana, el excónsul, doña Lita y los gringos. Sin embargo, cuanto más el relato avanza más aumenta el nivel de corrupción que se va mezclando con una violencia extrema. Y en este juego diabólico las maras/los mareros desarrollan un papel capital, ya que, además de aterrorizar a los migrantes, controlan el tráfico de armas y drogas en la frontera, juntamente con las autoridades mexicanas y gringas:

Uno, el más alto, el que parece dar las órdenes, lleva cuatro lágrimas<sup>46</sup>, dos en cada mejilla. El otro es más oscuro de piel, de cabellos enmarañados, de manos mugrientas, de uñas muy largas, de mirada penetrante. Tiene dos lágrimas. Gritan para que los indocumentados se detengan. Lo hacen con la voz rugiendo, aullada, silbante, alterada. Jalen con fuerza los que siguen dentro del autobús. Reparte patadas a otro que los mira de frente. Insultan y amenazan a los de abajo, que están con los brazos aún contra el transporte. Nadie opone resistencia. Calatrava ve a otros maras en la carretera, que bravos se mezclan con la gente que apenas hace unos segundos trataba de masticarle los pulmones. Los de arriba bajan. Todos se reúnen en el camión. Frente al chofer mexicano. Están en carretera guatemalteca. Al sur del sur mexicano. Al norte de Centroamérica [...] (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 151).

<sup>46</sup> **Las lagrimas** - Las lágrimas a las cuales se refiere el narrador en la primera frase de la cita arriba son una marca identitaria de los mareros. Cada lágrima en sus rostros representa un asesinato cometido por ellos.

La escena descrita se desarrolla en un momento en que los mareros invaden un bus lleno de migrantes y les mantienen bajo sus órdenes, inmovilizados. Los insultan, les hacen todo tipo de amenazas, pero ellos no se encuentran en condiciones de defenderse, principalmente porque conocen la mala fama de *los mareros* y saben que son capaces de acabar con sus vidas en minutos.

Lo que más llama la atención no es la violencia cometida por los mareros, puesto que son criminales, sino el involucramiento entre ellos y los agentes migratorios. Este acuerdo tácito en algunos momentos aparece disfrazadamente, en particular cuando el narrador se refiere al personaje Calatrava, un agente migratorio mexicano. Aunque este agente representa lo peor del sistema corrupto mexicano, no podemos olvidarnos que está al servicio de Estados Unidos.

Cabe recalcar que esta escena se desarrolla en una autopista guatemalteca y que, además de Calatrava, aparecen otros agentes/policías, incluso guatemaltecos que trabajan en la frontera y junto con los mexicanos y gringos están involucrados con el tráfico de drogas, la trata de blancas, la violencia en contra de los migrantes, entre otros crímenes “comunes” en este espacio fronterizo, tierra de nadie.

En esta situación, nos percatamos de que los agentes gringos, mexicanos y las maras forman una tríada fundamental en la trama narrativa. Igualmente, personajes como Ximenu Fidalgo, doña Lita y el excónsul que, aunque no estén envueltos directamente con las maras o el tráfico de drogas, están involucrados en otros crímenes, como bien observa el narrador:

La Mara carga secretos que nadie debe averiguar y él tiene con ellos una deuda. Spanky y Wisper, repite los nombres. ¿Por qué acordarse de los nombres? Y quiere dejarlos de lado, pero nadie es capaz de quitarles los moditos a la mente, que cuando no quiere pensar en algo es porque lo está pensando. Él debe pensar en el sueldo, eso

es, el sueldo y las buscas, pero la salud es más importante. No hay lote en el camposanto que sea mejor que una paga, por más buena que sea. Tiene que pensar en eso. [...] Los gringos nomás se quedan mirando, lo mismo que si no entendieran y nada les importa más allá de echar patrás a los indos que no sean guatemaltecos, aunque ya estén de regreso, los muy carajos de los indos, los muy carajos de los maras, los muy caros de los gringos (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 156-157).

Cuando analizamos la cita anterior, además de otras mencionadas, percibimos que, tanto la policía mexicana como las autoridades gringas, están mancomunadas con los mareros. En esta perspectiva, los personajes Spanky y Visper son dos agentes migratorios estadounidenses que trabajan en la estación migratoria El Palmito (México) y, al igual que los mexicanos, están involucrados con el crimen organizado. De igual manera, entrelineas notamos que, una vez más, el narrador se refiere al agente Calatrava y su complicidad con negocios sucios, principalmente al afirmar que él debería pensar en su salario, pero su salud es más importante.

Llama la atención el juego irónico que hace el narrador al usar el término “salud”, puesto que se está refiriendo a la muerte de Calatrava si no cumple sus acuerdos con los mareros. Otro punto importante es que los gringos nunca se meten en el trabajo sucio directamente. Por el contrario, siempre lo observan de lejos, aunque son los que dictan las reglas del juego.

Este juego irónico usado por el narrador muestra que, en el contexto de las migraciones centroamericanas en su paso por México, la última palabra la tiene Estados Unidos. México apenas cumple órdenes, aunque intente mostrar lo contrario al tratar a los migrantes centroamericanos como basura.

En la novela, todos los mexicanos, con excepción de los personajes Anamar y su padre Tata Añove, son representados como

sujetos corruptos en todos los niveles. Ninguna autoridad se salva. Por otra parte, en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* apenas el ejército, los responsables y funcionarios de los albergues y casas de apoyo a migrantes son los únicos mexicanos que no forman parte de redes de corrupción y criminalidad. La policía es representada como uno de los mayores problemas a ser enfrentada por los migrantes, como describe el narrador:

[...] llegaron los policías, que están atrapando migrantes como a mariposas, que tu Hermano va para allá y que tú y yo tenemos que quedarnos aquí inmóviles, con la esperanza de que no lleguen hasta acá. [...] Los fugitivos se dispersaban y los policías también, envalentonados con fuetes y pistolas, pero sobre todo animados por la certeza de que la única resistencia que oponen de los migrantes es la huida, no la violencia. Corrían los hombros desnudos y los cuerpos uniformados, las manos crispadas y las manos armadas. Los trenes parados en los escondites de dudosa eficacia. Los policías parecían donde buscar y sacaban a los fugitivos de adentro y de abajo de los vagones. Un migrante corrió hacia donde estábamos Elena y yo y cuando casi alcanzaba la barda se oyeron varios disparos y el migrante cayó frente a nosotros, los ojos redondos y la boca desmesuradamente abierta. Estábamos a sólo cinco metros y no podíamos auxiliarlo (HERNÁNDEZ, 2013, p. 129-130).

La escena anterior es narrada en un contexto de mucha violencia cuando la policía mexicana se venga de los migrantes centroamericanos después del episodio de violación de Elena, uno de los personajes centrales de la obra, en Tierra Blanca. Cabe subrayar que Tierra Blanca, en el estado de Veracruz, es una región mexicana considerada de alto peligro para los migrantes.



En esta parte de la novela, la violencia tiene una dimensión aún más grande que la representada en *La mara*, ya que los policías saben que están en tierra de nadie y que nadie los acusará de asesinatos o algo parecido. Al contrario de las autoridades representadas en la novela de Ramírez, que aparentan ser gente decente aunque sus crímenes sean muy evidentes, en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* a los policías no les importa su reputación.

Así como los *mareros*, los agentes migratorios mexicanos y gringos están mancomunados en *La mara*, en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* los secuestradores están asociados con la policía:

[...] La policía, dijo al fin. Ven, cabrones, la policía es nuestra, hijos de la chingada, por si alguien más quiere escaparse. Ahora vamos a divertirnos todos, porque hasta ustedes deben estar contentos de que hayamos agarrado a estos dos cabroncitos. Gracias a eso, ustedes van a comer hoy, y tú, me dijo, te salvaste de que no colgáramos, cabrón, tienes suerte. Nomás no seas desgraciado, acuérdate siempre que la policía te salvó la vida. Cómo es la fiesta, le preguntó a Camisa Roja, y Camisa Roja gritó los vamos a matar, jefe [...] (HERNÁNDEZ, 2013, p. 245).

Esta escena es narrada después de que los personajes Charles y Robson han escapado del cautiverio y la policía los ha encontrado y entregado a los secuestradores. Los migrantes se encuentran en una encrucijada, ya que la actitud de la policía deja claro que ellos no pueden confiar en nadie. Sin embargo, algunos días después son rescatados por el ejército.

Frente a lo expuesto, podemos asegurar que las dos novelas, más allá de plasmar la corrupción en el ámbito migratorio, nos invitan a reflexionar sobre ella, a partir de diversas perspectivas. De este modo, podemos entender estos procesos como parte de la estructura política, económica y social más compleja que nos ha

constituido como países y como pueblos. Estas perspectivas pueden entenderse mejor si se toma en cuenta cómo han sido establecidas, históricamente, desde una mirada decolonial.

**Entre la pasividad, la denuncia y la justicia: tres perspectivas sobre la religiosidad en las novelas *La mara* y *Amará a Dios sobre todas las cosas*.**

Cuando pensamos en religiosidad en Latinoamérica no hay cómo desvincularse del contexto “conquista” y colonización europeas, especialmente española y portuguesa, y su misión civilizadora, que tuvo como aliada fundamental la iglesia católica. Después de 500 años de historia, nuestro continente mantiene una estructura política, económica, social y religiosa determinada por el proceso de conquista y colonia.

La presencia del cristianismo, en sus más diversas formas de expresión, sigue legitimando este hecho histórico. Aunque muchos líderes religiosos afirmen que se han alejado de esta perspectiva que impone una religión como única y verdadera, marginan las representaciones religiosas no occidentales. Esta es una forma de apropiarse del mismo discurso de los colonizadores, a pesar de que usen matices discursivos diferentes, con el fin de convencer a sus seguidores de que son los verdaderos enviados de Dios.

En los dos relatos, el tema de la religiosidad presenta cercanías y alejamientos; sin embargo, hay algunos puntos de confluencia que son fundamentales para entender la fuerza que sigue teniendo en nuestros países y cómo esta fuerza es reelaborada en las novelas.

En *La mara*, la religiosidad es representada principalmente por los personajes Ximenus Fidalgo y Anamar, aunque, en los últimos momentos, Sabina Rivas también se convierta en seguidora de Anamar. Ximenus Fidalgo es el personaje central en la obra, una especie de místico, brujo que prevé todas las tragedias que pasarán con los migrantes, no obstante, reacciona naturalmente como si dichas tragedias fueran normales. Desde su consultorio observa todo lo que acontece en la frontera sin que la comodidad de su vida

diaria sufra alteración alguna. Sabe todo lo que sucede o está por suceder, sin moverse de su consultorio.

Ximenus nunca estuvo con la Mara Salvatrucha, pero sabe quién es, dónde está y cómo actúa, al contrario de los migrantes que son sorprendidos por los tatuados que les asaltan, les violan y les asesinan sin piedad. Cuanto más la narrativa avanza más van apareciendo los misterios de Ximenus Fidalgo, sobre todo su capacidad para “adivinar” el futuro, aunque el futuro de los migrantes no le interesa, sino el de doña Lita, de Don Nico, entre otros personajes que representan la “sociedad tradicional mexicana”.

Así como Ximenus Fidalgo no se conmueve con el sufrimiento de los migrantes, no demuestra ningún sentimiento de empatía acerca de la tragedia que se abate sobre Anamar, joven mexicana que trabajó con él y es asesinada por el marero Jovany. En este contexto, Ximenus sabe que ella será la próxima víctima de los mareros, no obstante, no hace nada por ayudarla:

[...] a los carajos estos que se quieren poner alza con la Mara 13 y eso es jugar con la pálida sin temerle a la huesamenta, porque la Mara es la pálida, la mismísima señora de la noche que los protege, como Ximenus dijo cuando bajó y subió la cabeza aceptando que la niña Anamar debía ser la cuarta lágrima del bello Jovany, que mira a los que tiene en el suelo mientras el Poison chifla y los hombres se detienen (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 179).

En ningún momento, Ximenus menciona o lamenta el asesinato de Anamar; por el contrario, reacciona como si no la conociera, como si ella formara parte de la infinita lista de jóvenes centroamericanas asesinadas en la frontera en su intento por llegar a los Estados Unidos.

En este punto del relato hay que pensar la religiosidad reelaborada de Ximenus Fidalgo desde una reflexión histórica, particularmente a partir de la introducción del cristianismo en América

durante el proceso colonial, puesto que este personaje personifica exactamente esta relación entre poder político, económico y religioso. Mejor dicho, representa la colonialidad del poder tan presente en Latinoamérica, a pesar del largo tiempo que ha transcurrido desde su independencia.

Después de su muerte, Anamar asume un papel religioso muy diferente del desarrollado por Ximenu Fidalgo, ya que pasa a ser reverenciada como santa que “cuida y protege” de alguna forma a los migrantes y habitantes de la frontera. Desde el más allá, prepara a su papá para que, juntamente con los migrantes y habitantes de ambos lados de la frontera, entre ellos la migrante hondureña Sabina Rivas, organicen un espacio de oración, la Ermita del Carizal, cerca el río Suchiate. Este pasa ser un espacio de oración que se centra en denunciar todas las atrocidades cometidas en esta frontera. A partir de este momento, Anamar se convierte en la Niña Santa:

[...] Iniciaba la jornada hincado frente al retrato adornado con flores frescas que primero colocaron Bulmario y Catrín, después la gente cargaba en ramos de olores diversos y en seguida él hablaba sin seguir una idea sino al puro comando de alguna gracia divina, porque el hombre del sombrero roto fue cambiando la voz para encaminarla a los bondadosos tonos de la Niña suturando con ello las sesiones, sin que la corriente del río cambiara, sin que las noches se hicieran más largas, sin que el calor bajara de tono; igual que siempre. La gente escuchaba la maravilla que eran los ojos de la Niña. La finura de sus manos, las entrega a los habitantes de ambos los lados del Suchiate. Ella siempre se opuso a que al río le llamaran Satanachia porque era el nombre con que el demonio tentaba a los ribereños (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 310).

Esta escena es narrada algún tiempo después del asesinato brutal de Anamar. Su padre, Tata Añove, es un balsero que cruza

el río Suchiate diariamente trabajando en su balsa, pero después de la muerte de su hija asume un papel importante en la novela, ya que pasa a ser vocero de la Niña Santa, como pasan a llamarle a Anamar. En este sentido, empieza dictar sus discursos llevado por la “gracia divina”, o sea, por la Niña Santa.

Tata Añove deja de ser un simple balsero para ser el defensor de los pobres y oprimidos de ambos lados del Suchiate. El poder a él transmitido por santidad de la Nina Anamar es tan grande que todos que lo escuchan se sienten maravillados con las descripciones hechas por él respecto a la Niña Santa. Llama mucho la atención la última frase de la cita anterior cuando el narrador afirma que a Anamar no le gustaba que le llamaran el río Suchiate de Satanachia porque dicho nombre estaba relacionado con el diablo. Aquí cabe recalcar que el narrador utiliza el término Satanachia como sinónimo de Suchiate, y que Satanachia significa Satanás.

La Santa Niña va conquistando cada vez más seguidores, sobre todo porque su religiosidad, representada por su padre y, posteriormente, por Sabina Rivas como sus voceros, es muy distinta de la reelaborada por Ximenu Fidalgo, puesto que toda su fuerza espiritual es usada por su padre para denunciar los crímenes e injusticias cometidas en la frontera contra sus habitantes, principalmente contra los migrantes:

[...] Tata Añove hablaba de que su Niña del Río, como sólo él estaba permitido decirle, levantaba la tizona de la luz contra las injusticias, cerraba el puño para que la perversidad lo viera, la dejaba oír su voz para acorrallar a la villanía de este mundo que les ha tocado a vivir al lado del río que encauza a los desheredados, que son todos los que vienen del sur y han sufrido en carne propia las enfermedades del dengue y del sida que destruyen la compasión a los humanos ya sea adultos o desde antes de su nacimiento, a aquellos que han dejado su hogar para caer

en la explotación de los polleros, pero sobre todo, los humildes que padecen las horrendas maldades de los perversos que usan los tatuajes, símbolo de los habitantes de las tinieblas, enemigos naturales de su Santa Niña y por consiguiente de todos sus seguidores, y que las pruebas señalaban que entre esos malditos llamados la Mara Salvatrucha y las autoridades existía un contubernio descarado y la voz de la Niña obligaba a destapar la cloaca en que se vivía en la frontera (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 320).

En las primeras frases del fragmento citado arriba, el discurso de Tata Añove es un discurso de denuncia respecto a la realidad diaria en la frontera, particularmente el papel que juega *La Mara Salvatrucha* en este espacio. En este contexto, queda aún más clara la diferencia entre la figura religiosa de Anamar en relación con Ximenu Fidalgo. Al contrario de Ximenu, a quien no le importa la barbarie que se desarrolla en este espacio fronterizo, aunque sepa cuándo tendrán lugar, Tata Añove denuncia dicha barbarie.

En esta parte de la novela el narrador se refiere a los migrantes como los desheredados del sur, o sea, “Los condenados de la tierra”, en las palabras de Fanon (1961). Estos desheredados son resultado de una historia de más de 500 años de desigualdad e injusticia, legitimadas por voceros como Ximenu Fidalgo, doña Lita, Don Nico, así como la migra mexicana y estadounidense. Dichos desheredados son víctimas de un sistema que los excluye, que los trata como la nada del mundo, el mismo sistema mantenido por los que defienden “Dios, Patria y Familia” aunque que esto no pase de discurso retórico. “Los condenados de la tierra” dejan sus países de origen en búsqueda de una vida mejor, pero terminan como víctimas no solo de los habitantes de las tinieblas y enemigos naturales de la Santa Niña (los mareros), sino de una mafia que controla los dos lados de la frontera, como ha sido señalado a lo largo de este texto.

Frente a lo expuesto, la *Ermita del Carrizal* va ganando cada vez más protagonismo en la narrativa, notablemente por el papel que juega el personaje Sabina Rivas. En un primer momento, Sabina representa solo una migrante que cruza el río para “trabajar” como prostituta y Tana Añave es el balseiro que la lleva de un lado al otro de la frontera. Cada vez que ella baja de la balsa Tata Añove le hace una señal de bendición que, de alguna forma, le molesta. Sin embargo, pronto se da cuenta de la importancia de esta señal, principalmente porque toma conciencia de su verdadera condición después de mucho tiempo siendo explotada en el Burdel Tijuanita.

Esta señal, que a simple vista puede parecer insignificante, tiene un desenlace muy relevante para el relato, puesto que, en las últimas páginas de la novela, la santidad de Anamar es personificada por Sabina Rivas. En esta perspectiva, Sabina gasta todas sus energías en la *Ermita del Carrizal* rezando y denunciando las tragedias que tienen lugar en la frontera. Su participación es tan importante que, en las últimas páginas de la novela, los demás peregrinos pasan a llamarla la “Sabia” en lugar de Sabina Rivas.

Cuanto más la *Ermita del Carrizal* gana fama, más los seguidores de la Santa Niña quedan expuestos a las represalias de aquellos que se sienten ofendidos con los discursos combativos de Tata Añove. En este sentido, en un primer momento, la policía aparece y ordena que los peregrinos paren con sus oraciones:

[...] agentes uniformados que sin explicación alguna sacaron a jalones a los fieles, pusieron listones alrededor de la propiedad Tata y colocaron un cartel diciendo que las autoridades sanitarias clausuraban el Carrizal. Los peregrinos lanzaron gritos, las mujeres se colgaban de las casacas de los uniformados, el coro no dejó de cantar ni un solo momento, se mostró el permiso obtenido por la Sabia y al ver su inutilidad se elevó la imagen de la pintura al óleo, se amenazó con revancha por parte de la Santa, pero no hubo retroceso,

a macanazos los de lay despejaron el área mucho más allá de la carretera (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 317).

La escena narrada es solo el anuncio de una verdadera tragedia que vendría sobre los peregrinos de las Santa Niña, puesto que las autoridades buscan los medios para no ensuciar sus propias manos para liberarse de ellos:

Lo que jamás habría de saber, aunque lo sabía, es que los tres guanacos y la catracha de pelo rebelde estaban dormidos, y que los restantes once peregrinos también. Habría de recordar como lo hizo desde el momento mismo en que salió corriendo de la protección del árbol, aturdido por el ruido y los fogonazos, que los asaltantes eran muchos, que aflataban desde el lado de la carretera, y que él antes de meterse a la corriente del río y dejarse ir conociendo las maneras del Suchiate, protegiendo en el pecho la foto de su niña, pudo ver, jirones ardorosos y jadeados, que los disparaban armas contra la oscuridad, contra los bultos en el suelo, que acuchillaban a los inertes, que unos iban tocados por kepíes en la cabeza, otros vestidos con la ropa oscura y letras en la espalda, y que los que lucían más lucían tatuajes que bajo la luna brillaban remarcados en la piel (RAMÍREZ HEREDIA, 2004, p. 325).

Solo en las últimas líneas de la cita anterior nos damos cuenta de que *Las maras* son los “responsables” por la masacre de la Ermita del Carrizal, precisamente por la referencia a la palabra “tatuajes”, ya que los tatuajes son uno de sus símbolos identitarios. Entrelíneas, también nos damos cuenta de que los mareros ejecutaban las órdenes de las autoridades policíacas. En este escenario, la devoción a Santa Niña termina con la masacre de los peregrinos, excepto Tata



Añove que se escapó a través del Suchiate. Las autoridades simplemente culpan a Tata Añove cuando, en realidad, ellos son los únicos responsables por la masacre.

En la novela *La mara* son reelaboradas dos perspectivas de la religiosidad totalmente distintas. En un primer momento, encontramos como Ximenus Fidalgo representa una religiosidad pasiva, colonizada y colonizadora. Un religioso que está preocupado consigo mismo y con los poderosos, muy diferente de los sacerdotes que cuidan los albergues para migrantes o la figura simbólica del Profeta en la novela *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, que representa la solidaridad, la empatía frente a las adversidades enfrentadas por los migrantes. En un segundo momento, está el personaje Anamar, que representa una religiosidad combativa que denuncia, que intenta mostrar los crímenes cometido en la frontera, y que, sin embargo, es destruida.

El personaje Anamar representa una religiosidad que tiene una relación directa con la Teología de la Liberación, al denunciar los abusos e injusticias cometidas en la frontera. Cabe señalar que, al contrario de la religiosidad pasiva representada por el personaje Ximenus Fidalgo, ligada al poder político y económico, la teología de la Liberación lucha por el proceso de liberación de los pueblos latinoamericanos del sistema opresor en el cual vive, porque adopta una postura contraria a la del catolicismo tradicional que defiende el reino de Dios después de la muerte, como podemos observar en la cita siguiente:

Creemos que el Reino de los Cielos es esta tierra, pero también en el cielo. Basta mirar arriba en la noche, y lo estamos viendo. Son esos millones de estrellas con planetas habitados, con evoluciones y revoluciones como en el nuestro. El Reino de los Cielos es en la tierra y también y todo el cosmos, la sociedad de planetas habitados. En ellos también habrá revelación de Dios. Y como en el nuestro ha habido un Dios-hombre, los

extraterrestres tendrán también un Dios-extraterrestre. Una redención también como en la tierra, y posiblemente un Crucificado. Una utopía también. Y un Reino de los Cielos que es el mismo de nosotros. Toda revolución nos acerca a ese Reino, aun una revolución perdida. Habrá más revoluciones. Pidamos a Dios que se haga su revolución en la tierra como en el cielo (CARDENAL, 2013, p. 592).

En el fragmento anterior Ernesto Cardenal defiende un Reino del Cielo, no desde una perspectiva cristiana católica tradicional eurocentrada, sino a partir de una visión liberadora, revolucionaria en la que dicho reino no es algo distante que se contempla y se desea, sino un reino que también está en la tierra y forma parte de la revolución, ya que, según él, toda revolución nos aproxima al Reino del Cielo.

En las palabras de Rubén Bravo (2012, p. 194):

En la Teología de la Liberación el tema del pobre no está relacionado con una actitud moral de un individuo, sino una “realidad histórica-social”, es decir con la acción de una estructura de poder injusta, la misma que desde la perspectiva decolonial se forja desde el patrón mundial del poder que organiza la dominación en base a la jerarquización y clasificación de la población en torno a la categoría de raza (Bravo, 1999:102). No obstante, estas categorías decoloniales todavía no incursionan en el pensamiento de liberación, lo cual se puede ver claramente en Sobrino cuando define el anti-reino como una estructura de producción de riqueza en pocas manos y pobreza en la mayoría de la población, pero también la occidentalización

a través de la globalización i finalmente la exclusión de los migrantes [...].

Por otra parte, en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* observamos otro tipo de religiosidad, puesto que diferente de *La mara* en la que hay dos personajes que representan dos puntos de vista acerca de la religiosidad, tenemos solo un personaje, El Profeta, que asume un papel ambiguo en la narrativa, particularmente porque de acuerdo a las necesidades desarrolla el papel de ángel protector o de ángel vengador.

Como ángel protector acompaña a sus compañeros migrantes ayudándoles, aconsejándoles, mostrándoles cómo deben proceder durante su viaje. El personaje aparece y desaparece, principalmente durante los viajes, lo que le confiere un aire de santidad muy interesante porque en los momentos más difíciles enfrentados por los migrantes él reaparece para ayudarles.

Contrario a Ximenus Fidalgo, que observa de lejos el sufrimiento de los migrantes, incluso prevé lo que pasará con ellos y no hace nada, El Profeta les acompaña, los protege durante el camino:

[...] El Profeta nos regaló su sabiduría simple. Decía de pronto, por ejemplo, que caminar siempre es mejor que detenerse, que el migrante tiene la misión de quitarle las máscaras al mundo, que la muerte llega cuando uno se asienta en un lugar, allí empieza la verdadera cuenta regresiva, que los primeros hombres que se detuvieron y se aferraron a una tierra fueron los lamentables inventores de la propiedad privada. Lo dijo todo con frases cortas, interviniendo apenas, sin lugar a preguntas. Seguía diciendo incómodo, pero más accesible. Por un instante me pareció que sabía que Elena y yo nos queríamos porque justo al momento en que el tren redujo la velocidad, ya muy cerca de Tierra Blanca,

volteó a vernos con mirada paternal, a la vez severa y protectora (HERNÁNDEZ, 2013, p.117).

Sin embargo, cuando se hace necesario, se convierte en un ángel vengador, un justiciero como podemos observar en la siguiente cita:

[...] De su detención en el patio de ferrocarriles de Tierra Blanca, me contó, como si me relatara lo sucedido a otro, que lo habían golpeado y torturado, y que una vez había llorado, cuando le atravesaron la planta de los pies con dos clavos, y que finalmente se había escapado. Anduvo volando dos meses, me contó, porque no podía apoyar los pies en ninguna parte. Pero quedó en la zona porque tenía un pendiente. Cuando pudo caminar con cierta gracia, eso me dijo, volvió a la comandancia para romperle la bolsa de los testículos a los dos agentes y para meterle un picahielos en el vientre al comandante, que se había desinflado con un globo mientras suplicaba por su vida. No lo hice por lo que me hicieron a mí, me dijo el Profeta, sino por lo de Elena. Y no fue venganza, agregó, nada más un poquito de justicia. Por Elena y por las muchas mujeres que aquellos tres policías habían ofendido. Hablaba el Profeta sin ganas ni alardes. Eso era lo que había hecho, si yo quería saber (HERNÁNDEZ, 2013, p. 269).

En la cita arriba, El Profeta le cuenta a Walter que fue torturado cuando la policía mexicana lo encarceló en Tierra Blanca. Sin embargo, al salir de la cárcel se quedó en la región porque tenía que resolver un problema. Afirma que regresó a la comisaría de policía para dar una lección a sus torturadores. Según él no lo hizo por venganza, sino por un poquito de justicia. Aquí El Profeta se porta como un ángel vengador, un justiciero. Al contrario de la religiosi-

dad representada por el personaje Anamar, que encarna el papel combativo por medio de los discursos de su padre que, inspirado en ella, denuncia las injusticias en la frontera, El Profeta hace justicia con sus propias manos.

Cabe recalcar que el propio nombre “Profeta” deja clara esta ambigüedad que lo envuelve, particularmente porque la figura del profeta está ligada al Antiguo Testamento, a la ley de Moisés: “Ojo por ojo, diente por diente”. Eso explica por qué El profeta, en ningún momento, duda en vengarse de los violadores de su hermana, Elena, así como de los policías que lo torturaron.

Una de las escenas más conmovedoras reelaboradas por El Profeta se desarrolla hacia el final cuando él y Walter emprenden su último viaje, de manera especial cuando están en el Tren de la muerte y, de repente, entra un grupo de migrantes que recién había sido liberado de un secuestro:

[...] El Profeta baja del vagón y regresa con agua en una cubeta. Como no tiene nada, siempre pide prestado lo que se le ofrece. Lavar el rostro del migrante golpeado es sentir las heridas vivas, pienso, mientras le paso un trapo húmedo por la cara para ir quitando la máscara de sangre. Se sacude cuando le rozo la nariz y pienso, pensamos todos, que la tiene rota. Una mancha morada y abultada le rodea el ojo derecho. Ves este ojo, le pregunta el Profeta [...] (HERNÁNDEZ, 2013, p. 306).

Cuando observamos la escena descrita arriba no hay cómo no asociar El Profeta a la figura de Jesús al lavar los pies de sus discípulos en un gesto de humildad. Lavar el rostro de los migrantes es una demostración de la verdadera misión del Profeta en la novela. En este punto, la ambigüedad en la que está involucrado el personaje es aún más profunda. Por un lado, lo vemos como un profeta y, por otro, como la personificación de Jesucristo. Sin embargo, nos quedan muchas interrogantes acerca del personaje.

Pese a que los personajes Anamar y El Profeta comparten algunos aspectos importantes como la solidaridad, el deseo de justicia, hay un punto fundamental que los distancia: Por un lado, solo después de su muerte Anamar desarrolla un papel religioso importante, teniendo a su padre como su “representante”, en un primer momento, y en un segundo momento, por Sabina Rivas. Por su parte, El Profeta asume el papel de ángel protector y vengador.

En varias partes de la obra las referencias al Antiguo Testamento nos van mostrando las relaciones entre los profetas y el personaje. Sin embargo, cuando nos detenemos en la escena en la que El Profeta describe como la policía le había torturado de la misma forma con la que crucificaron a Jesús, nos llena de dudas acerca del personaje. ¿Es un ángel? ¿Es Jesucristo? ¿Quién es El Profeta? A pesar de estos cuestionamientos nos queda muy claro que el personaje representa una entidad religiosa poderosa, pero por más que intente no puede proteger a los migrantes de las tragedias que se abaten sobre ellos. El asesinato del protagonista, su mejor amigo, en el último viaje muestra que su poder tiene límites. No obstante, todas las referencias al Profeta son un mensaje religioso importante en la novela y las entendemos como un factor de liberación.

Con lo expuesto, podemos afirmar que a pesar de que las novelas comparten algunos aspectos importantes respecto de los procesos migratorios centroamericanos. Examinar estos procesos desde una perspectiva decolonial nos parece un camino para que busquemos soluciones posibles para superar las consecuencias del colonialismo que se manifiesta a través de la colonialidad en todas sus facetas.

## Referencias bibliográficas

CARDENAL, Ernesto. *La revolución perdida* (Memoria Tomo III. 3ª Edición, Anama Ediciones centroamericana, Nicaragua, 2013.

HERNÁNDEZ, Alejandro. *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. México: Turquets Editores, 2013.

MÉNDEZ-REYES, Johan. *La pedagogía decolonial y los desafíos de la colonialidad del saber. Una propuesta epistémica*. Ecuador: Editorial Abya Yala, 2021.

MIGNOLO, Walter. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. Revista de Filosofía. Universidad del Zulia. N. 74. Maracaibo. 2013.

QUIJANO, Aníbal. Cuestiones y horizontes. De la dependencia hitórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 1998.

RAMÍREZ, Heredia. *La mara*. España: Editorial Alfaguara, 2004.

TORRES D., Victor Hugo (Coordinador). *Miradas alternativas desde la diferencia y las subalternidades*. Ecuador: Editorial Abya Yala, 2009.

RAMÍREZ, Heredia. *La mara*. España: Editorial Alfaguara, 2004.





### **Alma Delia Miranda Aguilar**

Professora e pesquisadora do Colégio de Letras Modernas (Letras Portuguesas), da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Doutora em Literatura Hispânica pelo El Colegio de México, Mestre em Letras pela UNAM. Chefe do Departamento de Letras Portuguesas. Coordenadora da Cátedra Extraordinária José Saramago. Vencedora, em 2021, do XX Prémio Giovanni Pontiero de Tradução, organizado pela Faculdade de Tradução e Interpretação da Universidade Autònoma de Barcelona e o Instituto Camões de Barcelona, pela tradução de uma seleção de narrativas de viagens do século XVI (*Historia trágico-marítima. Selección*). Tem traduzido, entre outros autores, Ana Maria Machado, Miguel Torga, Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Jorge de Sena, Francisco José Tenreiro, Manuel Rui, Haroldo de Campos, e José Saramago.

### **Ana Lúcia Trevisan**

Ana Lúcia Trevisan possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo na área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana. Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie onde desenvolve pesquisa na área dos estudos literários, principalmente nos temas relacionados à literatura latino-americana contemporânea, às relações dialógicas entre discurso histórico e literário e aos limites da narrativa fantástica.

Nos últimos anos tem apresentado trabalhos em congressos nacionais e internacionais e publicado ensaios em revistas literárias, assim como capítulos em livros. Publicou o livro *O espelho fragmentado de Carlos Fuentes: literatura e história em Terra Nostra* (2008), que estuda os limites do discurso histórico e literário e elabora uma reflexão sobre a cultura ibérica e hispano-ame-

ricana; e *Narrativas insólitas ou realidades possíveis* (2019) que analise as perspectivas teóricas da literatura fantástica em autores brasileiros e hispânicos.

### **Claudia Dias Sampaio**

Professora e pesquisadora da Faculdade de Filosofia e Letras da *Universidad Nacional Autónoma de México* (FFyL-UNAM). Doutora em Letras (Teoria Literária) pela *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ) e Mestre em Letras (Literatura brasileira) pela *Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (UERJ). Coordena o Seminário de pesquisa *Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica* (FFyL-UNAM) e o Seminário de Tradução Literária da Embaixada do Brasil no México. Traduziu autores como Luiz Costa Lima, Juan Villoro, Eduardo Milán, Mariana Gándara e Eduardo Stupía. Participa dos grupos de pesquisa MiMo - Mito e Modernidade (UFMG-CNPq, Brasil) e Poesia e Contemporaneidade (UFF-CNPq, Brasil). Membro do Sistema Nacional de Investigadores do México (SNI-CONACYT), da Associação Mexicana de Tradutores Literários, A.C. (AMETLI) e da *Red Iberoamericana de Teoría y Estudios literarios* (REDITEL), com sede na Universidade de Málaga.

### **Cristina Díaz**

Professora de Literatura Brasileira e Portuguesa Contemporânea na Facultad de Filosofía y Letras da UNAM e de Português e Cultura brasileira no Centro Cultural Brasil-México. Faz parte do Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporânea (SENALC). Realizou intercâmbio na Universidade de São Paulo (USP), onde fez cursos sobre literatura brasileira, história do cinema brasileiro e tradução, e fez uma estadia de pesquisa na Universidade de Lisboa sobre poesia portuguesa. Participou em vários colóquios, seminários e congressos tanto nacionais quanto internacionais com trabalhos sobre literatura brasileira e portuguesa contemporânea, escrita de mulheres, cinema brasileiro e tradução, entre outros.

### **Daniele Aparecida Pereira Zaratín**

Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, docente colaboradora do GT “Vertentes do Insólito Ficcional” (ANPOLL). Suas pesquisas tratam da literatura contemporânea que se relaciona com as vertentes do Insólito Ficcional, sobretudo com a produzida nos países hispânicos. Sua atuação docente engloba tanto o ensino das línguas

### **Iván García**

Doctor en Letras por la UNAM, imparte el Seminario de Traducción Literaria del Portugués en la Facultad de Filosofía y Letras de esa misma universidad. Actualmente realiza una investigación posdoctoral en la UDIR-UNAM sobre cantos de trabajo en México y dirige la colección editorial Filtraciones. En 2019 y 2021 realizó estancias en la Casa de Traductores Looren de Suiza. Sus libros más recientes son *El Canto del Castaño. Problemas de traducción de un canto del chamán araweté Kañipaye-ro*, *Líneas de fuga. Muestra de poesía mexicana contemporánea* y *Perspectivas de la traducción poética en Brasil*, de Álvaro Faleiros, este último traducido en colaboración con estudiantes. Su artículo académico más reciente es “Hugo Gola: cura de palabras, glosolalia y poesía”. La segunda edición de su traducción de *Un signo incompleto*, que recoge reflexiones diversas de Paulo Leminski, está por salir. Forma parte del Consejo Académico del Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española (UNTREF, Argentina).

### **José Luis Gómez Vázquez**

Profesor adscrito al Programa de Letras Modernas en Lengua Portuguesa de la UNAM desde 2015, donde ha impartido cursos y seminarios de literatura e investigación. Obtuvo recientemente el grado de Doctor en Letras por la UNAM con una tesis sobre literatura de viajeros portugueses entre los siglos XIX y XX. Ha publicado artículos sobre literatura y teoría literaria en revistas nacio-

nales e internacionales. Ha traducido a autores portugueses como José Luís Peixoto y Pedro Eiras, que se han publicado en revistas electrónicas, así como *Vampyroteuthis Infernalis* de Vilém Flusser, que se encuentra en proceso de edición.

### **Mariana Rodrigues Lopes**

Doctora en Letras por la Universidade Presbiteriana Mackenzie, sede de São Paulo. Posee maestría en Letras por la misma universidad y Licenciatura en Letras portugués/español por la Universidade Metodista de São Paulo. Hizo una pasantía doctoral en la Universidad Nacional de Costa Rica como becaria de la CAPES del “Programa de Doutorado Sanduíche”, del Ministerio de Educación de Brasil, en la que estuvo vinculada a la facultad de Filosofía y Letras de esta universidad. De igual manera, se unió al “Centro de Investigaciones Sociales” de la Universidad de Costa Rica. Actualmente trabaja como docente investigadora en la Universidad Nacional de Educación en Ecuador. Sus investigaciones actuales versan sobre la representación de los movimientos migratorios en la literatura latinoamericana contemporánea, sobre todo las migraciones centroamericanas hacia los EE.UU. en su paso por México. En Ecuador participa en el primer grupo de investigación sobre el fenómeno migratorio de estudiantes de la UNAE y sus familias a los EE.UU. De igual manera, forma parte del grupo de estudio “La investigación en educación como praxis decolonial” y del GT “El istmo centroamericano: repensando los centros”, ligado a la CLACSO.

### **Regina Brito**

Pós-Doutora pela Universidade do Minho, Doutora e Mestre pela USP. Atualmente é Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo sido Coordenadora de Programas e Projetos de Extensão da UPM. Coordenadora do Colégio Doutoral Tordesilhas em Sociedades, Linguagens e Culturas. Líder do GP-CNPq Cultura e Identidade Linguística na Lusofonia e Vice-Líder do GP O pensamento pedagógico

de Paulo Freire: uma leitura. Pesquisadora Convidada do CLEPUL (Universidade de Lisboa) e do CELP (USP). Membro da Comissão de Políticas Linguísticas da ABRALIN, da Comissão para a Promoção da Língua Portuguesa (CBL), do Conselho do Instituto Nacional de Linguística de Timor-Leste, do Centro de Referência do Museu da Língua Portuguesa e da Coordenação do Museu Virtual da Lusofonia (Universidade do Minho).

### **Regina Crespo**

Doutora em História Social pela USP, socióloga com Mestrado em Letras pela UNICAMP, é pesquisadora do Centro de Investigações sobre a América Latina e o Caribe (CIALC) e professora da Pós-graduação em Estudos Latino-americanos e em Letras da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Faz parte do Sistema Nacional de Investigadores do México. Publicou *Itinerarios intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la nación* (2005) e é coautora, con Rodolfo Mata, de *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad* (2005) y *Alguna poesía brasileña. Antología: 1963-2007* (2009, 2014 2ª. ed.). Coordenou o volume *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales* (2010). A partir de seu interesse sobre as relações entre a cultura e a política, tem desenvolvido pesquisas e publicado trabalhos no campo da história intelectual, literária e cultural, basicamente em duas vertentes: as relações político-culturais entre México e Brasil e o estudo das relações entre os intelectuais e a política, com ênfase nas revistas e redes intelectuales latino-americanas. Também se dedica à tradução de autores brasileiros ao español. Atualmente coordena o projeto “Das revistas impressas aos blogs e portais digitais: a ação político-cultural das publicações na América Latina (1960-2020).

### **Rodolfo Mata**

Autor dos livros de poesia *Ventana de vísperas* (1989), *Parajes y paralajes* (1998), *Temporal* (2008), *Qué decir* (2011), *Nuestro*

*nombre* (2015), *Doble naturaleza* (2015), e dos poemas eletrônicos *Silencio vacío*, *Pronombres*. Antologou, traduziu e prefaciou escritores e críticos brasileiros como Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Antonio Candido. É co-autor, com Regina Crespo, das antologias *Ensayistas brasileños: literatura, cultura y sociedad* (2005) e *Alguna poesía brasileña 1963-2007* (2009, 2014 2ª. ed.). Mantém os sites *José Juan Tablada: letra e imagen*, *Qué decir* e, com Diego Bonilla, *BioElectricDot* onde se encontra o poema eletrônico *Big Data* (2019). Engenheiro industrial, graduado em letras hispânicas pela UNAM, é mestre em integração da América Latina pela USP e doutor em literatura latino-americana pela UNAM. Atualmente é pesquisador no Centro de Estudios Literarios e professor da Pós-graduação em Letras e Estudos latino-americanos da UNAM. Acaba de concluir o projeto “Cronología de la vida y obra de José Juan Tablada en el portal letra e imagen” ([www.tablada.unam.mx](http://www.tablada.unam.mx)). Prologou a reedição das memórias do poeta Manuel Maples Arce (2010) e as edições fac-similares de *Un día...*, *El jarro de flores* y *La feria* de José Juan Tablada. Sua mais recente publicação é *Antología Lit(e)Lat Volumen 1* (2020) de literatura eletrônica latinoamericana, em colaboração com Leonardo Flores (Appalachian State University) e Claudia Kozak (Universidad de Buenos Aires) (<http://antologia.litelat.net/>)

### **Rodrigo de Freitas Faqueri**

Doutor, Mestre e Licenciado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participou do PDSE ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Atualmente é professor EBTT e Diretor Adjunto Educacional do IFSP - Campus Itaquaquecetuba. Autor de artigos e capítulos de livros, com ênfase na literatura latino-americana contemporânea, tendo como temas os estudos sobre a violência na literatura, o insólito, o mito e a reatualização mítica. Também possui experiência em Estudos Culturais. Participa do GT da ANPOLL – “Vertentes do Insólito Ficcional” como docente colaborador. Participou do Projeto de Pesquisa “Encontros Interculturais na EaD: Narrativas de Vidas dos Diferentes Brasis.”, coordena-

nado por Cielo Griselda Festino (Unip), e do Projeto de desenvolvimento “Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)”, coordenado por Flavio García e Júlio França, da UERJ.

