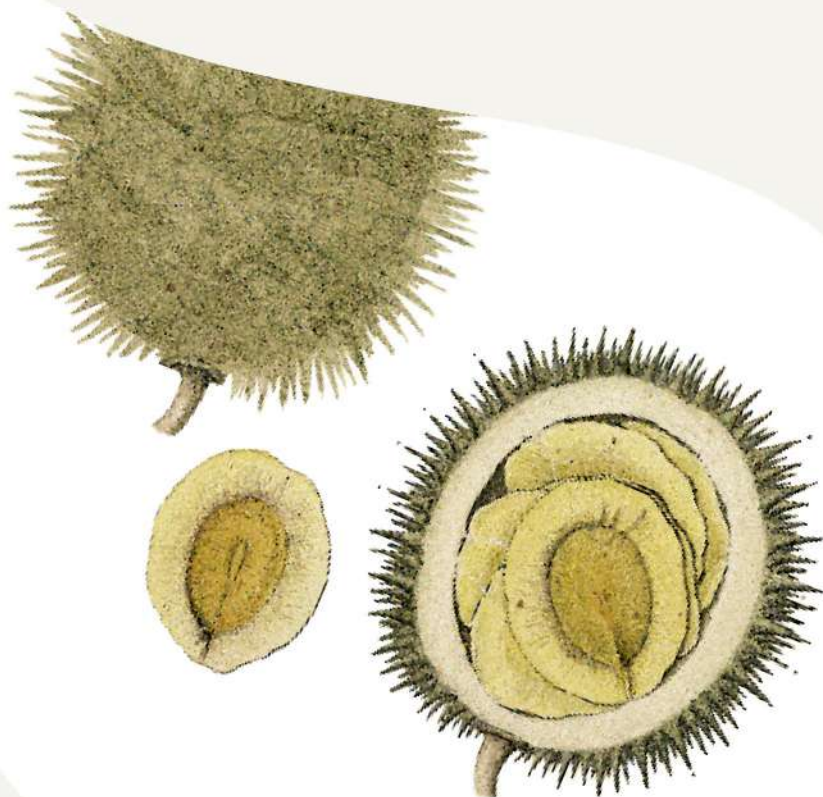


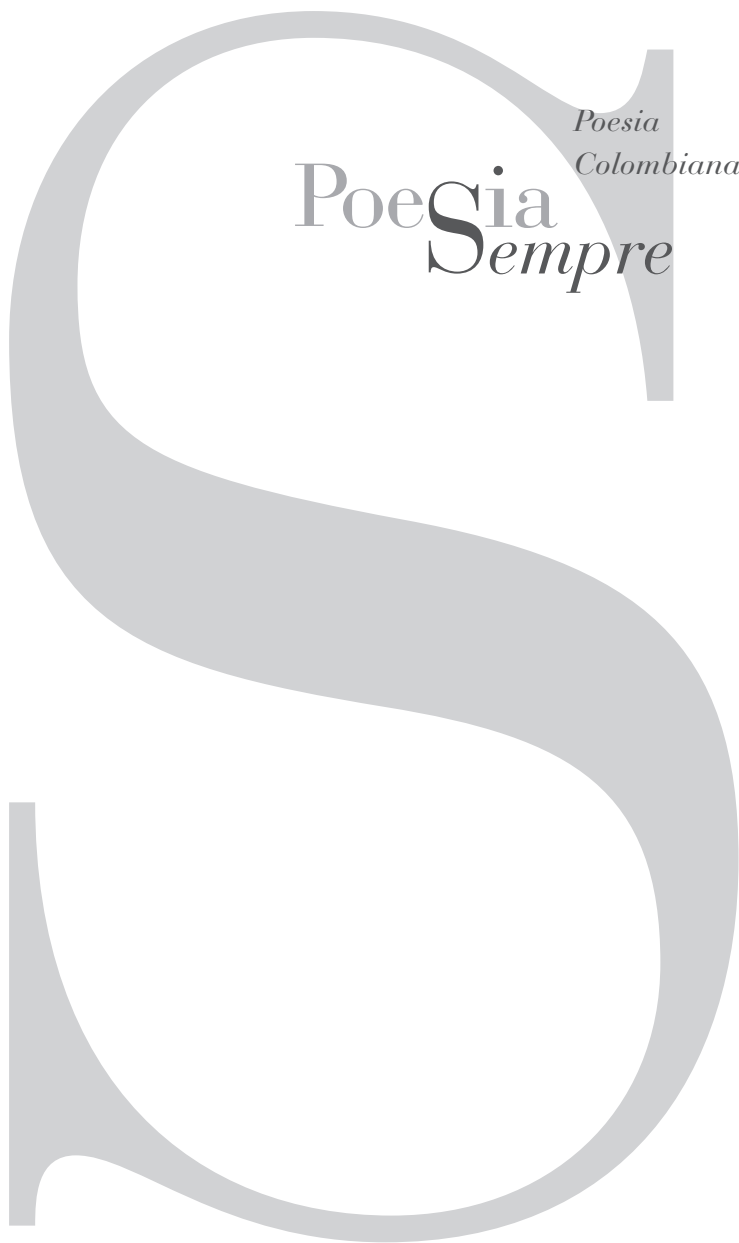
Poesia Sempre

Número 42 • Año 22 / 2025

*Poesia
Colombiana*

ISSN 0104-0626





*Poesia
Colombiana*
PoeSia
Sempre

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidência da República

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministério da Cultura

MARGARETH MENEZES DA PURIFICAÇÃO COSTA

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidência

MARCO AMÉRICO LUCCHESI

Diretoria Executiva

SUELY DIAS

Centro de Pesquisa e Editoração

NAIRA CHRISTOFOLETTI SILVEIRA

Coordenação de Editoração

CLAUDIO CESAR RAMALHO GIOLITO

Serviço de Produção de Editoração

TAIYO JEAN OMURA

EDITORIAL

Curador

SERGIO COHN

Editor

SERGIO COHN

Curadora convidada — Colômbia

LAUREN MENDINETTA

Produção Editorial

PAULA ROCHA MACHADO

Projeto Gráfico Original

VICTOR BURTON

Projeto Gráfico Adaptado

ADRIANA MORENO

Tradução, Diagramação e Tratamento de Imagens

SERGIO COHN

Revisão de Provas

HUDSON RABELO

Conselho Editorial

ANA MARTINS MARQUES

ANGÉLICA FREITAS

ANNITA COSTA MALUFE

ELIANE POTIGUARA

IZABELA LEAL

KASSIA BORGES

MÁRCIA WAYNA KAMBEBA

TATIANA NASCIMENTO

TENILLE BEZERRA

VALESKA TORRES

VIRNA TEIXEIRA

ILUSTRAÇÕES: VIAGEM FILOSÓFICA, EXPEDIÇÃO
CIENTÍFICA DE ALEXANDRE RODRIGUES.

ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL - BRASIL



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Poesia Sempre

Número 42

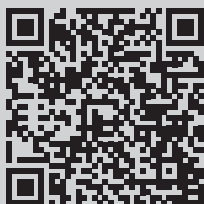
Ano 22 / 2025

*Poesia
Colombiana*

Rio de Janeiro
ISSN 0104-0626

Coordenação de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br
www.gov.br/bn

Confira outras publicações da
Fundação Biblioteca Nacional



copyright© 2022 Fundação
Biblioteca Nacional (FBN)

As imagens utilizadas na revista *Poesia Sempre* pertencem ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, salvo aquelas com indicação de proveniência. São publicadas somente imagens autorizadas. Não sendo identificados os detentores, os interessados devem se manifestar. As opiniões nos artigos são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

As cópias fotográficas de páginas das edições antigas de livros e periódicos receberam tratamento digital.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poesia Sempre. — Ano 1, n. 1 (jan. 1993) -

Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 1993 -

v. ; 24 cm.

Periodicidade irregular.

Publicada pela Departamento Nacional do Livro até o n. 17 (2002), a partir do n. 18 (2004) publicada pela Fundação Biblioteca Nacional.

ISSN 0104-0626

1. Literatura – Periódicos. 2. Literatura – História e crítica – Periódicos. I. Biblioteca Nacional (Brasil).

CDD 808

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira – CRB-7 6250



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Sumário

<i>Apresentação</i>	7	<i>Guardiãs do passado</i>	
		Julián Vivas Banguera	
<i>Palavras iniciais</i>	9	e Valéria Amim	69
ENTREVISTA	11	<i>Balada da louca alegria: literatura queer na Colômbia</i>	
<i>Entrevista com Fernando Rendón</i>		Daniel Badelston	83
Por Sergio Cohn e Marcelo			
Reis de Mello	13	<i>Do estrondo da guerra ao silêncio do seu rastro: poesia e violência na Colômbia</i>	
ENSAIOS	17	Daniel Clavijo Tavera	93
<i>Atrás dos ecos da semente. Uma mirada sobre três casos de poesia indígena na Colômbia</i>		POESIA COLOBIANA CONTEMPORÂNEA	109
Camilo A. Vargas Pardo	19	HOMENAGEM: MÔNICA CARVALHO	119
<i>O poema possui seus ancestrais</i>		POESIA BRASILEIRA	193
Selnich Vivas Hurtado	31		
<i>Encontrar um lugar e uma voz: marginalidade e poesia feminina em Colômbia</i>			
Alejandra Toro Murillo	53		

Apresentação

A revista *Poesia Sempre* completou trinta anos em 2023.

Ela nasceu com Affonso Romano de Sant'Anna, poeta, escritor, presidente da FBN. Affonso abriu fronteiras e avenidas. Olhava o mundo e as partes mais remotas do Brasil. Pensava na revista em forma de diálogo. Ponte que nega a distância.

As reuniões se davam no quarto andar da Biblioteca. Ferreira Gullar, Ivo Barroso, Ivan Junqueira, Moacyr Félix e Emanuel Brasil debatiam as linhas editoriais. Cito apenas os que partiram. Mais tarde a redação passou à rua Debret. Pensávamos a cultura brasileira, a poesia, a política e as artes.

Ao longo do tempo, mudou a direção da revista, o conselho e a presidência. Não houve hegemonia, portanto, ou torre de marfim. A revista passou a bem institucional, porosa e aberta, marcada pela vocação ecumênica.

Todas as vozes fizeram-se ouvir: concretas, marginais, modernas, pós-

-modernas; poetas de várias gerações, novos e antigos, da diáspora africana, dos povos originários, pós- e decolonial, do Brasil e todos os continentes.

Não faltaram autores traduzidos (antes ou depois de receberem o Nobel), dentre os quais Tomas Tranströmer, em 2011, então desconhecido em nossas plagas.

A *Poesia Sempre* orientou editoras e centros de pesquisa. Firmou um pacto com a Diferença. Abriu jazidas literárias. Multiplicou os desafios da tradução.

Sergio Cohn, reconhecido poeta e escritor, assume, a partir deste número, a curadoria da *Poesia Sempre*.

Seu talento e rigor correspondem à profunda espessura do agora, ao timbre de uma nova inquietação. Inclusiva e solidária. Singular. Plural.

Marco Lucchesi

Palavras iniciais

Forças estranhas movem a poesia. Encontros. Quando estava em meio às pesquisas para este volume em homenagem à poesia colombiana, sentei numa mesa da Adega da Velha junto com antigos e novos amigos. Entre eles, o dramaturgo sergipano Euler Lopes, diretor do Grupo A Tua Lona, de Aracaju. Começamos a conversar sobre a Colômbia, onde ele havia feito residência, e chegamos na poesia. Então, contei da minha pesquisa para a revista e do susto que foi conhecer o trabalho da poeta María Mercedes Carranza. Em resposta, ele me mostrou um verso tatuado em seu braço: "te perseguiré por los siglos de los siglos". O início de um poema de Carranza, que ele tinha ouvido numa biblioteca em Bogotá. Quais as chances de um encontro desse tipo numa calçada de Botafogo, no Rio de Janeiro?

Assim como, ao ler o belo ensaio de Alejandra Toro Murillo, aqui reproduzido, sobre a poesia feminina na Colômbia, me surpreendeu a dedicatória escrita por uma das poetisas pioneiras, Agripina Montes del Valle, em seu primeiro livro, publicado "em 1882: "Cantei por uma força estranha que me impulsiona". Um lema clássico? Uma coincidência com a canção composta por Caetano Veloso quase um século depois? Não sei. Mas o que é inegável é que há um diálogo subterrâneo entre a nossa poesia e a de outros países da América Latina, que pouco se percebe no dia a dia mas que é muito mais

poderoso do que podemos supor. Quando emerge, é um susto e um encanto.

Realizar essa edição sobre a poesia colombiana foi, antes de tudo, um prazer: mergulhar no vigor de uma poesia da mais alta qualidade, de um ambiente cultural rico e diverso, de uma reflexão crítica fina e contundente. Poder trazer para o público brasileiro um pouco desses mundos que coabitam aquele país: a poesia ameríndia, a afrocolombiana, a feminina, a *queer* e também a relação entre a poesia e a dura realidade vivida na Colômbia nas últimas décadas, marcada pela guerra com o narcotráfico. Entender a importância de manifestações como o Festival Internacional de Poesia de Medellín, organizado pelo incansável poeta Fernando Rendón, aqui homenageado em entrevista.

A Colômbia, assim como o Brasil, é um país marcado por contradições: o terror e a beleza, a violência e a cultura. A sua poesia, assim como a nossa, expressa essa complexidade. Este volume da *Poesia Sempre* também é um convite para uma aproximação entre as culturas desses países tão próximos e que tão pouco se conhecem. Um trabalho urgente e por se fazer, através da construção de uma relação continuada, que não seja apenas através de eventos esparsos.

*

Gostaria de agradecer especialmente a crítica e poeta colombiana Lauren Mendinueta, uma das mais ativas divulgadoras da poesia colombiana em língua portuguesa, por sua essencial colaboração na realização desse volume, ao participar generosamente da curadoria dos ensaios e poemas selecionados.

Agradeço também aos poetas, ensaístas e suas famílias, que abraçaram imediatamente o projeto da revista, mostrando o desejo contundente de um estreitamento de laços entre nossas poesias.

O editor

ENTREVISTA

CODINA, Joaquim
José. [*Anona*
muricata, Linn.].
[17--], 1 desenho,
aquarela, col.
imagem 32 x 19,5cm
em f. 34,5 x 24,5



Entrevista com Fernando Rendón

SERGIO COHN E MARCELO REIS DE MELLO¹

Existem algumas pessoas que fazem diferença no mundo. Fernando Rendón é uma delas. O seu trabalho como criador do Festival Internacional de Poesia de Medellín, em 1991, teve imensa importância local. Quando aconteceu a primeira versão do festival, aquela era uma cidade destruída por carros-bomba e a ação violenta do narcotráfico. Assim como teve uma repercussão global - inspirou festivais no mundo todo e criou uma nova forma de se pensar os eventos em torno da poesia. A importância do festival é tão grande que, em 2005, Rendón recebeu a distinção do Parlamento da Suécia, um "Prêmio Nobel" alternativo. Na ata oficial do evento, se lê: "Por afirmar e expressar os valores humanos da beleza e da criatividade, a liberdade de expressão e por seu trabalho com a comunidade, em oposição ao medo e à violência, que prevalecem na Colômbia e no mundo até hoje". Nesta entrevista exclusiva, Rendón nos conta um pouco de seu trabalho como poeta e agitador cultural.

O senhor já disse que o projeto do Festival Internacional de Poesia de Medellín surgiu como uma resposta à violência que afetava a cidade na época. Quase 35 anos depois, o festival se tornou um dos mais importantes do mundo. Poderia nos contar sobre essa história e os desafios de organizar um festival de poesia na América Latina?

Fundamos o festival em meio à guerra contra o narcotráfico. E até hoje fazemos o que os poetas sempre fizeram: contrapor a beleza, a dignidade, a verdade e a ação da poesia ao pesadelo que tem sido nossa realidade. Assim, o Festival surgiu e existe como uma resposta à barbárie que afetou Medellín e que continua como um acúmulo de expressões de violência que ainda são visíveis. Ao longo de sua história, o Festival se tornou conhecido por ter realizado 2.000 eventos, com quase 2.000 poetas de cerca de 197 países, em praças, ruas, teatros, universidades, bairros, reunindo uma

¹ Fernando Rendón nasceu em Medellín, Colômbia, em 1951. É poeta, editor e produtor cultural. Criou em 1982 a revista latinoamericana de poesia Prometeo, que já lançou mais de uma centena de edições. Criou em 1991 o Festival Internacional de Poesia de Medellín.

população massiva. O Festival se tornou o epicentro de um movimento sísmico de poesia, inspirando de forma direta e indireta a criação de novos festivais em todos os continentes e alimentando a ebulição de uma tendência da poesia como manifestação da imaginação humana e de uma energia espiritual sem a qual a humanidade não pode sobreviver.

Nosso festival não é um projeto para poetas recitarem versos enquanto bebem em um palácio do governo ou nas casas onde os velhos costumavam citar Porfírio. É, sim, um evento social e político. Vamos com poetas de diferentes partes do mundo para os bairros onde vivem as vítimas da violência, como La Honda ou Altos de la Torre, e lá eles declamam. Nosso público é muito interessante porque é formado por pessoas poderosas e pessoas que não têm nada.

O Festival superou muitas adversidades, entre elas a hostilidade à vida e à cultura exercida pelo fascismo nesta cidade, que resultou em perseguições, bloqueios financeiros, ataques à mídia e tentativas constantes de isolar nossa organização. Os maiores obstáculos que enfrentamos decorrem da ignorância do Estado sobre a natureza da vida e da poesia. Nosso Estado é generoso com a guerra e a morte e mesquinho e indiferente à expectativa de vida da população. As tropas crescem e a população diminui com a miséria, a desnutrição, o analfabetismo e a insalubridade. A poesia é inútil para os burocratas, pois essa é a nossa sociedade pragmática e utilitária. O Estado corta fundos para a cultura e o Festival e cobra novos impostos de todos. Estamos nos aproximando das organizações sociais, porque percebemos que será muito difícil realizar uma ação poética em grande escala para dar nova

vida à população nas atuais condições de guerra, e entendemos que o caminho para a paz na Colômbia deve ser encurtado. Estamos convencidos de que não haverá presente nem futuro sem poesia. A poesia é a vida de todos, misteriosa e aberta, que nos convida a mergulhar em nós mesmos e nos outros, que também somos.

A poesia colombiana tem estado muito atenta - e até mesmo tem sido precursora - ao fortalecer algumas vozes negligenciadas por décadas, como a poesia ameríndia e a poesia afro-colombiana. Como você vê esse movimento e como ele dialoga com a produção atual?

Não percebo que exista um movimento de poetas indígenas ou afro-americanos. Eles estão essencialmente entrelaçados com suas comunidades. Mas quando eles se reúnem para celebrar encontros de poesia ou leituras de poesia, é possível apreciar a força das vozes originais e das expressões poéticas afro-colombianas que, em um futuro próximo, podem ser vistas como um movimento em desenvolvimento. Poetas de todo o mundo participaram do Festival. Sua singularidade, seu frescor, sua profunda sinceridade e seus vínculos, ainda vivos, com seus mitos e tradições são notórios, dando à poesia contemporânea uma nova dimensão de linguagem, natureza e vida. Ao realizar eventos de poesia na região do Pacífico de Chocó com a presença de poetas africanos e afro-colombianos, foi possível perceber, apesar da distância geográfica e da passagem dos séculos, a profunda fraternidade e conexão espiritual entre eles, a semelhança de seus costumes, expressões e alimentos.

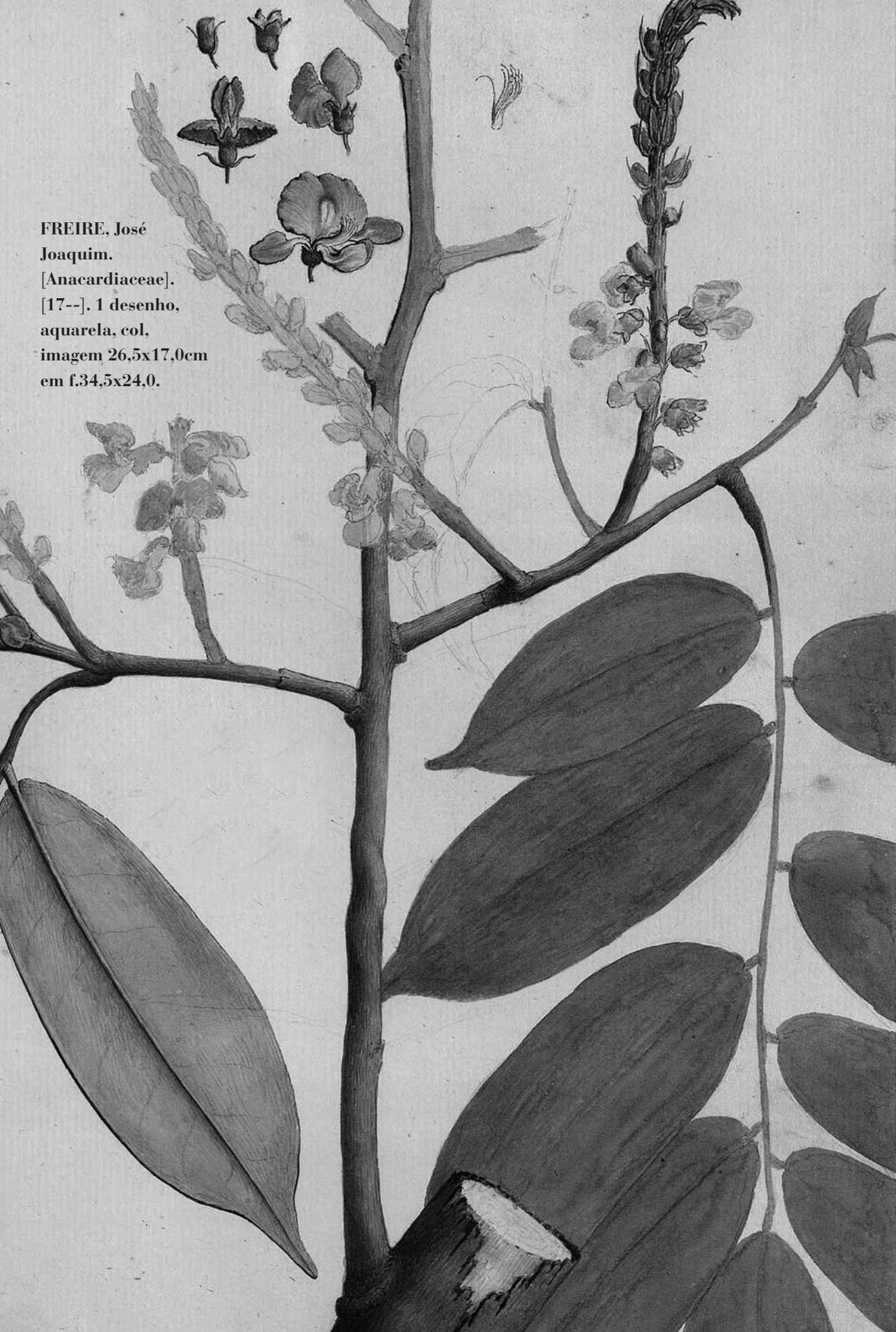
Além de ser um agitador cultural, o senhor é poeta. Em todo o mundo, essa é uma tendência daqueles que trabalham em iniciativas poéticas: ser algo como um centauro, metade poeta, metade organizador e gestor. Como vê isso? É uma força de paixão ou um sinal da dificuldade de criar um ambiente profissional e sustentável para essa linguagem artística?

Eu vivi a experiência como organizador como uma paixão para transformar a contemplação em ação e a ação em contemplação também. Enquanto algumas pessoas consideram que a poesia é para ser lida em segredo, os festivais são um segredo aberto - eles criam uma intimidade pública que alimenta a alma das pessoas. Eu agi para levar medicina a uma sociedade doente. A poesia deve ser feita por todos e pode ser escrita para todos, pois se ela é um prodígio no espírito individual, será muito mais na alma coletiva de um mundo e de uma época que sofrem com a opressão universal. A poesia é insubmissa, não é possível subjugar a alma de um poeta nem de um povo possuído pela poesia. Essa é sua proteção, a poesia é a garantidora das liberdades humanas.

O senhor é coordenador de uma iniciativa de grande importância e originalidade, o World Poetry Movement. Poderia nos explicar em que consiste esse projeto que reúne poetas dos cinco continentes?

Há treze anos, o World Poetry Movement desenvolve 23 ações poéticas planetárias, que consistem em leituras simultâneas de poemas em torno de eixos temáticos e causas visíveis e necessárias para as pessoas. Quanto mais a paz mundial se torna impossível e inatingível, mais ela nos obceca, mais nos opomos ao massacre em Gaza, mais nos opomos ao massacre da humanidade. A poesia não mudará o mundo, mas o tornará melhor, mais cedo ou mais tarde contribuirá para torná-lo habitável, respirável e digno. Esse é o espírito que reúne poetas de tantos países. Ninguém sabe quantos poetas são membros do World Poetry Movement, porque em cada ação global diferentes autores se unem para ler poemas juntos, para levar a poesia a novos lugares na Terra e para manifestar abertamente a força natural e comprometida da solidariedade humana.

FREIRE, José
Joaquim.
[Anacardiaceae].
[17--]. 1 desenho,
aquarela, col.
imagem 26,5x17,0cm
em f.34,5x24,0.



ENSAIOS

CODINA, Joaquim
José. [Amaryllis].
[17--]. 1 desenho,
aquarela, col,
imagem 31,5 x 18cm
em f. 34,5 x 24,5cm.



Atrás dos ecos da semente. Uma mirada sobre três casos de poesia indígena na Colômbia

CAMILO A. VARGAS PARDO¹

Como se sabe, a conquista da América foi um golpe esmagador para a memória indígena, que desde então tem sido ameaçada pelo esquecimento. No entanto, nas últimas décadas surgiu uma pergunta: como percorrer o caminho inverso, como em um romance de Alejo Carpentier, para chegar à semente? Como se um passado ancestral ignorado estivesse reivindicando um lugar visível na cultura escrita como uma alternativa de sobrevivência, é possível identificar várias iniciativas relacionadas a essa jornada “para trás”, embora às vezes pareça impossível.

Pesquisadores como Adrián Recinos, Miguel León Portilla, Ángel María Garibay, Dennis Tedlock e Gerald Taylor, entre outros, estudaram os vestígios literários de culturas ameríndias milenares ainda em vigor, fornecendo um rico corpus bibliográfico como um

mapa para essa jornada utópica a um passado latente. Da mesma forma, na Colômbia, reconhecemos o surgimento da etnologia e da antropologia durante a década de 1940 como um momento em que um certo interesse pelas tradições, costumes e mitos indígenas começou a se espalhar pela esfera acadêmica.

Podemos continuar na linha do tempo até 1978, quando a antologia *Literatura de Colombia aborigen: en pos de la palabra* foi publicada, sob a direção de Hugo Nino. Esse trabalho reúne narrativas orais compiladas por diferentes pesquisadores. O ponto central dessa obra antológica é que ela abarca abordagens etnográficas de pesquisadores renomados, como Roberto Pineda, Fernando Urbina, Milciades Chávez, Martin von Hildebrand, Nina S. de Friedmann, entre outros. Mas é importante notar que essa antologia

¹ Pesquisador na Universidade Nacional de Colômbia de La Paz.

de trabalhos de caráter marcadamente antropológico, em que é visível o papel do pesquisador como mediador entre um “informante” – detentor da tradição oral – e o leitor, foi divulgada naquele momento como literatura. Como ele nos informa nas palavras introdutórias, o compilador tinha consciência de que, ao registrar e traduzir mitos e lendas, estava causando uma distorção da história cujo caráter oral não poderia ser transferido de forma confiável para o registro escrito. No entanto, a necessidade de denunciar o vazio de uma cultura nacional que ignora suas “expressões aborígenes” era bem conhecida, o que, em uma época em que nem mesmo o multiculturalismo da Colômbia era reconhecido constitucionalmente, constitui um precedente importante para a discussão sobre o lugar da literatura indígena no país.

Hugo Nino destacou no prefácio de *Literatura de Colombia aborígen* que, antes dessa publicação, havia, acima de tudo, abordagens científicas esporádicas, destinadas a um público muito pequeno:

Na Colômbia, os estudos mitológicos científicos tiveram início na década de 1940, quando o trabalho de Paul Rivet, que iniciou a antropologia científica no país, começou a dar seus primeiros frutos. De lá saíram alguns dos primeiros trabalhos de Milciades Chávez, Segundo Bernal e Gerardo Reichel-Dolmatoff [...]. Entretanto, esse período tem a nota característica da intermitência, às vezes suspensa pelo trabalho individual de alguns cientistas e, mais frequentemente, espontânea, com resultados bastante desiguais.

É apenas a partir de cerca de dez anos atrás que voltaram-se os olhos para

a mitologia, tendendo a considerá-la como um objeto de estudo mais ou menos central, um interesse avançado quase exclusivamente por iniciativas pessoais.

Desde então, a antropologia na Colômbia se desenvolveu muito e deve haver muitos trabalhos circulando entre comunidades acadêmicas específicas. Em contraste com essa situação, não foi até a publicação de Hugo Nino que a arte verbal indígena começou a ser disseminada entre um público leitor mais amplo, no sentido de ser considerada e disseminada como literatura, e isso foi reafirmado em publicações posteriores que procuraram considerar o lugar que a arte verbal indígena deveria ocupar na literatura nacional. Mas, além do impacto sobre a cultura dominante, também vem se formando uma discussão que se torna mais relevante à medida que surgem mais e mais expressões literárias indígenas. Isso, sem dúvida, encontra mais eco e ressonância nos leitores que se unem em uma intensa busca por expressões que querem encontrar seu território e seu lugar nas tradições orais que foram violadas, desprezadas e silenciadas. Dessa forma, a questão se torna muito necessária no campo acadêmico dos estudos literários: quais alternativas de leitura temos para abordar uma literatura que tem suas raízes na oralidade e que, quando chega ao papel, corre o risco de ser “desnaturalizada” e distanciada de seu significado?

2010: a voz no papel

É difícil rastrear as origens das tradições orais indígenas, pois os mitos são confundidos com a origem da própria linguagem. Entretanto, apesar de sua antiguidade e validade nas comunidades indígenas atuais, vemos que o reconhecimento e a visualização dessas vozes na cultura dominante são bastante recentes.

Hoje, um número cada vez maior de escritores indígenas em todo o continente adotou tanto a escrita alfabética quanto o idioma dominante para tornar suas vozes visíveis em textos literários de grande força poética. Assim como aconteceu em países como Guatemala, Chile e México, onde há várias décadas vem ocorrendo um renascimento da palavra indígena por meio da literatura, a Colômbia também iniciou essa jornada rumo à memória indígena, em que a tradição oral e a criação literária estão ligadas.

Em 2010, aconteceram dois projetos editoriais muito importantes para esse processo de reconhecimento, reivindicação e visualização das vozes indígenas na Colômbia: a *Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia*, apoiada pelo Ministério da Cultura colombiano, e a antologia *Püchi Bîyá Uai: antología multilingüe de la literatura indígena contemporânea*. Na primeira coleção, é notável a inclusão tanto de pesquisadores mestiços que trabalham com expressões indígenas quanto de escritores indígenas que ganharam prêmios literários nacionais e internacionais. Pode-se dizer que se trata de uma publicação que destaca a ideia de uma “literatura indígena” e, nesse sentido, é notória a intenção de fazer ouvir não apenas as vozes dos pesquisadores, mas, em grande parte, as vozes de três escritores indígenas consagrados.

A antologia *Püchi Bîyá Uai*, de Miguel Rocha Vivas, foi publicada em dois volumes: “Precursores” e “Puntos aparte”, na coleção *Libro al Viento*, que conta com o apoio da Prefeitura de Bogotá. Ela reúne iniciativas literárias de autores indígenas inéditos e outros que vêm publicando sem uma divulgação mais ampla desde a década de 1990.

Esses projetos editoriais, divulgados “em formato físico”, especialmente em centros educacionais, mas também em formato eletrônico gratuito na Internet, fornecem uma visão geral da literatura indígena contemporânea na Colômbia, de modo que, além dos escritores indígenas contemporâneos mais conhecidos – Miguel Ángel López, Frédy Chikangana e Hugo Jamioy Juagibioy –, encontramos os seguintes nomes: Antonio Joaquín López, Alberto Juajibioy Chindoy, Miguel Ángel Esperanza Aguablanca, Vicenta María Siosi Pino, Yénny Muruy Andoque, Estercilia Simanca Pushaina, Anastasia Candré Yamacuri e Efrén Tarpués Cuaical.

No entanto, esses autores continuam a ser lidos apenas em pequenos circuitos, e suas realidades, culturas e discursos (conhecimentos, conflitos, sonhos, lutas etc.) permanecem em grande parte desconhecidos.

Alfabetizando os letrados

Apesar desses projetos editoriais, ainda há uma falta generalizada de conhecimento sobre as culturas indígenas. Essa preocupação é expressa por um indígena Camentxa por meio do poder da imagem poética. Hugo Jamioy toma a palavra para fazer uma reprovação que se torna um convite:

Analfabetos

*Quem chamam de analfabeto?
aqueles que não sabem ler
os livros ou a natureza?*

*Um e outro
Algo e muito sabem*

*Durante o dia
Meu avô recebeu*

*Um livro:
Disseram-lhe que ele não sabia nada.*

*Durante as noites
Ele se sentava junto ao fogão,
Em suas mãos
Girava uma folha de coca
E seus lábios iam dizendo
O que ele via nela²*

Hugo Jamióy Juagibioy é autor da coletânea de poemas “Danzantes del viento (Binybe Oboyejuaèng)”, que destaca a alegria de contemplar a natureza e, ao mesmo tempo, relembra a sabedoria ancestral do povo Cametsa por meio de poemas que, às vezes, assumem conotações filosóficas, às vezes místicas e às vezes pedagógicas. Seu trabalho está relacionado ao conceito de oralitura.

Esse termo é composto pelas palavras “oral” e “escritura”. Não é a única categoria para se referir ao tipo de textos que combinam ou relacionam tradições orais e literatura, já que são utilizadas e propostas categorias como literatura indígena, literatura oral, oralitura, etno-texto, etnopoésia, livros do quarto mundo. A denominação desse tipo de expressões levanta uma discussão interessante entre o exercício metódico de classificação (que envolve a construção de categorias para definir com precisão os elementos que envolvem esse fenômeno) e a preocupação de estigmatizar expressões que, em última instância, deveriam ser vistas como literatura, sem adjetivos. No entanto, escritores como Frédy Chikangana e Hugo Jamióy, na Colômbia, assumiram

a proposta de Elicura Chihuailaf, no que diz respeito à sua autodesignação como oralitor, como se pode ver a seguir:

Em 1995, em um Encontro de Escritores Indígenas da América, na cidade de Tlaxcala (México), contei ao meu irmão maia Jorge Cocom Pech sobre minhas reflexões e expressei minha necessidade de saber sua opinião. Disse-lhe que havia chegado à conclusão provisória de que eu era um “oralitor”, porque me parecia que minha escrita se dava ao lado da oralidade de meu povo, de meus anciãos (em respeito a eles, por eles: por seus pensamentos), e não no mero artifício da palavra.

É interessante ver como os interesses literários permitem o encontro de duas tradições culturais diferentes em torno de problemas e sentimentos semelhantes.

A palavra azul do poeta mapuche vai ao encontro do maia que recebeu o dom da palavra por meio de um grão de milho; Chihuailaf e Cocom Pech conversam sobre uma maneira de sentir e usar a palavra, formando assim uma rede de gostos, conhecimentos e interesses mútuos que se estende a escritores indígenas de outras latitudes.

No caso da poesia de Jamióy, vemos sua intenção de denunciar o “analfabetismo às avessas” como uma irresponsabilidade continental, como diz Miguel Rocha:

Quando se trata de processos de diálogo, não é por acaso que os escrito-

² Analfabetas: “A quién llaman analfabetas / ¿a los que no saben leer / los libros o la naturaleza? // Unos y otros / Algo y mucho saben // Durante el día / A mi abuelo le entregaron / Un libro: / Le dijeron que no sabía nada. // Por las noches / Se sentaba junto al fogón, / En sus manos / Giraba una hoja de coca / Y sus labios iban diciendo / Lo que en ella miraba”.

res indígenas exigem de seus leitores e ouvintes as condições mínimas de conhecimento cultural para que esse compartilhamento seja realmente eficaz, com base no respeito mútuo. Devido à ausência dessas condições mínimas, Hugo Jamioy Juagibioy denuncia no poema o analfabetismo: uma irresponsabilidade continental.

No poema, a pergunta retórica “A quem chamam analfabetos / — os que não sabem ler / os livros ou a natureza?” é uma reprovação que evidencia os preconceitos de um mundo em que a escrita tem sido motivo de exclusão social: “Disseram-lhe que não sabia nada”. O poema, no entanto, nos fala de outras formas de leitura, de modo que o que a princípio parece ser uma reprovação se torna quase um ensinamento. O efeito do estrangeirismo produz seu efeito pedagógico: o leitor se pergunta: “Como se pode ler uma folha de coca? Onde estão as letras?”; e é aí que se abrem as possibilidades de aproximação com o outro. Depois de ler esse poema, em vez de nos sentirmos acusados, nos sentimos convidados a entrar naquela noite íntima em que prevalecem as palavras e o diálogo com a natureza. Percebe-se, então, que o poema conseguiu inverter os valores da maneira mais gentil possível: ele nos mostra que sabemos ler, mas somos analfabetos em relação ao mundo indígena e, de certa forma, à natureza. O poema revela uma realidade, mas também é um chamado ao diálogo. Um diálogo que possibilita o reconhecimento e a revitalização de uma memória cultural, sem a qual será impossível reconstruir uma tradição literária que reflita as diversas realidades de uma história que foi atravessada pelo silenciamento

do outro, cuja voz é necessária e essencial para nos entendermos como uma sociedade “multiétnica e multicultural”.

É de se perguntar, então, o que fazer diante de um cenário em que escritores indígenas de diferentes etnias estão usando a palavra escrita para criar novas formas de relacionamento que não devem mais ser regidas pela exclusão e pela indiferença. Diante de uma iniciativa que escolhe o caminho da estética e do intercâmbio cultural para defender suas causas, vale a pena nos perguntarmos: que responsabilidades temos como leitores diante dessas expressões? Como podemos nos aprofundar no diálogo proposto por esses textos? Como podemos combater a interminável história de indiferença e ignorância em relação às sociedades indígenas?

As coordenadas do rio

Essas questões ficaram claras para mim durante uma viagem à Amazônia, em 2006, para desenvolver minha tese de mestrado em literatura sobre a mitologia Tikuna. Em uma de minhas viagens ao longo do rio, conheci Alba Lucía Cuéllar em Puerto Narino, membra do grupo étnico Tikuna, que está realizando um importante processo de recuperação e disseminação de tradições em sua comunidade. Grande conhecedora da mitologia e excelente cantora, em 2006 ela participou de um projeto editorial da Fundação Terra Nova, no qual as canções de vários cantores desse grupo foram reunidas em um disco, também transcrito e traduzido para o espanhol em um livro intitulado “Magütagü arü wiyae: cantos tikunas”. De Alba Lucía Cuéllar, tiramos uma amostra da música “Muü” (“Colibri”):

Nesta vila, nesta vila, vila

*por ti, por ti, canto, canto,
canto como o colibri
o colibri, o colibri*

*por isso venho com esse canto
venho venho
por isso, por isso
pelo que necessitam
esses, esses que cantam
os periquitos, os periquitos*

*Onde estão as suas coisas
as suas coisas
iri iri senhorita.³*

No meu caso particular, o contato direto com os povos indígenas da Amazônia sempre me dá novas coordenadas para pensar sobre o problema do intercâmbio cultural. Surge então a questão da oralidade como meio de registro cultural, e o caminho se torna caprichoso como o andar na selva. Isso também levanta a questão da influência da cultura escrita nas comunidades indígenas e as mudanças que ela gera nas formas tradicionais de transmissão de conhecimento e cultura entre os povos indígenas.

A expressão “colocar-se no lugar do outro” significa fazer um esforço para mudar a perspectiva, para ver a partir da posição do outro. Apesar de essa expressão ser comum no mundo mestiço ocidental, parece que essa mudança de perspectiva é mais comum entre os povos indígenas. Sentir a partir do “outro” – planta, animal ou espírito do rio – é algo que não implica necessa-

riamente em um ato de autonegação. Dessa forma, o princípio da identidade, tão fixo e estático na mentalidade de homens e mulheres ocidentais, tem outros desdobramentos entre as comunidades indígenas da Amazônia. Esse pensamento, enriquecido por outras perspectivas, está ligado a práticas cotidianas e celebrações rituais relacionadas à cosmogonia de cada grupo étnico.

Um exemplo disso é o cutipo entre os Tikunas: “O cutipo é uma doença mágica que acontece a uma pessoa conjurada, produzida pela exposição súbita ou voluntária a uma força da natureza (planta ou animal) da qual se tem uma ‘mãe’ ou ‘dono’ que a protege”. Isso é o que Alba Lucía Cuéllar me contou uma vez sobre uma parente que não havia se alimentado adequadamente durante a gravidez e que, ao comer carne de guará (um roedor que procura comida na floresta à noite), havia transmitido a doença ao seu filho sem querer. Ao nascer, a criança havia adotado os hábitos do guará, ou seja, dormia durante o dia e era extremamente ativa à noite. Essa situação desestabilizou a saúde do recém-nascido que, diante da impotência do tratamento médico convencional no centro médico, teve de ser tratado por um médico tradicional. Naquela ocasião, ela me perguntou se as mulheres de Bogotá faziam dieta, e minha resposta foi negativa, ao que ela respondeu: “Pobres crianças! Com todo aquele gado andando em cima delas”. Depois de refletir um pouco mais, ela concluiu que, se as crianças não ficavam doentes, era porque as mães não acreditavam nisso, portanto, ou elas

³ “En este pueblo, en este pueblo, pueblo // por ti, por ti, canto, canto, canto como el colibrí / el colibrí, el colibrí // por eso llevo con este canto, llevo, llevo / Por eso, es por eso, es lo que necesitan / esos, esos que cantan los pihuichos, los pihuichos. // ¿En dónde están tus materiales, / tus materiales / iri iri señorita?”

não percebiam ou simplesmente não acontecia com elas – sábia conclusão.

Nessa lógica, as crenças e as práticas culturais constroem uma forma de perceber e compreender o mundo cuja transformação está nas mãos dos seres humanos. Dessa forma, as ações cotidianas são carregadas de significado e, ao mesmo tempo, sustentam uma cosmovisão ligada ao outro que compartilha o território conosco. As canções reunidas neste projeto editorial são geralmente executadas no festival do coração, o ritual de iniciação feminina dos Tikunas; são canções que estabelecem fortes vínculos comunicativos com a natureza circundante, que exige essa celebração “para que a vida continue”. Mas então a pergunta permanece. Por que usar o recurso da escrita e da gravação em um disco para registrar esses cantos?

Outras coordenadas...

Além de ter a oportunidade de me aproximar de uma realidade cultural diferente e diversa, de me maravilhar com cosmovisões belas e complexas, de conhecer o interior fresco e misterioso de uma maloca, de navegar entre as árvores quando a mata está alagada, de ouvir a mata em movimento, de participar de festas tradicionais em que a chuva e os trovões eram convidados, de ouvir histórias míticas de profunda transcendência para essas sociedades, nessa viagem também pude ver como continuam a se desenvolver complicados processos de transculturação e aculturação. Fenômenos relacionados à influência da cidade e à dinâmica comercial e institucional que ela representa entre as comunidades indígenas ao redor de Letícia. Como Ángel Rama menciona em sua *Ciudad letrada*, desde a chegada dos espanhóis, a profusão de cidades

no território americano teve o objetivo de construir uma estrutura de dominação na qual a escrita desempenhou um papel definitivo e cujas consequências podem ser vistas ainda hoje:

Embora isoladas em uma vastidão espacial e cultural estranha e hostil, cabia às cidades dominar e civilizar seus arredores, o que foi chamado primeiro de “evangelizar” e depois de “educar”. Embora o primeiro verbo tenha sido conjugado pelo espírito religioso e o segundo pelo secular e agnóstico, tratava-se do mesmo esforço de transculturação baseado na lição europeia.

A tremenda eficácia dessa estratégia de colonização continua a ter consequências terríveis para as culturas indígenas que, desde a conquista, estão atreladas a um sistema burocrático-centralizado no qual seu modo de vida e sua cultura continuam em risco. Esse é um problema cujos ecos provocam uma tensão aparentemente irreconciliável entre a escrita e as tradições orais, pois, aparentemente, quanto maior a influência da “cidade letrada”, maior o risco que essas comunidades correm de perder seu patrimônio cultural.

Entretanto, a recente publicação de literatura indígena na Colômbia deve ser associada não apenas a uma iniciativa estética, mas também a uma expressão de resistência cultural, sugerindo uma recepção disposta a criar pontes de diálogo e que permita o reconhecimento do outro em condições justas. Assim, o diálogo intercultural pressupõe uma troca que flui em pelo menos dois sentidos: uma escrita indígena consciente de sua origem oral e de seus traços culturais, que opera com diversas estratégias em

busca da preservação da memória e que se vincula – a seu modo – aos circuitos de difusão da cultura dominante sem cair na armadilha da “mercadoria exótica”, e uma oralidade alimentada por cosmogonias em risco de desaparecimento que, na corrente do uso da escrita, permeia uma sociedade letrada com uma “palavra” que desestabiliza as noções dominantes de cultura, pensamento, progresso, beleza, entre outras.

A escrita alfabética durante a conquista e a colônia da América estava, como desenvolve Ángel Rama, a serviço da imposição de uma língua e de uma religião estrangeiras que serviam para criar uma estrutura hierárquica em que o poder estava a serviço da coroa e, mais tarde, das elites sociais. Nas mãos dos povos indígenas, a escrita tornou-se um instrumento de resistência cultural, mas não exclusivamente por meio da denúncia, como no caso de Manuel Quintín Lame (1883-1967), mas também no campo da criação literária.

Estou particularmente interessado na maneira como as tradições orais e a criação literária se unem nos poemas. A poesia, em particular, vincula o canto e as adivinhações, típicos de contextos rituais, ao universo polissêmico do poema. Lá, escritores, oradores e cantores – as coordenadas ainda não estão claras – interpretam o eco de uma semente que cresce com suas palavras. O enredo é diversificado e nos convida a seguir em frente, um pouco à deriva, buscando novas coordenadas e talvez desconfiando daquelas que estão determinadas a mostrar sempre o mesmo norte. Navegar à deriva e se perder na névoa e nos caprichos do rio pode significar que questionamos até mesmo a própria definição de literatura. A discussão nos convida a transformar preconceitos anquilosados em histórias

literárias de tradições eurocêntricas para o reconhecimento de outras expressões nas quais a palavra falada e a criação de outros mecanismos de registro cultural (tecelagem, pintura, cerâmica, dança, escultura, ourivesaria e outros) são reconhecidas como parte vital da cultura, intimamente relacionadas a expressões simbólicas verbais de alto valor literário.

Nesse sentido, um rearranjo de valores em torno de conceitos como escrita, leitura e texto é uma base válida para uma visão inclusiva que respeita e reconhece expressões minoritárias, provenientes de tradições culturais diferentes da dominante. O trabalho de Gordon Brotherston, *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo* (1992), por exemplo, propõe uma reavaliação do conceito de texto como resultado da tradição literária ameríndia, o que abre a discussão sobre a própria definição de literatura.

O conceito de texto ou literatura do Quarto Mundo foi particularmente fragmentado pela imposição de concepções importadas do meio literário. Por uma questão de princípio, os pronunciamentos ocidentais estereis sobre o que constitui ou não constitui a escrita e a divisão binária categórica que separa o oral do escrito mostraram-se particularmente inadequados para serem aplicados à riqueza da mídia literária da América indígena: por exemplo, os pergaminhos de casca de árvore dos Odoquins, as cordas com nós (quipu) dos Incas, as pinturas secas dos Navajos (ikaa) ou as páginas enciclopédicas dos livros de tela mesoamericanos (amoxtli).

Palavra de chilli

Há também o caso de Anastasia Candre Yamacuri, que ganhou a bolsa nacional de criação em literatura oral do

Ministério da Cultura da Colômbia em 2007, com sua pesquisa sobre o festival de frutas: “Yuaqui Muina Murui: cantos del ritual de frutas huitoto”, e cujos poemas foram publicados na antologia *Püchi Biyá Uai: puntos aparte: antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea*. De acordo com seu compilador, Miguel Rocha, esses poemas: “combinam algumas características rituais das canções tradicionais com uma expressão mais íntima e pessoal de imagens e sentimentos de grande força simbólica”. Observe o poema

*Saboroso e picante
Seu aroma é delicioso
Assim como o coração da mulher uitota
Furiosa e seus lábios ardentes*

*Mulher uitota, seu corpo perfumado
Como o perfume da flor de pimenta
Sua voz forte e picante*

*Sozinha, ela se acalma de sua raiva,
mas seu coração é ardente
E ela começa a rir hi, hi, hi*

*O aji, coração da mulher
O aji, a força feminina
O aji, a planta medicinal
da mulher uitota
É o verdadeiro ensinamento
e conhecimento*

*O verdadeiro fogo do amor
que não se apaga
E vive feliz em seu doce lar*

Esse poema de Anastasia não corresponde a um caso como o de Alba Luísa Cuéllar – uma canção tradicional –, mas é um poema que canta a feminilidade da mulher Uitota associada à pimenta malagueta. Como se fosse um enigma, algo recorrente nas festas tradicionais Uitota em que os convidados preparam canções para “testar” o domínio do anfitrião sobre o conhecimento tradicional, o poema sugere um pano de fundo oculto pela densidade simbólica da língua Uitota. Deve-se observar que sua formação em linguística para realizar sua pesquisa sobre a festa das frutas lhe permite relacionar os dois códigos comunicativos: o da dança e o da fala:

Nesse caso [a dança das frutas], o cantor é o falante que se expressa por meio da música; e os ouvintes são o dono da dança e os dançarinos. As canções de cada variante estão representando, simbólica e literalmente, as colheitas das frutas e de cada espécie de animais.

Assim, mesmo quando no poema, graças à justaposição e à anáfora, encontramos o enriquecimento semântico do significante “chilli”, ficamos com a sensação de não ter decifrado o enigma. Nesse caminho, quando nos aproximamos da obra de Fernando Urbina, que há décadas compila e estuda a mitologia uitota, somos instados a conhecer a pesquisa de Blanca Vargas de Corredor, que “desenvolveu extensamente a mitologia pertencente à grande ‘Mãe Geradora’,

⁴ "Sabroso y picante / Su aroma delicioso / Así como el corazón de la mujer uitota / Furiosa y sus labios ardientes // Mujer uitota su cuerpo oloroso / Como el perfume de la flor del aji / Su voz fuerte y picante // Sola se calma de su ira, pero su corazón ardiente / Y comienza a reírse ji, ji, ji // el aji, corazón de la mujer / El aji, la fuerza femenina / El aji, la planta medicinal de la mujer uitota / Es la verdadera enseñanza y conocimiento // El verdadero fuego de amor que no se apaga / Y vive alegremente en su dulce hogar".

cujo ícone é a Maloca”, e vemos então que no poema o conhecimento da mulher uitota se mostra inscrito no princípio feminino original, sem revelar seus mistérios. Isso potencialmente nos lança em uma requintada constelação bibliográfica e de narrativas. Mas as coordenadas para uma jornada até a semente também estão tomando forma, como um retorno à palavra, ao diálogo, ao reconhecimento da diferença, à valorização da natureza, da Terra, do ar, da água.

No festival de idiomas de 2011 em Bogotá, a apresentação de encerramento dos escritores indígenas, que contou com Humberto Ak’abal, Jorge M. Cocom Pech, Leonel Lienlaf, Fredy Chikanhanna, Hugo Jamioy, Miguel Ángel López, entre outros, terminou com uma dança uitota. Anastasia Candré, motivada pela emoção do encontro de escritores de latitudes e culturas tão diferentes, convidou-os para dançar, pegando-os pela mão, e assim trouxe para o pavilhão Corferias algo de sua cultura, bem como sua poesia e suas canções. A maloca, esse microcosmo que guarda o mistério da origem, estava presente como a arquitetura de uma poesia que se dança. No meio da feira do livro, essa dança foi uma demonstração de que o texto escrito não é tudo: o que é realmente importante é o que acontece depois.

À guisa de conclusão

Estamos diante de textos em que habita a tradição oral dos povos nativos e que, por meio do contato intercultural facilitado pela escrita alfabética, reivindicam sua origem étnica, o que constitui uma expressão estética que amplia o panorama e os cânones literários.

Nessas obras, a tradição oral e a escrita operam de forma interdependente, gerando assim uma negociação do signi-

ficado da literatura e do valor da palavra nela contida, bem como reflexões profundas sobre conceitos como identidade, poder, memória, território, entre outros.

Uma literatura de fronteira que convida o leitor a construir pontes de acesso; uma literatura bilíngue que entende a tradução como uma porta de entrada para o diálogo intercultural; uma literatura enriquecida pela diversidade geográfica e pelos costumes de seus criadores; uma literatura codificada por símbolos culturais que brincam com o hermetismo do símbolo e o efeito de estrangeirismo da linguagem poética.

Uma literatura que sugere problemas epistemológicos em que o papel do “especialista” se torna instável e em que a questão da metodologia desafia as barreiras disciplinares. Como podemos evitar mal-entendidos sobre a figura do “especialista” e mostrar que a intenção não é esgotar as leituras, mas ampliar e descentralizar as coordenadas para dar visibilidade às culturas minoritárias cuja concepção de mundo é de fato poética? E ainda: Qual seria o propósito de ampliar e aprofundar esse diálogo intercultural por meio da expressão estética verbal? Por outro lado: Como abordar o problema da recepção dessa literatura entre as comunidades indígenas, onde os índices de leitura são tão baixos?

Acredito que expressões literárias como as de Hugo Jamioy Juagibioy, Anastasia Candré Yamacury e Alba Lucía Cuéllar funcionam como um limiar para o reconhecimento de suas respectivas culturas indígenas, enriquecidas pelo ponto de vista particular de seus autores. Essas expressões estão enquadradas em um contexto globalizado que, embora tenha tido um impacto sobre as comunidades indígenas, também pode servir para atravessar fronteiras ao disseminar

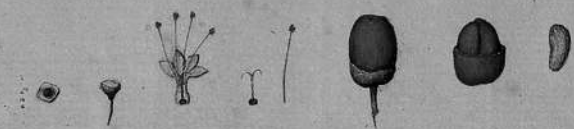
um modo de pensar que se baseia em uma firme crença no poder da palavra. Evidentemente, esse ponto de vista implica uma escolha metodológica que nos leva a dois aspectos que resultam no mesmo fluxo: por um lado, um encontro direto com as culturas dos autores estudados e, por outro, uma revisão da concepção dominante de “literatura”, já que estamos lidando com expressões em que a concepção cultural da “palavra” está ligada a uma força criativa e organizadora da vida diferente da ocidental.

O exercício de ler e valorizar essas literaturas e sua recepção, cujas origens orais estão – como nesses três casos – nos poemas, deve servir para abrir canais e construir pontes de compreensão que superem as lacunas culturais, e assim pensar que a diversidade também pode entrar no domínio do “universal”. Dessa forma, o problema não deve ficar apenas na avaliação estética da forma (o que certamente implicaria uma discussão sobre o cânone literário), mas na transformação da própria concepção do “estético”, baseada no diálogo e na compreensão do outro e da outra, vinculada a circunstâncias históricas e culturais específicas.

Nesse fluxo, então, nos vemos conduzidos por uma corrente cheia de símbolos não decifrados, de significados latentes, de intuições interpretativas, de vozes

multilíngues em diálogo. Essa leitura me leva a propor um olhar que inclui uma abordagem de suas cosmogonias, suas mitologias, suas línguas, suas festividades, seu território e suas histórias. Dessa forma, também é necessário considerar as estratégias de reapresentação de um processo que busca ser meta-reflexivo e que visa rever constantemente as circunstâncias da elaboração da pesquisa. Essa experiência de leitura recorre a formas de representação que renovam e desestabilizam a noção de objetividade, que tende a reduzir e desnaturalizar o outro. É com essa intenção que este artigo recorre a diferentes registros discursivos, que se associam, se interpe-lam e se entrelaçam para sugerir uma visão diferente do problema. A partir do conceito de polifonia, essa estratégia de análise por meio da representação pode ser aprimorada com o uso de, por exemplo, narração, descrição, anedota, diálogo, fotografia e vídeo, entre outros. A razão mais importante para considerar essa abordagem é que o “objeto de estudo” é dinâmico, contendo visões de mundo complexas, vinculadas a elementos culturais flutuantes pertencentes a visões de mundo e concepções particulares, que não serão abordadas a partir de uma abordagem autoritária-hegemônica, mas a partir de uma abordagem capaz de descentralizar seus próprios referentes.

CODINA, Joaquim José.
[Aegiphila]. [17--]. 1
desenho, aquarela, col,
imagem 31,5x18,0cm
em f.34,5x24,0cm.



O poema possui seus ancestrais

SELNICH VIVAS HURTADO¹

*Jubie, jubie.
Jairue, jairue.
Jubie, jubie.
Jairue, jairue.
Anabi raidi mooñoke jítoo,
dama jerie guíyanona,
tainuiai, rafuía, yote,
Uaiteko, uaiteko.
Uaiteko, uaiteko.
Anabi raidi mooñoke jizaa,
dango jerie guíyanona,
tainuiai, rafuiai, yote.
Uaiteko, uaiteko.
Uaiteko, uaiteko.*

(Essa música nos foi entregue em 2012 na comunidade de San Antonio, Estado do Amazonas, Colômbia. O professor era um menino de sete anos, Jeffrey. Mais tarde, soubemos que ele a havia aprendido com seu avô Kuegákudo (“Aquele que tem o instrumento com o que se escreve”), que faleceu há quatro meses. A ambos, nosso reconhecimento

e homenagem. A eles devemos grande parte de nossa alegria ao cantá-la.)

O fakáriya murui que acabamos de cantar nos leva ao tema central deste ensaio. A questão de como ler a poesia indígena está associada a inúmeros aspectos que tentaremos apresentar com um propósito pedagógico, antes de passarmos à análise do que representam os kirigaiai, em geral, e, dentro deles, o fakáriya murui, o zijina eiki, o bunua e o ruaki, em particular.

Vamos começar com uma distinção indispensável: o conceito indígena. Com ele, nos referimos a produções e apropriações culturais heterogêneas que estão longe de constituir um todo isolado. Mesmo que falemos, por exemplo, de uma cultura específica, digamos, a Muisca, sempre falamos de obras com características muito diversas, às vezes contraditórias e até exclusivas. Os termos literatura indígena, indigenismo,

¹ Professor de literatura alemã, afrolatinoamericana e indígena na Universidad de Antioquia.

indianismo, neoindigenismo, entre outros termos mais refinados, como literatura oral e oralitura, fizeram carreira entre os estudiosos do mundo indígena e dos mitos. No entanto, gostaria de apontar algumas diferenças que podem ser úteis, mesmo que sua nomeação seja simples, já que não se pretende abrir o debate sobre a pertinência ou não do uso do termo "indígena", com o qual nunca concordamos. Em todo o continente americano, existem todos os tipos de obras verbais e não-verbais que constituem o patrimônio cultural de centenas de povos ancestrais. Essa situação não é menos diversa ou complexa hoje do que no passado. Pelo contrário, a pluralidade de fenômenos está viva e bem presente em cada país. Para começar, é preciso ressaltar que existem obras indígenas escritas em idiomas modernos. Essas obras alcançaram uma disseminação mais ampla do que outras escritas em idiomas ancestrais. Os casos do *Popol Vuh* e do *Yurupary* são bem conhecidos. Também poderíamos argumentar que as transcrições de composições indígenas em escrita alfabética tornaram as obras orais de povos não-ocidentais conhecidas por um público especializado. Quanto a esse último ponto, há inúmeras obras que são muito semelhantes entre si e cujo pertencimento a um gênero discursivo específico ainda não foi esclarecido. Basta lembrar que, por exemplo, muitos indígenas expressam sua discordância em relação a essas transcrições e apontam que não entendem o que está escrito nelas. A grande maioria das obras de poesia indígena ancestral não faz sentido quando divulgadas em livros. São obras de ritualidade e não apenas de oralidade, como se costuma pensar. Elas têm seus significados vivos na dança, no canto, na cestaria, na tecelagem, na culinária,

na pintura corporal, nos petróglifos, na medicina, na agricultura e assim por diante. Assim, falar de "poesia indígena" ou mesmo de "literatura indígena" implica uma realocação do conceito tradicional de literatura para um espaço mais inclusivo. Deixe-me explicar: pensar na arte verbal indígena a partir da ideia recente e moderna de literatura escrita é, pelo menos nos últimos casos mencionados, inadequado, porque o estudo da poesia indígena deve partir de uma crítica ao conceito de literatura reduzido à escrita. Mas não se trata de retornar à disputa entre oralidade e escrita, que está ancorada em uma suposta linearidade do processo civilizatório da humanidade europeia. Supõe-se que as sociedades desenvolvidas passaram da oralidade para a escrita e, graças a ela, alcançaram uma produção superior de conhecimento. Esse equívoco, contrário aos processos de transculturação vivenciados na América, não nos permite compreender a singularidade de nosso contexto. A escrita de poesia não pode ser relevante para entender o que é poesia. Especialmente porque a escrita é uma contração moderna da poesia. É apenas uma aparência recente. Para entender essa questão, devemos adotar a discussão de Edmund Husserl quando ele falou sobre a crise das ciências. Lembre-se que essa crise se deveu à obsessão positivista, que tentou reduzir o conhecimento a fatos mensuráveis e deixou de lado a experiência vital que era inefável. Em suma: a escrita é incapaz de abarcar a poesia, mesmo que sirva como meio: a poesia surge antes da letra.

Por outro lado, a letra não é o instrumento exclusivo da poesia, pois ela também se manifesta em múltiplas formas expressivas que não a letra. Comparada à poesia indígena, a literatura escrita

acabaria sendo apenas um “Restbegriff”, ou seja, o conceito residual, as sobras de um conceito e não o conceito como um todo. A essência da poesia não está na escrita, muito menos no cálculo que fazemos de seus elementos observáveis, mensuráveis e quantificáveis. A essência da poesia está naquilo que não é englobado pelo conceito de literatura. A letra é, em contraste com a poesia, literalmente a materialidade de um fenômeno biológico que surge da necessidade antropológica de ficção e imaginação. A poesia é mais antiga e mais diversificada do que a invenção da escrita e suas técnicas de correção e edição. A poesia existia antes da escrita e, ainda hoje, existe poesia em sociedades que não possuem a escrita. Assim, a poesia antiga não precisa ser escrita para ser poesia, pois o que dá origem à necessidade humana de poesia são as questões fundamentais da existência em sua busca de reconexão com a natureza, os significados da vida de que fala Green Stócel, e não as fontes tipográficas ou o comprimento das linhas ou parágrafos, nem mesmo as imagens produzidas pelas combinações de palavras. Muito menos o prestígio das editoras que pretendem rotular o que é poesia e o que não é. A poesia dá fundamento à existência e faz fronteira com a metafísica e a dimensão espiritual da espécie humana. Na poesia, os seres humanos recuperam seu lugar na natureza, seu trabalho em diálogo com todas as espécies. Hölderlin disse: “Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet/ Der Mensch auf dieser Erde”. “Cheio de méritos, mas apenas poeticamente/ o homem habita esta terra”. A poesia é o maior mérito da humanidade, pois apoia formas de conhecimento que estão relacionadas ao próprio mistério da vida.

A poesia transborda todas as outras formas usadas para separar a sociedade da natureza, os seres humanos de outras espécies; a poesia cria um elo e uma bússola entre o significado da vida e o significado do mundo. Ela disputa com as ciências a compreensão da unidade do homem com o planeta, o parentesco entre a infinidade de órgãos e seres. Em uma palavra: ela ajuda a explicar o jágiyi de que tanto falam os Minika – o povo indígena da Amazônia colombiana que faz parte do grupo Tukano oriental –, ou seja, o sopro da vida, anterior à existência e perceptível apenas no ato de respirar. A poesia é um “Heimkunft”, para usar o título do próprio Hölderlin. É um retorno ao futuro lar, à origem. E é dedicada “An die Verwandten”, aos parentes, aos ancestrais.

Por outro lado, há uma ideia herdada do mundo colonial e do período republicano que classifica o indígena dentro do antigo, do primitivo, e a literatura dentro do moderno. A verdade é que o antigo também é o moderno, dependendo de como você o vê. Os gregos de Hölderlin são um exemplo notável. As obras de arte verbal indígena coexistem com as de arte verbal escrita, e não apenas desde a chegada dos espanhóis à América. Antes da chegada dos invasores europeus, os povos indígenas já dominavam várias tecnologias de palavras não alfabéticas. Em nenhum momento da história dessas culturas a escrita alfabética e outras escritas são indicadores de seu primitivismo ou modernidade. Tampouco é possível afirmar que nessas culturas havia oralidade e agora há escrita. Nenhuma das duas é resultado da outra, mas elas se movem em seu próprio ritmo, embora, às vezes, em complemento, em suas próprias lógicas e tradições. Um indígena hoje pode fortalecer sua língua ances-

tral enquanto usa um iPhone. É claro, porém, que as repúblicas americanas são responsáveis por terem imposto o lema de que o conhecimento escrito e linear deve substituir o conhecimento espiralado, fruto da tecelagem e da dança. Por causa desse preconceito ensinado nas escolas, hoje acreditamos que primeiro veio a oralidade incoerente e inculta, e depois veio a escrita racional, erudita, clara e científica. Ideia perversa: a escrita alfabética chegou a imitar a a oralidade, o automatismo, a irracionalidade e a barbárie, sem deixar de ser escrita.

Já dissemos que a poesia indígena também pode ser escrita com a ajuda de um alfabeto ocidental, mas ela não é apenas poesia por causa dessa característica superficial. É um curso de ação que ajuda na disseminação e na preservação. Isso foi compreendido por centenas de poetas indígenas que fazem parte do chamado renascimento da poesia indígena americana, do Alasca à Patagônia. Uma amostra nutrida dessa poesia indígena pode ser vista todos os anos no Festival Internacional de Poesia de Medellín, que de certa forma se tornou o promotor dessas novas formas de poesia ancestral. Essa poesia indígena urbana é caracterizada pelo que poderíamos chamar de tradução ao contrário. Seus autores pensam e escrevem em um idioma europeu, mas depois traduzem os poemas para seu idioma nativo esquecido ou recuperado como parte de um exercício de reindigenização. Não é à toa que já existem editoras especializadas em poesia escrita em línguas indígenas no México, Chile, Peru, Equador, Guatemala, Canadá, Estados Unidos, Bolívia, Venezuela e até mesmo na Colômbia. O México tem até mesmo o Prêmio Internacional de Literatura Nezahualcóyotl. Na Colômbia, por

sua vez, a “Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas” (2010) publicada pelo Ministério da Cultura, que inclui vários livros bilíngues, ou a revista eletrônica *Mundo Amazónico* da Universidade Nacional da Colômbia, especializada em textos em línguas indígenas de sociedades da floresta, são amplamente lidas.

Mas a poesia indígena ancestral não está impressa nem em livros. A recente edição de “Apu Inka Atawallpaman”, de Odi Gonzáles (2014), mostra que a memória oral e a escrita competem em igualdade de condições. Ambas conseguiram preservar uma obra antiga de grande erudição. Essa canção foi o produto de um evento traumático na história dos povos de língua kichwa e quechua e teve de ser retrabalhada de várias maneiras para sobreviver poeticamente nessa terra. A homenagem ao patriarca inca Atawallpa transfere para o quechua estruturas, temas e símbolos da poesia hispânica anteriores ao momento do assassinato, adaptando-os e convertendo-os em ritualidade indígena ancestral. Esse é um bom exemplo da plasticidade geral da poesia e da criatividade da poesia indígena ancestral em particular.

A poesia indígena ancestral, como, por exemplo, a Minika, é um elo com a ritualidade. A ritualidade, é claro, é construída em estreita associação com a linguagem, mas não exclusivamente a partir dela. O fator determinante da ritualidade é o uso de usinas de energia. Aprender um idioma nativo é um pré-requisito para o acesso à poesia ancestral. Esse truísmo tem sido, no entanto, o grande dilema das sociedades latino-americanas. Pensar a partir das línguas indígenas implica entrar em uma forma diferente de vida cognitiva e espiritual, devido à sua estreita relação com as

plantas de poder, até então condenadas e demonizadas. Sor Juana Inés de la Cruz, que escreveu poemas em Nahuatl, sabia disso. Sabia disso o crítico Juan Maria Gutiérrez – reeditado por Juan Guillermo Gómez –, para quem não só era importante falar mapuche e tupi guarani, mas que também propôs que incluíssemos as tradições poéticas indígenas no estudo da “Nuestra América Poética”. Andrés Bello sabia disso quando cantou em sua “Alocución a la poesía”: “tiempo es que dejes ya ya la culta Europa,/ que tu nativa rustiquez desama”. Jorge Isaacs, Rubén Darío, Manuel González Prada, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña e José Carlos Mariátegui sabiam disso. Eles sabiam, pois Isaacs já havia começado a estudar as línguas da Sierra Nevada de Santa Marta e Darío já havia declarado, nas palavras iniciais de “Prosas profanas”, que se havia algo poético em nossa América “estava nas coisas antigas: em Palenque, em Uxatlán, no lendário índio e no sensual e fino Inca, e no grande Moctezuma da cadeira dourada”. Eles sabiam disso, mas algo aconteceu que impediu a intelectualidade americana de dar o próximo passo: a defesa e o aprendizado das línguas indígenas e a entrada em uma vida espiritual desconhecida para o cristianismo. O ensino das línguas indígenas do continente teria levado os estudiosos indígenas à elite intelectual e, no processo, teria transformado ostensivamente a face política e econômica das novas nações. Algo para o qual nossas sociedades latino-americanas não estavam, e não estão, preparadas.

Embora, como declara Myers, a “história dos intelectuais latino-americanos não possa prescindir [...] nem do legado das civilizações pré-colombianas nem da presença indígena contínua nas

novas sociedades que surgiram do fato da conquista”, sua ausência nas histórias literárias recentes é uma evidência de que os preconceitos da cidade letrada persistem. A omissão das contribuições indígenas da história intelectual, ou sua inclusão sob a condição de que se conformem ao modelo do intelectual letrado, ou seja, que produzam textos em línguas hegemônicas, responde a um duplo preconceito epistêmico denunciado pelo poeta antilhano Aimé Césaire após a Segunda Guerra Mundial: “Que o Ocidente inventou a ciência. Que somente o Ocidente sabe como pensar”. A fundação da universidade medieval, da qual derivariam as correntes modernas e contemporâneas do pensamento escrito, seria apenas um desenvolvimento posterior dessa capacidade intelectual mágica de certos espíritos europeus. O legado dessa certeza antropológica da superioridade do homem educado na Europa moderna influenciou a América Latina na configuração de duas tradições intelectuais nas quais é evidente que, embora se fale do indígena, ele ainda é pensado em contraste com o grego em sua versão renascentista, com o humanismo católico, com o iluminismo ou com o marxismo. Uma rápida olhada na história intelectual do subcontinente no século passado detectaria essas duas linhas complementares de discurso. A primeira vai de Pedro Henríquez Ureña e seus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) a Carlos Altamirano e seus coautores em *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008). O segundo vai de José Carlos Mariátegui e seus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) a Claudia Zapata Silva em *Intelectuales indígenas piensan América Latina* (2007). Neles,

a pergunta feita por Pedro Henríquez Ureña em 1928 continua válida: “Podemos voltar às línguas indígenas?” Com essa pergunta, retirada de seu ensaio “El problema del idioma”, Henríquez Ureña estava se tornando contemporâneo dos debates globais que questionavam a legitimidade das línguas dos colonizadores. Dizer que sim, que para alcançar a verdadeira independência cultural, as novas repúblicas americanas tinham que recuperar seus idiomas ancestrais, era para muitos um retrocesso, se não uma forma perigosa de nacionalismo irracional e nostalgia vazia. Dizer que não, por outro lado, permitiria o extermínio total de centenas de culturas nas mãos do progresso e de seu sistema econômico, tal como aconteceu. Não nos esqueçamos de que o etnocídio foi uma prática militar promovida durante a conquista e continuada pelos estados americanos durante os séculos XIX e XX. O desenvolvimento econômico dependia dele, como deve ter pensado o general Julio Argentino Roca quando iniciou sua campanha pelo deserto em 1879, e como devem pensar hoje as multinacionais do carvão que roubaram o rio Ranchería dos Wayúu. No cerne da questão, diz Henríquez Ureña, há um ponto relevante: “O homem de letras geralmente as ignora, e a árdua tarefa de estudá-las e escrever nessas línguas o levaria à consequência final de ser compreendido por muito poucos”. A decisão tomada pelo intelectual latino-americano de escrever e pensar em uma língua alfabética europeia privilegiou a herança hispânica, que lhe permitiu manter um vínculo linguístico com o público leitor formado na América, e descartou os “tesouros do índio”, por serem considerados um “passado indígena anterior à conquista”. Essa resposta política de uma minoria ilustrada em

uma época em que a população indígena ainda constituía a maioria do continente desarticulou o que poderia ter sido um modelo universalista e pluralista para o planeta. O que poderia ter sido o nascimento de uma episteme diferente para a ciência, para a vida. Homogeneizou as muitas formas de ser e pensar do continente e silenciou as menções contrárias ao modelo antropocêntrico, cristão e capitalista de desenvolvimento. É por isso que repetimos com certo constrangimento as palavras do ensaísta dominicano: embora sejamos americanos, “a maioria de nós não sabe o quanto somos indígenas: ainda não sabemos como pensar, exceto em termos da civilização europeia”. Pensar em termos de civilização europeia dificultou a compreensão das contradições dos povos indígenas, africanos, árabes, chineses, coreanos, ciganos, etc., e as anulou. Dificultou porque criou uma reação automática à pluralidade, uma rejeição mental e um estigma social para qualquer coisa fora da cultura dominante. Cancelou, porque agiu sob os princípios da discriminação lucrativa que não admite dissidência. O modelo econômico não é discutido, diz a discriminação lucrativa. Os intelectuais indígenas dos séculos XIX e XX não eram intelectuais, porque pensavam em sua própria língua e isso os impedia de alcançar o público em geral. Os de hoje são reconhecidos, dão mostra de dominar uma língua europeia e pensar em termos da civilização europeia, graças ao uso de ferramentas e métodos de “historiadores, sociólogos, antropólogos, escritores e poetas”.

Por esses motivos, o Inca Garcilaso de la Vega foi menos incômodo para o império espanhol e para a história oficial do Peru do que Guamán Poma de Ayala. O primeiro se tornou um grande humanista, enquanto o segundo só foi

popularizado no início do século XX. A crítica de Poma de Ayala, expressa em desenhos, é radical e menos complacente do que o excelente espanhol escrito do Inca Garcilaso de la Vega.

A ignorância das línguas indígenas tem uma base racista de longa data: ela sustenta um modelo econômico e, conseqüentemente, constrói um modelo cognitivo-moral. Sabemos que um pesquisador do mundo indígena pensa sobre a poesia indígena a partir da perspectiva das ciências antropocêntricas, modernas e europeias. Ele quer convertê-la em dados, resultados, livros. Da mesma forma, o indígena que expressa seu “compromisso de pertencer a um povo original” só é ouvido quando o faz por meio da escrita alfabética. Isso cria um mecanismo perverso de exclusão ou autoexclusão que foi colocado em movimento em todos os lugares do planeta onde o modelo econômico chegou, seja ele capitalista, socialista ou comunista. O resultado, de aparência agradável, tem sido a supressão de qualquer diferença (linguística, étnica, cultural, religiosa, sexual etc.) e a administração da vida no planeta sob regras de mercado claras e fixas, compreensíveis até mesmo para um comerciante informal indígena: o que se torna mercadoria e é vendido floresce e sobrevive até cair em desuso. E isso é verdade, em nosso tempo, para a literatura, as artes, as humanidades e até mesmo para a ciência em geral.

Mesmo contra os espíritos apocalípticos do passado, não estamos mais distantes das culturas indígenas do que o ensaísta dominicano estava em 1928. O diagnóstico de Mariátegui, contemporâneo de Henríquez Ureña, comprova isso. A visão de Mariátegui antecipou os eventos históricos da segunda metade do século XX. Os flagelos sofridos por nossos irmãos e irmãs indígenas ao longo de

quatrocentos anos de subjugação haviam sido e seriam repetidos na América, na África e na Europa. Por trás do racismo do Ocidente moderno, havia uma estrutura econômica que praticava o “regime de despovoamento” como um método conveniente para estabelecer o terror, obter controle sobre um território e consolidar o poder das empresas. A Europa havia adiado a reflexão sobre a eliminação sistemática de suas diferenças culturais internas porque havia trazido as máquinas de extermínio (a imprensa e a guilhotina) para a América. Mas, uma vez terminado o domínio colonial, a disputa pela terra voltou à Alemanha e deu origem a duas guerras mundiais. Não podemos esquecer que a Alemanha não tinha colônias no Novo Mundo, embora os banqueiros Welzer tenham financiado a expansão do império espanhol no século XVI. É por isso que a segunda divisão do mundo foi convocada por Bismarck em Berlim, em 1884. Essa conferência de aves de rapina contou com a participação dos novos impérios europeus e dos Estados Unidos. Os povos africanos caíram em suas garras.

O homem de letras do século XX não ignorou as línguas ancestrais da América e da África devido a um simples problema de educação ou falta de interesse. A proibição do ensino de línguas nativas para a população em geral foi uma consequência da expansão do sistema capitalista, que precisava urgentemente dos territórios ancestrais e dos povos indígenas para fortalecer o sistema produtivo. As terras sagradas foram convertidas em fazendas, latifúndios, plantações, minas, cidades, e os povos indígenas perderam suas qualidades humanas para justificar a escravidão e a exploração até seu desaparecimento. Isso explica por que a exploração da borracha tem usado os mesmos métodos criminosos no Congo e na Amazônia.

Nesse sentido, o modelo econômico condicionou o modo de pensar coletivo da elite letrada de vários continentes, pois as línguas de sua origem perderam seu prestígio social. Elas não eram mais úteis para a indústria e o comércio. Também eram de pouca utilidade para o cristianismo, que soube reprimi-las brutalmente no século XX, como fez a canonizada Madre Laura em várias regiões do país. O que não era lucrativo nem cristianizável, mesmo que fosse um dos tesouros do intelecto humano, não era digno de ser aprendido, preservado ou financiado. As espécies inúteis tinham de ser eliminadas. Mariátegui coloca a questão sem rodeios: “A suposição de que o problema indígena é um problema étnico é alimentada pelo mais antigo repertório de ideias imperialistas. O conceito de raças inferiores serviu ao Ocidente branco em seu trabalho de expansão e conquista”.

O Ocidente branco, defendido por peles de todas as cores, inoculou nas novas sociedades da América o conceito de línguas inferiores, cultos satânicos e tradições poéticas subdesenvolvidas. Os índios, forçados a aprender espanhol, acabaram aceitando seu primitivismo. Isso explica por que eles abandonaram suas histórias de vida, que estavam ligadas a uma economia agrária autossuficiente e comunitária, e adotaram o cristianismo, a pecuária e o comércio informal. Primitivo era aquilo que representava um obstáculo ao modelo do capitalismo industrial e da vida urbana. Quando o nativo se deslumbrou com as máquinas e as cidades, passou a desdenhar de sua própria tradição e a ver a cultura do mestre como o objetivo de seus desejos vitais. Ele deixou sua terra natal, mudou-se para as capitais, esqueceu-se de seus idiomas, abandonou seus deuses e tornou-se um paroquiano de Jesus e do álcool. Ele abandonou a tradi-

ção de seus ancestrais, não porque fosse menos útil para o pensamento e a poesia ou para a humanização biocêntrica, mas porque era menos lucrativa nos negócios. Em pouco tempo, a antiga divisão social do trabalho indígena, que incluía várias profissões do intelecto necessárias para a vida da espécie em seus territórios de origem, foi substituída pelas novas profissões liberais e acadêmicas, entre as quais o indígena se tornou apenas um trabalhador que defende o dinheiro e as patologias consumistas. Assim, é compreensível que muitos líderes indígenas tenham acabado vendendo seu povo, sua terra, seus rios.

O poeta indígena de hoje ainda está nessa encruzilhada. Ele não sabe se deve aprender a pensar como um europeu e defender sua cultura tradicional usando conceitos alienígenas ou se deve se fechar em sua própria terra, compreensível em sua própria língua, mas ameaçada pelo avanço das multinacionais e das igrejas. Mas a tragédia do intelectual indígena não é um problema apenas para aqueles que sentem que pertencem a uma comunidade ancestral. Na realidade, o homem de letras sabe que, a longo prazo, essa questão também afeta a ele e a sua profissão. Se ele não der atenção àqueles que lutaram durante séculos por reconhecimento e autonomia, correrá o risco de sofrer os mesmos males quando o mercado não precisar mais de seus serviços. Que posição o intelectual americano eurocêntrico deve assumir diante do extermínio do pensamento ancestral? Ou, em outras palavras, como o intelectual eurocêntrico pode falar do mundo indígena, que ele tanto ignora quanto menospreza?

A aventureira inteligência alemã nos oferece um curioso compêndio de posições sobre esse fenômeno. No final do século XV, Albrecht Dürer exaltou a ourivesaria indígena e dedicou vários

anos ao aprendizado de suas técnicas. Ele também desenhou um plano de uma cidade alemã perfeita inspirada no layout de Tenochtitlán. Quatrocentos anos mais tarde, Carl Friedrich Philipp von Martius publicou o primeiro romance indigenista alemão (1832), "Frey Apollonio", no qual conseguiu relatar, por meio de cartas e desenhos, o poder criativo das plantas medicinais de várias culturas afro e indígenas da floresta amazônica. Karl May, que é acusado de nunca ter vivido entre os índios, colocou as razões da perseguição às dioceses indígenas na boca de seu personagem Winnetou, muito antes de Mariátegui. Não era devido à ilegitimidade espiritual, mas ao projeto econômico e militar que havia tomado suas terras. Quatro contemporâneos de Kafka, Karl von den Steinen, Theodor Koch-Grünberg, Theodor Konrad Preuss e Curt Unkel, tornaram conhecido o auge estético da poesia indígena com compilações e traduções de obras das tradições indígenas da América do Sul. É surpreendente saber que esses quatro alemães aprenderam línguas indígenas para preservar suas histórias e canções ancestrais e não para continuar a evangelização. Nas três primeiras décadas do século XX, os leitores alemães de poesia indígena admiravam as virtudes estéticas de tais produções. Franz Kafka foi capaz de se apropriar de algumas delas. Poucas pessoas sabem que Kafka já havia lido as histórias indígenas de transformações antes de escrever *A Metamorfose* e que ele expressou repetidamente seu interesse pelos direitos indígenas. Uma de suas micro-histórias, na verdade, leva o título "Wunsch, Indianer zu werden": "desejo de ser indígena".

No que poderia ser chamado de normalização da leitura da poesia indígena na Colômbia, vale a pena mencionar três escritores e um cineasta que são funda-

mentais para esse processo: César Uribe Piedrahita, Eduardo Zalamea, Jorge Zalamea Borda e Ciro Guerra. O primeiro, a quem meus colegas dedicaram um volume de ensaios, é creditado por ter descolonizado a visão do mundo indígena com seu *Toá* (1933). Uribe Piedrahita, ao contrário de José Eustasio Rivera e William Ospina, em cujas obras o processo de independência espiritual da Espanha não foi consolidado, não julga a vida indígena a partir de uma axiologia urbana ou conquistadora. Pelo contrário, ele incorpora o léxico e a estética indígenas ao romance. O romance *4 anos a bordo de mí mismo (diario de los 5 sentidos)* (1934), de Eduardo Zalamea, que trata do mundo Wayúu, provou que o intelectual de Bogotá também podia aprender uma língua ancestral e mostrou até que ponto a Atenas sul-americana, como ficou conhecida a capital colombiana, havia protegido e perpetuado um modelo de colonização. A modernidade de Bogotá estava em sintonia com o modelo extrativista herdado dos colonizadores e estava aperfeiçoando as ferramentas de invasão militar para iniciar uma guerra naquelas terras. Bogotá se recusou a aceitar o conhecimento e a beleza de La Guajira, pois tinha projetos internacionais futuros.

A obra de Jorge Zalamea Borda não era tão ousada quanto a de seu primo, mas decididamente política. Acredito que na história da poesia colombiana não houve um poeta liberal e plural como Zalamea. Sua *Poesia ignorada y olvidada* (1965) é um desafio para a ciência literária que não foi ouvido. Nessa antologia de ensaios sobre a poesia dos cinco continentes, há evidências suficientes para a normalização da leitura da poesia indígena, ou seja, nas palavras de Zalamea, que "na poesia não há povos subdesenvolvidos". Esse slogan revolucionário era um impe-

rativo categórico para que se começasse a entender as contribuições feitas por outros povos que compõem a nação colombiana. Para ler a poesia indígena, é indispensável reconhecer que o dom de expressar em palavras os movimentos mais secretos da alma; o dom de se apoderar das coisas ou de transfigurá-las por meio de batismos inesperados; o dom de infundir-lhes, com o simples sopro da metáfora, um significado mais vivo ou mais profundo; o dom de recriar o universo sob os raios mutáveis da linguagem, não é, como muitos parecem acreditar, um dom exclusivo dos chamados povos civilizados do Ocidente.

Falar de “dom”, de “movimentos secretos da alma”, de apropriação e transfiguração das coisas, de batismo, de sopros de vida, de “raios de linguagem” nos lembra que a poesia está ligada e tem estado ligada em todas as culturas a outras formas de conhecimento e não àquelas formas escritas autorizadas: ciências, leis, livros sagrados. É a essa tensão complementar entre a ciência moderna e a ciência ancestral que Ciro Guerra dedica seu filme *O abraço da serpente* (2015). Cientistas eurocêntricos (Koch-Grünberg e Richard Evans Schultes) e sábios *Minika* (*Ka-Ramakate*) procuram a flor *yakruna*, que, entre outras propriedades, tem o poder de curar a febre amarela e aumentar o poder do *yagé*. A presença de atores indígenas naturais possibilita, pela primeira vez no cinema colombiano, ouvir as línguas ancestrais e as formas de pensar sem artificialismos. Um filme moderno que fala da medicina ancestral como algo válido e legítimo é um avanço significativo na história da normalização da leitura da poesia indígena.

Poetas absolutamente modernos têm insistido na ligação entre poesia, magia e espiritualidade, dentro e fora do cristianismo. Pense em Baudelaire, Rimbaud,

Huïdobro, Rilke e Borges. A diferença essencial entre eles e o intelectual indígena é que o poeta moderno tenta neutralizar por um momento a ruptura da modernidade, restabelecendo o temor na unidade ancestral, enquanto o poeta indígena resiste à experiência da modernidade, porque ela colocaria em questão os mantras coletivos de sua vida espiritual. No poeta moderno, há divisão ou consciência da perda; no poeta indígena, há tecelagem, tecelagem de cestos, sopro de vida, interconexão entre os seres e os planos da Mãe. Rilke declara isso em *Die Sonette an Orpheus* em uma voz que parece minika: “Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?/ Nur, wer mit dennoch preisendem Laut/ sänge das Herz, das ins Ganze geborne”: “Ah, quem, na terra, conhece a perda?/ Somente aquele que, com apenas um tom de louvor,/ Canta do coração nascido no Todo”. A esse coração nascido no Todo canta o *roraima minika*. Ele é inspirado por um *jágyi*, ou sopro de vida, que é anterior a toda forma material.

A atividade do intelectual indígena está ligada à vida ritual e espiritual, dois elementos desprezados na modernidade capitalista e secularizante. Assim, por exemplo, falar de *rafue*, uma cerimônia ancestral Minika, como a expressão poética por excelência de uma das 65 culturas indígenas vivas da Colômbia causaria, em princípio, uma mudança de orientação na compreensão do poético. A minika do rio Igaraparaná colombiano, no norte do estado do Amazonas, nos ofereceria uma visão complementar dos dons da poesia mencionados por Jorge Zalamea, que são característicos do poder da palavra poética, fruto do coração nascido no Todo. Esse olhar no sopro da vida nos convida a nos descentralizarmos da escrita para apreciar as outras formas de conhecimento que foram reprimidas

e perseguidas nas sociedades ocidentais. Os missionários chamam de bruxaria o que, para os Minika, é uma cerimônia que os ajuda a viver poeticamente, ou seja, a dar uma base e uma moradia saudável aos seres humanos de um território. Em seus próprios termos, *komuya uai*, uma palavra de humanização, gentileza e fecundidade. Se houver *rafue*, haverá abundância e saúde na comunidade. Durante o *rafue*, são construídos e divulgados os conhecimentos sobre o ambiente físico conhecido (plantas, animais, território, doenças, recursos naturais, *chagra* etc.) e os trabalhos de criação coletiva, entre os quais se destacam os cantos e as danças de harmonização. A música e a dança são as linguagens usadas pelos sábios da floresta tropical para expressar seu conhecimento do mundo e sua gratidão à Mãe Terra. O *rafue* estabelece as regras para a educação, o comportamento coletivo e individual e a administração da cultura. É por isso que o *rafue* é um *kirigai* ou cesta de conhecimento. A imagem que teríamos para entender o papel de um *rafue* nessa cultura é a enciclopédia. Diríamos que o *rafue* resume as cestas essenciais da comunidade.

Essas cestas ou, no plural, *kirigaiai*, são instrumentos de registro, transmissão e preservação de conhecimentos específicos. Poderíamos chamá-las de gêneros discursivos ou gêneros poéticos, para usar a terminologia ocidental. Ao afirmar que os *kirigaiai* são gêneros poéticos, não queremos sugerir que eles possam ser substituídos pelos gêneros poéticos que já conhecemos no Ocidente. Deixe-me explicar: a particularidade de cada cultura é sua maneira de elaborar e expressar o conhecimento específico de um território. Consequentemente, e aqui as lições de Mikhail Bakhtin são

valiosas, nossa compreensão da visão de mundo de uma comunidade diferente da nossa depende de nosso manuseio de seus gêneros discursivos. Não se trata apenas de falar a língua deles, mas de expressar pensamentos e sentimentos nos formatos e estruturas de seus discursos elaborados. O erro na leitura da poesia indígena tem sido o fato de vermos nela os formatos da literatura ocidental. Queremos ler a poesia *Minika* quando o correto seria tocá-la e cantá-la. Pedimos à poesia indígena que mostre seus mitos, lendas, contos, fábulas, romances, ensaios etc., quando ela se expressa em *kirigaiai* que têm outros nomes e outras funções comunicativas, fruto de uma sociedade e de um modelo econômico diferentes. Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin fala da riqueza de gêneros discursivos orais e escritos de uma sociedade, mas em nenhum lugar ele diz que apenas os gêneros discursivos conhecidos no Ocidente possuem um nível estético. Pelo contrário, seu convite é para considerar o estudo de gêneros discursivos até então desconhecidos a fim de ampliar nossos modos de pensamento e o repertório de nossas formas de socialização. Consequentemente, forçar uma nação a falar um único idioma, justamente quando vários idiomas são falados nessa nação, representa uma forma de ditadura cultural e de imperícia histórica. O aprendizado de línguas indígenas ameaça a hegemonia de certos gêneros discursivos da literatura e do cinema que facilitam a sociabilidade e controlam os valores sociais aceitos. Se uma “visão de mundo [...] sempre possui uma determinada expressão verbal”, como diz Bakhtin, então o que está em jogo ao excluir as formas verbais e não verbais indígenas não é apenas a linguagem, mas a maneira de conceber a vida e, dentro dela, o

desenvolvimento econômico. O homem de letras da América Latina se opôs a essas formas de conceber a vida fora dos modos de socialização capitalistas e judaico-cristãos por razões óbvias. Nem os árabes, nem os ciganos, nem os afro-americanos tiveram a oportunidade de expressar seus pensamentos nas novas repúblicas, pois isso teria sido prejudicial ao modelo econômico da fazenda e do latifúndio.

A *fakáriya murui* do menino Jefrey, com a qual começamos este ensaio, faz parte de um grupo muito grande de gêneros poéticos que estruturam a visão de mundo da comunidade Minika: os *kiri-gaii*. Os *kirigaiai* possuem características estilísticas e momentos de socialização específicos. Ambos sustentam uma concepção singular do ser humano como irmão das outras espécies e, conseqüentemente, como filho da Terra. Partindo da ideia de que o pensamento humano é uma cesta tecida primeiro a partir de nossas costelas e, depois, complementando o interno e o externo, a partir das vinhas e cascas fornecidas pela natureza, leva-nos a conceber a existência humana como parte de um organismo vivo maior, a Terra, cujos filhos estabelecem relações indivisíveis com o resto do planeta e com o cosmos. Essa geografia mental fundamenta tanto a ideia quanto a necessidade de *rafue*.

Esse ritual é uma das pedagogias fundamentais da cultura minika. Ele é a base para outras formas de pensar e regular a coexistência com outras espécies. Todas as linguagens estão envolvidas no *rafue*: narração, canto, dança, gastronomia, tecelagem, pintura corporal e medicina. Há tantos tipos de *rafueniai* quanto há motivos e formas de socialização e interação entre clãs e entre clãs e a natureza. O número de *rafueniai* básicos, quatro, assemelha-se ao número de vigas ou postes que sustentam a estrutura

de uma casa-mãe, *ananeke*. Cada clã pode ser diferenciado dos outros por sua maneira particular de se especializar em uma das quatro carreiras, em ordem de importância: *yadiko* (a da anaconda), *zikü* (a das flautas guadua), *yuaki* (a da abundância de frutas) ou *menizai* (a da tartaruga). Entretanto, todos os *rafueniai* têm uma estrutura básica comum, embora ela varie em maior ou menor grau dependendo do motivo e das formas de socialização. Os motivos que dão origem à preparação de um *rafue* incluem a colheita, cada tipo de fruta, a caça e os diferentes animais, o nascimento, o casamento, a doença, a cura, a morte, o pisar do *ananeke*, as estações do ano etc.

Gostaria de descrever brevemente a estrutura do *yuaki*, o *rafue* de frutas no qual nos foi permitido colaborar como assistentes e participantes. Se pensarmos no abacaxi, digamos, no nome genérico *roziyt*, embora existam mais de vinte e cinco variedades de abacaxi comestível, teríamos a possibilidade de planejar um tipo de *rafue* para pedir abacaxi ou frutas. O abacaxi é solicitado justamente quando está sendo colhido ou quando se deseja curar, com sua ajuda, alguma doença. O *jikaka* (aquilo que é pedido) já é o início da cura e da sabedoria. Portanto, a estrutura do *yuaki* *rafue* também responde a uma forma particular de meditação coletiva: 1) O *rafue* começa muitos meses antes de sua realização com a preparação do *chagra*, em que deve haver espaço para uma abundância de alimentos e medicinas. 2) Dias antes do convite oficial dos cantores e dançarinos, um diálogo narrativo, *jagagi*, apropriado para a ocasião, é contado. Foi por essa razão que ouvimos o *Zaiérani*, ou seja, a história da origem das frutas e sementes, com ênfase na origem do abacaxi. 3) Para realizar a cerimônia, o *rafuena-ma*

ou proprietário e organizador do *rafue* convida dois grupos: os cantores *muina* (portadores da sabedoria que vem da foz do rio) e os cantores *murui* (portadores da sabedoria que vem das cabeceiras do rio). Cada grupo deve preparar seu repertório de *ruakiai*, de acordo com o tema, a ocasião e o *rafuenaama*. 4) No dia anterior à chegada dos convidados (*nakoni*), o grupo anfitrião (*rafuenani*) revisa seu próprio repertório e se prepara para passar no exame. 5) O dia do *rafue* é chamado de *kimaqfue*, ou seja, o dia da alegria, quando a palavra é dada ao amanhecer, para cumprir a promessa de sanar. Quando os convidados chegam, por volta das quatro horas da tarde, eles começam com um tipo especial de canto, o *fakáriya*, para desafiar o proprietário. São cantos individuais, mas os dois grupos convidados cantam ao mesmo tempo para testar a concentração do *rafuenaama* e de seus assistentes. 6) Em seguida, vêm os *zìjèna eiki* ou cantos de entrada de enigmas. Cada grupo apresenta seus enigmas e o anfitrião e seus ajudantes devem resolvê-los, caso contrário, serão ridicularizados, pois as respostas se referem ao conhecimento e aos cuidados com o ecossistema. 7) Após o teste, segue-se uma fase menos tensa e mais alegre, na qual os pagamentos ou frutas solicitados são coletados. Em seguida, canta-se a *bai-jonia*, que são os cantos de abertura para os cantos específicos de cura coletiva. 8) Entre as sete e as doze horas da noite, os grupos se alternam para cantar seus *ruakiai*, que incluem cantos de agradecimento pelos remédios ancestrais e pelas frutas em geral. 9) Da meia-noite às quatro da manhã, cantam os *anua-ki*: canções de cura e de merecimento de alimentos. Por meio delas, abre-se uma nova mensagem de abundância. 10) Entre quatro e cinco

horas da manhã, são usados os *monaya-ruai*, ou "cantos de amanhecer". Esse é o momento em que a palavra se torna um ato e, portanto, cura. 11) Para encerrar a cerimônia, são executados os *faniyaruai* ou cantos de partida, nos quais todos os convidados devem participar. Durante a dança, os anfitriões recolhem os últimos presentes e distribuem a comida e os remédios igualmente entre os convidados. Em seguida, eles participam da dança e deixam o *anáneko*. Devido a esse caráter comunitário e ecossistêmico, a encenação do *rafue*, com todos os seus elementos anteriores e posteriores, dá contexto às várias formas de expressão dos minika. O ritual codifica e prepara o uso de cantos curtos e longos. Esse êxtase coletivo preserva, atualiza e testa todos os depositários da palavra ancestral ou *uaigai*. Dentro dessa estrutura, é possível entender mais precisamente qual é a função de cada canto. A seguir, vou me referir a quatro *kirigaiai* diferentes, quatro técnicas diferentes de elaboração do conhecimento: *fakáriya*, *zìjina*, *búnua* e *ruaki*.

O *fakáriya* é uma música individual. A pessoa escolhida para executar o *fakáriya* é o representante de um dos dois principais grupos de convidados: os *Murui* ou os *Muina*. A geografia do conhecimento *Minika* não está organizada em quatro pontos cardeais, mas de acordo com o fluxo das fontes de água. *Fakáriya* é a voz passiva substantivada do verbo *fakarite*, desafiar. Como desafio, não implica em uma declaração de guerra, mas em um duelo de aprendizado. *Fakaritear* é participar de um concurso. O *fakariteador* é o *fakariraima* ou o *fakariraingo*. Eu *fakariteo* e você descobre de onde vem a música, que mensagem ela compartilha conosco e para que ela serve. Isso diante de um karaokê, no qual não basta repetir

e acertar a nota certa; é essencial aplicar o conhecimento cantado na própria vida, na vida cotidiana. “*Jubie, jubie*” descreve o estado de um *fakariteador* depois de uma longa viagem pelo rio. Ele chega cansado e, portanto, canta: “faminto, faminto”. A isso se acrescenta a segunda indicação: “*Jaime, jairue*”, ou seja, com sede, ofegante. “*Jubie, jubie*” e “*Jairue, jairue*” compõem a parte da *fakáriya* que é chamada de *baima kaimano*, porque é aqui que se registra a felicidade do canto. É compreensível que a repetição de *baima kaimano* coincida com a alegria do *fakariraima* ou *fakariraingo*, pois ilustra a condição do cantor e, ao mesmo tempo, dá sabor e doçura. O *fakariteador* então apresenta o *eiki jikánote*, o segredo solicitado. A comunidade anfitriã, que está organizando um *rafue*, pede aos convidados com antecedência que tragam certos segredos, transformados em alimentos, plantas de poder e palavras cantadas. Quando uma comunidade realiza um *rafue*, é porque está disposta a compartilhar sua sabedoria e abundância com as de outras comunidades ou clãs. Portanto, o segredo solicitado corresponde ao que é necessário para tratar uma doença ou administrar um conflito. Se eu fosse o anfitrião, então o *fakariraingo* poderia cantar: “*Anabi raidi moonoke jitoo, Yofueraima Jemi, dama jerie guiyanona tainui, rafuiai yote*”. Eu não disse que ela vem com todos os seus trajes: coroa de penas, braceletes de casca de árvore, pintura corporal, bengala, chocalho etc. Quando ela entra no *ananeko*, sabe que o público anfitrião a está observando com muita atenção. Eles esperam algo dela. É por isso que, ao caminhar pela parte externa da casa-mãe, ela faz gestos que são ameaçadores e cansados ao mesmo tempo. Ela até se dá ao luxo de brincar e às vezes desaba para ver a reação da

comunidade, que sabe que ela carrega a palavra de cura. Com os olhos, ela procura o dono do *rafue* e, quando o encontra, dirige-se a essa parte do cântico, que é chamada *mámekéte*, e, de pé e muito séria diante dele, diz: “Você, *I-wasama Jemi*, que se senta neste plano do mundo à imagem do filho do dono da origem da vida, você mesmo pode ensinar na comida abundante as mentiras e as verdades”.

Os *kirigaiai* são cestos porque são tecidos juntos por meio de personagens, temas e recursos expressivos comuns e, ao mesmo tempo, tecem a nós, seus usuários. As palavras de um *kirigai* respondem às palavras de outros, e estes, por sua vez, respondem às palavras de outros discursos que são interconectados até que um significado seja construído. Nós, os não-minika, ou seja, os *riamantai*, não vemos essas conexões, não ouvimos o diálogo porque estamos fora do sistema ritual. Embora as palavras do *fakatriya* em questão não sejam as mesmas que aparecem em um *jagagt*, por exemplo, elas se referem a esse campo de significado. O “*anabi raidi*” é o plano de vida do qual os humanos, filhos da Mãe Terra, vieram. O “*moo*” é a força criativa, o sopro original, o sopro da vida. Saber lidar com o conhecimento nos equipara ao “*moo jito*”, ou seja, o filho desse conhecedor ancestral, cuja altura intelectual depende do manuseio dos alimentos. Embora a palavra *moo* seja masculina e traduza criador ou pai, o poder criativo que a acompanha é feminino e está ligado à capacidade de transformar, sem deteriorar o meio ambiente, a natureza dada em alimentos saudáveis e remédios que dão vida. É por isso que o poder criativo ensina (*yote*) por si só, por meio de seu exemplo. Mas a abundância de alimentos (*jerie guiyano*) não é um indicador imediato de fertilidade e saúde. Pelo contrário, ela pode

ocultar o inesperado. No *jerie guiyano*, “*tainui*”, mentiras ou doenças podem se manifestar. Os *jagagagiai* explicam que o grande desafio do *moo* foi lidar com o *taino uai*, com a palavra vazia, sem a capacidade de se apropriar das coisas, sem o dom do sopro da vida. Eram palavras, sons, significantes. Eram ouvidas, mas não existiam fora delas. Pronunciavam, mas não tinham o conteúdo da existência que vem por meio do *nikai*, o sonho revelador. Os *raúui*, por outro lado, são obras, ações. Observe que a palavra *raúui* (verdades) vem de *rafue*, cerimônia, mas significa *raa* (coisa de poder) e *fue* (boca): boca cheia de coisas de poder, de canções. Isso sugere uma relação entre saúde, fertilidade, dança, canto e preparação de alimentos. A verdade não está na palavra falada, mas na palavra feita cerimônia, dança. Durante a cerimônia, a verdade é compartilhada, a palavra da vida, que está na comida e na bebida saudáveis. O *fakariraingo* pede ao anfitrião que não se exiba com palavras pomposas, mas que ensine com uma ética que emana da harmonização de sua comunidade.

Vamos nos voltar agora para outro *kirigaiai*, o *zijina eiki*. Trata-se de um dos mais belos gêneros poéticos da cultura minika. A palavra *zijina* é uma forma substantiva do verbo *zijide*, atracar o barco em um porto seguro. Em outras palavras, ela identifica a chegada ao porto, a entrada na terra e, por definição, também no *anáneko*. *Eiki*, por outro lado, refere-se a um conhecimento hermético, tecido com as imagens e os símbolos da floresta. O *zijina eiki* é uma entrada

coletiva de um dos grupos convidados e tem a função de testar o conhecimento coletivo da tradição milenar. Tentarei apresentar esse gênero com um exemplo também dos *Murui*, “*Amuiyima betai-yi*”. Transcrevo a *zijina* a partir de duas versões gravadas em 2010 e 2012:

Amuiyima vai ventar

Assim. Assim. Assim como a abundância.

Assim. Assim. Assim como a abundância.

Vá se banhar. Vá se chacoalhar nesse charco! Vá!

Amuiyima vai ventar.

Adentro a dona do yuaki Jitoma Fairinama.

Vá se banhar. Vá se chacoalhar nesse charco! Vá!

Amuiyima vai ventar.

Kudiyima vai ventar.

Adentro, dona do yuaki Jirekuango.

Vá se banhar. Vá se chacoalhar nesse charco! Vá!

Amuiyima vai ventar.

Kudiyima vai ventar.

Assim. Assim. Assim como a abundância.

Assim. Assim. Assim como a abundância.

Vá se banhar. Vá se chacoalhar nesse charco! Vá!

Amuiyima vai ventar.

Kudiyima vai ventar.²

Pode-se dizer que a *zijina* é uma música leve (ou fácil ou leve ou divertida). E ela poderia ser descrita a partir de sua materialidade sonora e de seu esquematismo composicional com o termo “*Immergleichheit*” usado por Adorno,

² Amuiyima betaiyi: "Izoide, izoide. Monifue izoide. / Izoide, izoide. Monifue izoide. / iNui! iYagu beikonii! iJai! / Amuiyima betaiyi. / Jufubi, jufubi yuaki naima Jitoma Fairinama iNui! iYagu beikonii! iJai! / Amuiyima betaiyi. / Kudiyima betaiyi. / Jufubi, jufubi yuaki naingo / Jirekuango inui! iyagu beikonii! ijai! / Amuiyimo betaiyi. / Kudiyimo betaiyi. / Izoide, izoide. Monifue izoide. / Izoide, izoide. Monifue izoide. iNui! iYagu beikonii! iJai! / Amuiyima betaiyi. / Kudiyima betaiyi."

ou seja, sua capacidade de ser repetida exatamente, mesmo que haja pequenas variações. Em outras palavras, falamos da natureza esquemática da música leve, que consiste na repetição constante dos mesmos elementos rítmicos e melódicos. A *zījina* tem uma grande simplicidade em sua construção, o que sem dúvida se deve ao método de ensino usado pelos minika: ela é aprendida cantando, dançando e compartilhando medicinas.

De fato, os teóricos minika indicam esses componentes com muita precisão. A voz de quem canta ou conduz o ritmo é a *roraima*. As vozes do coro são o *ranua* e servem para animar o canto, ou seja, para elevar a voz. Dentro do coro há um grupo formado por mulheres, cuja função é *aiürite*, ou seja, responder ao canto dos homens contrastando com sílabas mais agudas.

A *zījina* tem uma parte inicial, que pode ser repetida várias vezes pelo cantor principal e é chamada de *tainúa*. No exemplo ouvido, ela é: “*Izoide, izoide. Monifue izoide*”.

Isso pode ser traduzido como: “Assim mesmo, assim mesmo. Assim como a abundância”. Essa parte inicial, que pode ser repetida pela *roraima*, é traduzida pelo coro em um ato de festividade e alegria e, nesse caso, é chamada de *meine ranoka*. O que também é repetido é o *baima kaimano*, ou seja, o que dá sabor à música.

Durante a execução de um cântico, geralmente se ouve uma indicação: *jī*, um sim ou um agora, que o *roraima* dá ao coro para repetir o que ele diz. Isso significa que qualquer parte da *zījina* pode ser transformada em *meine ranoka*, conforme a vontade do *roraima*.

A mensagem secreta da *zījina* está no meio, no chamado *dáafene*. A mensagem ou *yua dei* “*Amuiyima betaiyi*” diz: “*Nui,*

yagu beikonü, jai”. Em outras palavras, e seguindo a mesma ordem sintática: “Banhe-se. Sacuda-se nesse charco! Vai!”.

O próximo componente da *zījina* é o *mameki yínua* ou simplesmente *mámekite*, pelo qual o proprietário do *anáneko* e os organizadores da cerimônia (*rafuenama* e *raufenango*) são geralmente mencionados. A parte final da *zījina* é chamada *fuyano*, embora sua materialidade verbal coincida com a *tainúa*. Além disso, na *zījina*, são usadas duas formas de encerramento (*jikua*), ou seja, duas maneiras de agradecer ao público e aos donos do mundo aquático, o *Moo Buinaima* e o *Eno Buinaino*. A primeira é *grupai* e pode usar uma destas duas expressões: *nujuju* ou *jijiji*. A segunda é individual e usa este recurso: *chujú*. Elas também podem ser combinadas. No início, o público é alertado com *nujujujú* e, no final, é agradecido com *chujú*. Ou com um *mmniji*. Além dessa descrição, há, é claro, a repetição do título, que ajuda a entender o significado da *zījina*: “*Amuiyima*”, o conhecedor de libélulas.

Em palavras bem coloquiais, o *zījina* diz: “Se você sabe tanto, diga-nos o que acontece quando a libélula...”.

Se nos mantivermos dentro da tradição minika, a *Immergleichheit* da qual Adorno fala não seria apenas um sintoma da música trivial ou da música popular e simples, mas também uma característica dos gêneros discursivos de ordem ritual. Esses gêneros provocam um estado de transe que nos permite combinar o aprendizado por meios mnemônicos com a vivência de uma experiência estética coletiva.

Por meio dessa didática, o conhecimento milenar é ensinado com delicadeza. Essas expressões da cultura minika não questionam as formas tradicionais de canto ou a visão de mundo que elas im-

plicam, ou seja, não as questionam nem as desautomatizam, embora as adaptem a cada circunstância e a cada época. A *zijina* não ataca ou condena a tradição, mas a afirma e defende. No entanto, essa afirmação do tradicional e do antigo não indica, levando em conta a história da Colômbia ainda colonizada, ou seja, a invasão europeia do território indígena e a perpetuação de formas eurocêntricas de conhecimento, que essa prática cultural *minika* leva diretamente a uma forma de “*Verdummung*” ou brutalização ou à passividade do pensamento e da ação.

É interessante notar que o papel revolucionário da *zijina* consiste na recuperação do ancestral não como algo distante, mas como algo indispensável para a vida cotidiana e a resistência cultural. É uma atualização que reafirma e inventa a tradição ancestral em uma luta política. De fato, não existe o conceito de um autor individual em detrimento do coletivo. Para os Minika, o autor é sempre “o fio e o sopro dos ancestrais”, e essa defesa da tradição atribui a cada ato individual um caráter político de resistência cultural à ordem hegemônica (antropocêntrica, capitalista e cristã) na Colômbia. Sua simplicidade não promove a idiotice ou a auto-hipnose, para usar os insultos de Adorno ao jazz, mas permite que os roraimenses “*Widerstand leisten*” resistam à cultura colombiana eurocêntrica, católica e pró-hispânica. Não é contra a sociedade minika em si que a *zijina* deve lutar. Não é contra as formas métricas, rítmicas e melódicas estabelecidas pela tradição *rafue* que os roraimenses devem se revoltar e resistir. O caráter artístico da *zijina*, de acordo com a teoria crítica, está justamente em se expressar contra a sociedade invasora que desprezou, mutilou e condenou a tradição milenar do *ananeke*.

Uma luta com cantos e danças que não usa armas de nenhum tipo. Apenas tem sua própria *noginua* (tom de voz) como registro da experiência histórica acumulada ao longo dos séculos. Com esse canto, repetição, subida e descida de tons, sabe resistir ao descrédito malicioso da sensibilidade cultivada na selva.

O grau de resistência da arte *Minika* está em sua defesa incondicional de antigos conhecimentos e modos de vida que ainda são relevantes para a sobrevivência do planeta. Não é seu grau de experimentação ou ruptura, embora haja alguns na história do *rafue*, que caracteriza a resistência estética dos roraimenses; pelo contrário, é sua experiência íntima com as plantas, seu apego a sensibilidades e modelos milenares de representação do mundo circundante que nos permite falar de um certo grau de beligerância contra a ordem urbana invasora. Os Minika resistiram à aculturação porque repetem o canto dos mais velhos para preservar seus filhos. E nele eles registraram segredos do mundo conhecido que lhes foram úteis para se relacionar com várias espécies de plantas e animais.

Uma delas, *amuiyiki*, as libélulas, aparece como protagonista central da *zijina* que ouvimos. O caráter enigmático da *zijina*, escondida no *dáafene*, alude a uma forma de conhecimento que se perdeu completamente na poesia lírica europeia após a Segunda Guerra Mundial: a experiência biológica da ligação cotidiana com a natureza em suas nuances orgânicas, estéticas, mentais e afetivas. Se a poesia lírica europeia canta a “*verstümmelte Natur*”, a natureza mutilada, dividida pela tecnologia em fragmentos irreconciliáveis, e se a poesia constrói sua tarefa fundamental sobre essa falta, ou seja, tentar superar a oposição entre objeto e sujeito para restabelecer o vínculo com a

Mãe, mesmo que seja apenas um procedimento cognitivo, como então podemos entender o mesmo procedimento com efeitos distintos na cultura *Minika*? Na lírica eurocêntrica há nostalgia e sofrimento pelo que foi perdido, há protesto contra a divisão causada pelo excesso de racionalização que desmembrou a terra; no *rafue*, ratificação da coexistência entre espécies, exaltação das correspondências entre seres, ordens e conhecimento.

O *yua* desconhecido para nós ou que nos soa estranho quando ouvimos o “*Amuiyima betaiyi*” cantado: “*iNui! iYagu beikonui! iJai!*”. “Vá banhar-se. Vá chacoalhar-se nesse charco! Vá!”. Para os ouvidos atentos de um *minika*, fica claro que estão falando sobre o processo de dar vida. Os cantores convidam todos os presentes a considerar a importância de conhecer os movimentos que dão origem a uma forma de vida.

Quando a libélula está prestes a pôr seus ovos, ela mergulha na água, deposita os ovos em uma superfície estável, sai da água, sacode-se e finalmente vai embora. Ao sair, sua cauda espalha água sobre as plantas vizinhas. Sua passagem pelas flores ajuda na polinização.

E, como se isso não bastasse, ele protege algumas plantas da abundância de pequenos insetos. O “*Amuiyima betaiyi*” restaura nossa condição *libelular*, nossa capacidade de contribuir para a fertilidade em todas as terras, as do ar, as da água e as da terra.

Em sua terrível simplicidade, o *dáafe-ne* expressa a indivisibilidade do fundo do rio com o ar. *Nui* é um submergir e *jai* é um voar. Na mesma lógica espacial proposta pela tecelagem verbal dos *minika*, é essencial deixar-se absorver pela *zijina*, pela dança e pelo ritual coletivo que os habitantes do *anáneko* estabelecem. Pensar com seus códigos significa

não apenas acreditar nas “relações entre o indivíduo e a totalidade”, mas também realmente vivê-las e contribuir para sua perpetuação fora da ordem da rentabilidade econômica. A *zijina* cantada pelos *Murui* sugere um elemento singular, capaz de alienar nossos sentidos acostumados à separação por grupos preestabelecidos. A *zijina* não fala de um mundo anterior à experiência, original e intacto, mas sim de um mundo que está sendo constantemente inventado diante de nós. É um mundo imaginado por um sistema de pensamento no qual é perfeitamente aceitável que um ser humano pertença simultaneamente a diferentes ordens e que seu pertencimento múltiplo seja, ao mesmo tempo, uma necessidade, uma condição para a humanização. Humanização que, no cântico ouvido, é chamada de *monífue*, uma abundância de seres, de vidas.

Os *amuiyiki* viajam pelo espaço de cima para baixo e vice-versa, vão e vêm em todas as direções da água. É um ser igual à abundância. Em suma, é outra pessoa cujas contribuições para a vida são valiosas e, portanto, defende seu direito de existir, mesmo que isso não pareça relevante para nós.

O *roraimense* sabe abreviar, transformando as palavras. Ele as combina com grande liberdade. Ele as pronuncia de forma diferente para que se adaptem ao ritmo, à rima, à extensão ou à redução das sílabas, aos tons e assim por diante. Além disso, durante o canto, ele toma a liberdade de repetir os segmentos com mais ou menos frequência, dependendo de seu humor, do público, das circunstâncias e do motivo da cerimônia. E a erudição não escapa dessa lista de atributos verbais da elaboração poética. Em “*Amuiyima betaiyi*”, a ordem, *amuiyiki*, e a espécie, *kudiyiki*, as libélulas vermelhas, são nomeadas por causa de sua relação especial com o

abacaxi. Nesses termos, a natureza não é retratada ou é apenas pintada na *zijina*. A floresta é a origem da canção, faz parte de seus sons, de sua totalidade de organismos vivos, incluindo o corpo humano. Não nos deparamos aqui com a oposição natureza (objeto)/humano (sujeito).

Estamos nos deparando com uma forma de conhecimento de uma epistemologia diferente: a natureza é sujeito, consciência, interlocutor, pedagogo; somos filhos dessa consciência. Não se trata de um mimetismo animista, mas de um jogo de transformações e conhecimento. A *zijina* não enuncia uma experiência da natureza esquecida em nossa vida contemporânea ou traduzida em imagens virtuais reificadas; talvez ela mostre nossa memória genética. Se uma *zijina* é uma chegada a um porto seguro, ela é, portanto, um teste para os conhecedores desse território, que são solicitados a se incorporar o máximo possível a essa consciência viva e a esse movimento perpétuo. O *rafue-naama* deve ouvir atentamente o que está sendo cantado e depois desvendar as relações entre os seres aquáticos, aéreos e terrestres, as crianças e os habitantes do grande organismo. É por isso que a *zijina* não se opõe às formas de pensar de sua respectiva sociedade, ou seja, não quer a entrada de livros, ciência, cristianismo ou dinheiro, ferramentas que serviram para secularizar e coisificar a Mãe. A *zijina* pode ser cada vez mais revolucionária, embora seja enfaticamente conservadora. O que se encontra na *zijina* é uma sensibilidade especial à indivisibilidade mutável entre objeto e sujeito, entre a natureza e o clã humano. Há direitos iguais na abundância de espécies. A experiência da perda da natureza na lírica moderna é vivenciada justamente quando todos os filhos da natureza são reificados, ou seja,

a partir do desejo de subjugar o mundo às necessidades econômicas de alguns humanos poderosos. O que é comercial é cultivado, extraído da Mãe; o que não é lucrativo é extirpado, seja barata, seja animal, seja mulher. A exploração da natureza talvez seja o início de qualquer forma de alienação humana, de sua orfandade e vazio. O ser humano não tem sentido quando sua mãe é devorada. O oposto acontece na *rafue*. Lá, a revogação da alienação humana não ocorre. Lá, o processo de entrada da planta na corrente sanguínea, no cérebro, é intensamente vivenciado por meio do canto. A planta torna presente o nascimento dos seres do mundo. Graças à planta, ouvimos as linguagens da natureza e dialogamos com as espécies. A planta nos transforma em iguais às libélulas, estimulando ideias, imagens e redes de relacionamento com elas, com a onça-pintada, com a anta. A libélula nos ensina a viver e a dançar.

Conhecemos outros gêneros chamados *bunua* e *ruaki*. Com o primeiro, os anfitriões agradecem aos visitantes e lhes oferecem comida e bebida. Um desses *bunua* declara: “*finorizaibitikue, guizai-binedikue*”. Quando a *fakariraingo* entoa sua mensagem no início da cerimônia, ela tem esse princípio em mente. Ela vem ao *rafue* para se preparar intelectualmente e não para comer. *Ftnorite* refere-se à preparação em conhecimento, enquanto *guite* refere-se a comer, a devorar o alimento. Entretanto, as duas dimensões andam de mãos dadas e não são mutuamente exclusivas. O cantor repete essa frase várias vezes com a doçura da gratidão.

Não é pelos muitos méritos que os humanos fazem desta terra sua morada, mas sim por seu canto, por sua *finua*, por sua preparação no pensamento e no diálogo com o planeta. A *finua* bem realizada é

aquele coração nascido no Todo. Assim, por meio do canto, a função nutricional do conhecimento é poeticamente explicada. O conhecimento é o aperfeiçoamento do corpo e do *níkai*, o que, em última análise, contribui para a melhoria da comunidade, que, como já insistimos, não exclui os seres do território. O *bunuteador* não está interessado no número de objetos possuídos e acumulados ou no número de presentes que ele leva para casa na viagem de volta. Não entendo, diz *Karamakate* no filme de Ciro Guerra, por que os brancos carregam tantas coisas pra lá e pra cá. Uma família *Minika*, com avós, pais e filhos, vive com muito menos objetos do que nós temos em nossas casas. De fato, esses objetos não têm propriedade individual, pertencem à comunidade e, quando não são mais usados, tornam-se parte da comunidade, ou seja, da natureza. O mesmo ocorre com os alimentos, a pesca e a caça. Ela é compartilhada igualmente entre os membros de um clã e a quantidade restante é dada aos clãs vizinhos. Eles seguem a mesma regra. A abundância é um princípio de coexistência sustentável entre humanos e outras espécies. Coexistência sustentável significa tornar o local onde se vive habitável para a espécie atual e para as gerações futuras. Aqui há uma visão de mundo que está alinhada com a ideia de utilidade, rentabilidade, lucro e beleza pública. Ela não conhece os negócios nem as armadilhas do sistema financeiro. Tampouco classifica as espécies em belas e feias. Todas elas são necessárias para a vida. O canto ritualizado dos *minika* se baseia em modos de pensar e sentir baseados na alteridade biocêntrica com o meio ambiente. Nada é supérfluo; tudo é complementar. Todas as espécies são iguais, mas cada uma é diferente, diz o sábio Juan Kuiru.

Em um *ruaki*, o quarto dos gêneros de *rafue* discutidos aqui, é dito: “*ero mü figo o úri*”, “veja, irmão, tome cuidado, está pendente”. Devemos tomar cuidado com o trovão que habita no céu, que habita em nós mesmos. Do trovão que estabelece uma ligação direta entre as partes mais externas e mais internas da vida. Esse trovão que avisa é, ao mesmo tempo, uma expressão do visível e do invisível. Um dos *ruakiai* mais frequentemente ouvidos nas margens do rio Kótue traz uma pergunta como seu dáafene ou mensagem secreta: “*bu mei kaiyóiti*.”, ou seja, quem vai nos ensinar? Algumas das muitas respostas dadas são “*diona, jibina, fareka*”, planta do tabaco, planta da coca, planta da mandioca, três energias protetoras que representam, respectivamente, a palavra, a sabedoria e o sêmen feminino. Essa experiência íntima no mundo vegetal e animal coincide com a infinitude do espírito e, portanto, com a humildade, ou seja, com a feliz incompreensibilidade do conhecimento. Pela mesma razão, todo *roraima*, aquele que carrega a voz do *ruaki*, pede permissão ao *jorema* (energia orientadora) antes de iniciar sua canção: “*jikanotikue moo Buinaima, eno Buinano*”, peço sua permissão, pai dono das águas, mãe dona das águas.

Pedir permissão aos elementos vitais não é uma forma de naturalismo primitivo, mas sim, e desde o início dos tempos, um “*Einspruch gegen die Verdinglichung*” (Adorno), um protesto desarmado contra a reificação e as violências epistêmicas da vida moderna.

A *komuya uai* (palavra de humanização) *minika* tem esse valor para nós, mesmo quando a celebramos em um espaço universitário ocidental. Ela incorpora experiências estéticas e cognitivas que serviriam para combater a barbárie da dominação da natureza

para fins econômicos, para reverter o processo que levou ao seu desmembramento e à desintegração da linguagem que ela estava acostumada a celebrar. O *rafue* não canta ou dança a natureza despedaçada, mas a presença viva da natureza dentro dos seres humanos. E, nessa medida, constitui uma luta contra a automação do pensamento urbano, resumida em trezentas palavras básicas.

Afirmar que os produtos da imaginação não-cosmética da poesia ancestral não têm valor estético seria o mesmo que afirmar que os milhões de anos de existência da vida no planeta são insignificantes em comparação com os últimos cinco séculos da história moderna. Seria ignorar a grave deterioração ambiental global. Seria esconder a maior perda de florestas em toda a história da América do Sul, que hoje é “estimada em 4,3 milhões de hectares por ano”, como nos conta Gudynas. As cifras populacionais

das maiores cidades do mundo, algumas das quais já ultrapassam os vinte milhões de habitantes, falam de uma ditadura cultural, na qual a beleza, o pensamento, o bem-estar e a justiça são exclusividade de nossos olhos ocidentalizados. Mas se o dom de transformar o universo é próprio da poesia, não há dúvida de que esse dom se expressa com força suficiente no *kirigaiai* dos Minika. Como Sor Juana Inés, Blanca Varela e Maryse Condé teriam sido felizes se pudessem escrever um *fakáriya murui*. Elas teriam, sem dúvida, diversificado a forma como a poesia era escrita no continente. E com essa revolução cultural teríamos pensado em uma América Latina mais *dichterisch*, mais poética e sólida, ou seja, justa e consciente de que entregar os órgãos da Mãe Terra à mineração, à hidroeletricidade, à pecuária e às monoculturas é o mesmo que suprimir vastas regiões de conhecimento e, assim, abolir a vida.

FREIRE, José Joaquim.
[Acuty-namy]. Rio
Negro, AM: [1785]. 1
desenho, aquarela,
col, imagem 26,5x16,5
cm em f. 34,5x24,0.



Acuty-namy
flor. Maye Junio.
Do Rio Negro.

Freire

Anno 1785

Encontrar um lugar e uma voz: marginalidade e poesia feminina em Colômbia

ALEJANDRA TORO MURILLO¹

A voz das mulheres poetisas na Colômbia não encontrou um lugar no campo da literatura até o final do século XIX e início do século XX, período em que elas ousaram adotar a figura de autoras e publicar seus livros. A escrita feminina estava reservada aos espaços privados e aos meios de divulgação "próprios" para elas, como jornais ou revistas femininas, de modo que dar a si mesmas esse lugar de autoras na poesia não era uma tarefa fácil e significava para as poetisas um caminho que exigia um duplo movimento: primeiro, ser reconhecidas como tais e, segundo, encontrar sua própria voz, o que implicava, depois de tentar reproduzir e assimilar a tradição, voltar-se para a construção de um discurso próprio, diferenciado daquele já constituído na poesia colombiana de então. Em outras palavras, as mulheres tiveram de usar muitos meios para

alcançar seu status de escritoras e para ter sua poesia legitimada esteticamente.

Jacques Dubois, em seu importante ensaio *A instituição da literatura*, aponta que todo escritor tem uma relação problemática com o status que lhe é concedido pela institucionalidade, e quando sua intenção é afirmar sua própria singularidade

[...] ele é forçado a fazer, consciente ou inconscientemente, diferentes concessões para garantir o equilíbrio de sua função. Dessa forma, o escritor é tentado a atribuir à prática um sentido anti-institucional, como no caso da vanguarda, ou a extrair de sua atividade literária, e com ela da própria instituição, a legitimação que seu projeto estético exige.

¹ Professora e pesquisadora da Escola de Artes e Humanidades da Universidade EAFIT.

Na medida em que todo escritor busca garantir sua posição no campo do poder ou das lutas pelo poder, como diria Pierre Bourdieu (2018) ao se referir ao campo literário, a situação marginal das mulheres em termos sociais, culturais e políticos na Colômbia no período estudado (segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX) motivou as mulheres poetisas a terem que se afirmar no campo com base no autorreconhecimento de sua marginalidade. Assim, elas estabeleceram seus próprios mecanismos para legitimar sua participação na literatura e avançaram para a consolidação de suas obras em uma jornada que as distanciou em parte da poesia canônica e as empurrou ainda mais para um status pós-moderno.

Para iluminar a jornada das mulheres na poesia colombiana, o presente ensaio está dividido em duas partes: 1) a reivindicação de um lugar na poesia e 2) a constituição de uma voz própria. Nessas partes, é apresentado o panorama geral da entrada da poesia feminina no campo literário, especialmente a partir da publicação de seus poemas e livros. Além disso, para fins de ilustração ou exemplificação do postulado, focalizamos as figuras e as obras de Agripina Montes del Valle, Laura Victoria e Meira del Mar, considerando, como diz Pierre Bourdieu, que "com a noção de campo temos a possibilidade de captar a particularidade na generalidade e a generalidade na particularidade", aspecto que se cumpre nelas, devido à sua condição e ao seu capital econômico e simbólico dentro da sociedade da qual faziam parte.

A demanda por um lugar na poesia

Os primeiros espaços concretos para as mulheres publicarem na Colômbia surgiram na segunda metade do século XIX,

com a circulação de revistas e jornais femininos. Esse fenômeno, inaugurado com a *Biblioteca de Señoritas* em 1858, manteve-se até meados do século XX, com "um total de quarenta e uma publicações desse tipo, trinta delas do século XIX e onze de 1900 a 1956". Essas publicações, criadas e dirigidas por homens, nasceram com um caráter moralizador e religioso. Além de poesia, romances e histórias, elas incluíam "artigos sobre moral e religião, economia doméstica, moda, segredos de beleza, vida social, e seu propósito explícito era entreter ou, às vezes, treinar ou 'elevar o status', como diziam na época, de mães e esposas". Embora essas mídias não se constituíssem em si mesmas como reivindicadoras do feminino – até o surgimento de algumas revistas femininas no último quarto daquele século –, elas foram decisivas para que as mulheres considerassem a possibilidade de tornar pública sua escrita. Observa-se que, na escrita feminina, a poesia tinha um lugar privilegiado, devido à tradição de leitura desse gênero na intimidade do lar e, além disso, por razões materiais, já que a extensão do poema o tornava adequado para as páginas do jornal ou da revista.

Agripina Montes del Valle (Salamina, Caldas, 1844 — Anolaima, Cundinamarca, 1915) é uma das poetisas cuja obra começou a ser publicada em revistas e jornais impressos. Seus primeiros poemas apareceram no *El Mosaico* em 1864 e, a partir de então, ela continuou a publicar nesse e em outros jornais, incluindo *El hogar*, *La Mujer* e *El Oasis*, e depois, em 1883, participou com *Poesías* do fenômeno inaugural da publicação de livros escritos por mulheres na Colômbia. Mas para obter o reconhecimento que a levou a ser nomeada "A Musa de Tequendama" e a ser incluída em antologias da literatura nacional, ela teve de transcender o

espaço limitado da revista e buscar outros mecanismos para a legitimação de seu trabalho. Um dos mais marcantes foi o artigo "Proyectos de literatura", publicado aos 24 anos de idade, em 3 de outubro de 1868, três anos após seu casamento, no jornal *El Oasis* de Medellín, assinado com o pseudônimo "Porcia". Nesse texto, Montes expõe a contradição entre sua necessidade expressiva de escrever poesia e os "deveres sagrados do lar":

A literatura, esse sonho da mulher espiritual e sensível, não pode ser realizada quando ela tem deveres tão sagrados quanto os do lar. O inteligente e espiritual Dr. Vergara V. disse muito bem que, se o homem de negócios que cultiva sua imaginação faz um milagre, a mulher faz três; e ele está certo – porque "as mulheres casadas se sacrificam às musas; mas aos pés dos berços de seus filhos e depois de ter acendido a chama em casa, cumprindo os deveres de esposas e mães cristãs". A mulher, abnegada até o sacrifício mais sublime, nunca hesita em tomar a parte amarga da taça para tornar o restante menos detestável para o homem. E, digam o que quiserem, a pior parte do casamento é tomada pelas mulheres. Para os homens, no decorrer do dia, a poesia do lar é mantida; para nós, a prosa feia de longas noites sem dormir e tantos outros desconfortos que seria longo demais mencionar.

A resposta a Porcia não demorou a chegar. No mês seguinte, no mesmo jornal *El Oasis*, apareceu uma carta intitulada "De la literatura en la mujer", assinada por S. J. J. J. em "Santarosa de Osos em 8 de novembro de 1868". Nela, é feito um apelo "respeitoso" a Porcia para

que compreenda que a "literatura" que corresponde às mulheres é a da família:

Você diz, minha senhora, que a literatura, esse sonho da mulher espiritual e sensível, não pode ser realizado quando ela contrai deveres tão sagrados quanto os do lar. Acredito que é no lar, e somente no lar, que esse sonho da mulher espiritual e sensível pode ser realizado, pois, como entendo a sensibilidade, acho que a mulher inteligente, nascida, como todas as mulheres, para amar, deve ter como única missão espiritual a de formar a literatura que me atrevo a chamar de "famílias", literatura cujos frutos temperados podem ser dados a seus filhos, ao mesmo tempo que o pão da "oração". Entendo muito bem que, se esse sonho for o de fazer brotar na mente criações como as de Madame George Sand – alimento apetitoso, mas indigesto para a alma – é um sonho completamente irrealizável, quando a santa cruz do lar pesa sobre a mulher. Mas, como não tenho o direito de acreditar que a estimável Porcia pense assim, e como tenho a convicção de que toda criação da mulher que não tenha amor e pureza é indigna dela, tenho razão em rejeitar a ideia que a senhora sente como princípio, de que nesta terra as mulheres casadas nunca podem ser literárias, entendendo o que nela deve ser literatura.

A resposta de S. J. J. mostra que o artigo de Agripina Montes confronta a situação da época, afirmando as necessidades expressivas e os talentos intelectuais das mulheres e protestando contra seu confinamento ao lar. Ela também mostra como as intelectuais da época eram vigilantes e defensoras de sua

posição em uma cultura em que predominavam os valores patriarcais e católicos. O comentário de Verbigracia sobre Sand na citação insiste em que não deveria haver nenhum papel para as mulheres além do de destinatária – musa, leitora ou consumidora – e que era melhor para suas próprias criações se elas permanecessem "isoladas e reclusas na esfera do lar, na esfera privada ou em publicações exclusivamente para mulheres".

Mas o gesto superlativo de Agripina Montes del Valle consistiu na publicação de um livro de poesia. Esse livro, composto por 74 poemas, mostra que ela assumiu seu papel de poeta e que projetou sua obra com um nível de desenvolvimento igual ao de escritores consagrados. Embora o gesto possa parecer banal hoje em dia, dar materialidade a um livro com a compilação de seus poemas equivalia, na época, a confirmar seu status de poeta. Publicado pela tipografia Vapor de Zalamea Hs., o livro *Poesías* foi, portanto, um dos eventos paradigmáticos na constituição de uma tradição de poesia feminina na Colômbia, pois foi inteiramente resultado dos esforços da própria autora, já que se sabe que a poetisa, além de supervisionar sua produção, solicitou apoio governamental de 500 pesos e, ao contrário de outras escritoras da época, não contou com a posição social do marido ou da família como plataforma para entrar no meio intelectual.

Antes de Montes del Valle publicar esse livro de poemas, Josefa Acevedo de Gómez e Silveira Espinosa de Rendón abriram caminho com seu trabalho intelectual, político e poético. Ambas, incluídas na antologia *Parnaso Granadino* (1848), tiveram uma intensa atividade intelectual e conseguiram publicar algumas de suas obras em folhetos ou livros e deixar paradigmas para a escrita civil

das mulheres, juntamente com Soledad Acosta de Samper. Josefa Acevedo de Gómez publicou *Poesías de una granadina* em 1854 e, mais tarde, em 1858, o livro *Oráculo de las flores y de las frutas*, publicado na gráfica de F. Torres Amaya, em Bogotá. Por sua vez, Silveira Espinosa de Rendón publicou, em 1850, *Lágrimas y recuerdos*; em 1852, *Pesares i consuelos en el destierro de nuestro dignísimo prelado Sr. D. Manuel J. de Mosquera* e, em 1866, *l divino modelo de las almas cristianas: poesías*; todos publicados em Bogotá, na gráfica Espinosa.

As palavras de Montes del Valle na dedicatória do livro, datadas de "Bogotá, junio 1 de 1882" e intituladas "A los literatos de Colombia", mostram o nível de consciência que essa escritora tinha de sua posição marginal, muito mais determinada por sua condição de mulher do que pela qualidade estética de seu trabalho:

Não discuta comigo, vosotros a quem dedico minhas canções. Não me peçam uma explicação para o desconcerto do metro, que, sem burlar da harmonia, vai como se impelido por uma vertigem, escapando para o círculo estreito do compasso para realizar sua jornada. Cantei por uma força estranha que me impulsiona. Portanto, não lhe peço indulgência para meus versos, mas peço-lhe que esqueça as regras de Horácio. Só sei que trouxe a missão de sentir e que, ao sentimento que Deus colocou em minha alma, ele acrescentou a liberdade de expansão.

Reivindicar um lugar como escritor no meio literário implicava o risco de não ser aceito e, por isso, a escritora se adiantou

para responder a possíveis réplicas. Ela se desculpa, então, pelas limitações de seu conhecimento das normas poéticas e argumenta que sua necessidade expressiva é maior do que a obrigação de se encaixar em modelos estéticos. Isso gera uma tensão entre dar razão àqueles que poderiam censurá-la e defender seu trabalho, para o qual ela apela para a força que a impele e que ela chamou de sua "missão de sentir". Carmiña Navias (2009) explica que, durante esse período, era uma característica constante das escritoras, nos prólogos ou nas apresentações de suas obras, desculpar-se e deixar claro que não estavam buscando nenhum reconhecimento no mundo das letras. Esse mesmo gesto, por exemplo, foi feito por Josefa Acevedo de Gómez, que em seu livro *Poesías de una granadina*, dirigindo-se aos amigos que a incentivaram a reunir seus poemas, diz na "Advertência": "Não espereis que o público olhe para minhas produções como vosotros as olha. A censura será severa e o aplauso será pequeno ou talvez nenhum. Mas não penseis nisso".

Mais um elemento que torna o livro de Agripina Montes atraente é o prólogo que o acompanha, assinado por Rafael Pombo e intitulado *Las sacerdotisas*. O prólogo de Pombo, um dos mais renomados bardos da época, atua aqui como uma instância simbólica de autoridade, justificando a obra e dando a Montes o reconhecimento como autora, para o qual ele apresenta uma longa dissertação sobre o fenômeno da participação das mulheres na literatura universal e latino-americana. Em *Las sacerdotisas*, já não há a condescendência comum à época nas referências à literatura escrita por mulheres, mas sim o reconhecimento e a valorização da escrita feminina como literatura, para a qual Pombo assinala que não há justificativa para sua exclu-

são ou marginalização e, ao contrário, há muitas razões para reconhecê-la:

E o sexo que mais ama, que mais observa e recorda, que mais adivinha, que mais cultiva o indispensável natural, que privilegia a delicadeza, a sensibilidade e a graça, que melhor fala, o da mais sutil inventividade e mais viva imaginação, o da mais ardente e ativa caridade e o da mais intensa e perseverante fé, poderia por ventura ser menos apto do que o masculino para o cultivo das belas letras e das artes, que precisamente nessas qualidades têm muitas de suas asas, suas melhores tendências e os segredos de sua magia para o encanto e a elevação moral e espiritual da raça humana? Não estará o mundo antes meio perdido, e as letras, as artes e até a política degradadas em grande parte, em seu caráter civilizador, pelo papel ainda secundário que desempenham as mulheres como escritoras e artistas; porque não é mais mulher em sua parte de ação, emancipando-se de nosso perverso exemplo?

O texto de Pombo constitui um dos manifestos mais avançados em favor da participação das mulheres na literatura colombiana por parte de um autor do cânone e serve de estímulo e validação não apenas para o trabalho de Agripina Montes del Valle, mas também para as outras mulheres que ingressaram e ingressariam no círculo literário.

Assim como nos prólogos de suas publicações, as escritoras e poetas se valeram de outros meios para se destacar e obter reconhecimento em um campo que parecia aceitar apenas homens. Já foi apontado que um dos meios mais importantes era a participação em publicações

voltadas para o público feminino, das quais elas depois deram o passo adicional de criar suas próprias publicações e revistas. No século XIX, o caso exemplar foi o de Soledad Acosta. Outro mecanismo foi o da autopromoção. As escritoras logo aprenderam que era necessário se envolver em círculos intelectuais para se tornarem conhecidas e que precisavam conquistar amigos e ser aceitas nesses circuitos; para isso, eram prolíficas em cartas, dedicatórias e participação em reuniões. Inicialmente, elas participavam de salões masculinos, quase sempre nos mesmos grupos que seus maridos e parentes. Mas elas também entendiam que, entre si, as mulheres letradas também precisavam demonstrar solidariedade.

Agripina Montes del Valle, por exemplo, estabeleceu irmandades literárias com Soledad Acosta de Samper, Agripina Samper e Silveira Espinosa de Rendón, entre outras escritoras da época. Essas irmandades literárias se baseavam em sua identidade de gênero, no amor pela escrita e no compromisso que todas expressavam com a necessidade de abrir espaços para as mulheres, e não apenas no campo da literatura, pois muitas delas também eram ativistas, promotoras da educação das mulheres e participavam de vários debates públicos.

Cada uma dessas iniciativas, entretanto, não teria valor se não se refletisse também em sua atitude e em seu trabalho com a palavra poética. As poetisas não só tiveram que aparecer nos círculos literários, mas também se estabelecer na escrita de suas obras, uma escrita que, ao mesmo tempo em que respondia às suas necessidades expressivas, também tentava corresponder aos modelos estabelecidos. Assim, em primeiro lugar, elas queriam aprender com as formas e

os modelos e se adaptar a eles. Com uma poesia que "insinuava uma submissão ao cânone literário da época, escrevendo nas formas convencionais e sobre os temas habituais", mas que precisava ser transcendida na medida em que, como sujeitos de experiência, era uma escrita permeada pelo ser feminino. De acordo com Susan Kirkpatrick, o movimento romântico estabeleceu condições ideais para que as mulheres encontrassem suas próprias categorias diferenciadas de expressão, que foram combinadas com a valorização que as mulheres obtiveram na sociedade do século XIX:

A tendência generalizada na cultura burguesa de definir as mulheres com base em sua função reprodutiva e de confiná-las à esfera doméstica teve o efeito de garantir um certo tipo de autoridade feminina. Se o sentimento era a especialidade feminina, se o caráter amoroso e reconfortante do lar era identificado com a psique feminina, as mulheres tinham uma palavra a dizer na criação de uma linguagem que representaria todo o domínio da experiência subjetiva. A autoridade que o sistema de diferenciação sexual conferia à mulher burguesa era limitada e estava cuidadosamente circunscrita, mas era real.

Assim, quando surge o Romantismo, com sua ênfase na livre expressão artística e na valorização da subjetividade, cria-se um espaço para as mulheres escritoras, mas isso as obriga a constituir um eu diferenciado. Na medida em que o caráter sexuado desse eu lírico as deixava de fora, "elas tinham de aderir a algum tipo de antidiscurso ou a algum tipo de representação diferente das mulheres".

Surgiu então uma literatura feminina, na qual as mulheres eram representadas com um "eu" que se identificava com as características relacionadas ao seu sexo na sociedade burguesa: sua sensibilidade, seu papel no lar, seu caráter sensível e sua capacidade de dominar suas paixões.

Os poetas colombianos do século XIX nunca chegaram a expressar um romantismo com grande autenticidade. Posto que a nova nação demandava todos os seus esforços, a palavra poética, na maioria dos casos, voltou-se para sua utilidade como espaço ideológico: a paisagem tornou-se a representação do ideal da pátria e de seus valores, ou o espaço mítico fundacional, e as paixões foram abrigadas em questões filosóficas ou no amor casto "que preferiu o tema do suave efeito doméstico, banalizado pelas convenções mais rotineiras do casamento burguês" (Jiménez). Em termos de forma, entretanto, a maioria dos poetas ainda considerava necessário cultivar a estética neoclássica. As mulheres da época beberam dessa tendência e inicialmente sucumbiram a ela; no entanto, à medida que davam liberdade à sua subjetividade, permearam a poesia colombiana com motivos e temas cotidianos, familiares e femininos que não estavam dentro do canônico. Assim, algumas "dedicaram suas criações à natureza, ao amor, a seus pais, à morte, à vida doméstica e à natureza feminina; outras assumiram temas místicos e mitológicos, e outras ainda poetizaram sobre a escrita e a condição feminina" (Aristizábal, 2018).

No entanto, as incursões que algumas delas fazem em temas canônicos são impressionantes. Não é em vão que Agripina Montes del Valle era conhecida como "La Musa del Tequendama". Com sua ode a

essa cachoeira, uma das paisagens mais conhecidas da Colômbia, ela se uniu a um dos motivos recorrentes no campo de batalha ideológico que ocorreu naquele período poético e no qual "a constante romântica de buscar na natureza os ecos de uma divindade difusa, terrível em seus estrondos e abismos e sábia em suas obras" fez carreira. Montes, com esse poema, deu um salto consciente em busca de se posicionar entre os leitores de poesia, ao não se circunscrever exclusivamente a temas femininos.

Como diz Dubois, o escritor é obrigado a assumir diferentes compromissos para sustentar sua função, e sua posição social adquire significado a partir do momento em que ele "inscreve em suas obras algo de sua relação com a instituição como tradução de sua relação com a sociedade". Echeverry e Molina, em seu estudo sobre Montes del Valle, observam que os poemas "Al Tequendama" e "Sobre el cráter del Ruiz" são marcados por

[...] um sentimento selvagem e furioso que contradiz a delicadeza e a contenção desejáveis em uma mulher de seu tempo e mostra uma clara superação do papel tradicional atribuído à mulher poeta. Os versos não são mais usados apenas como ornamento ou desabafo sentimental, mas buscam uma intervenção concreta na esfera pública.

A constituição de uma voz na poesia

No extenso estudo de Guiomar Cuesta e Alfredo Ocampo, intitulado "Poesía colombiana del siglo XX escrita por mujeres" (2013), esses pesquisadores analisam todo tipo de produção poética

oriunda da pena feminina naquele século, com o objetivo de compilar alguns de seus poemas para a construção de uma antologia. De acordo com essa pesquisa, os livros de poesia que aparecem na primeira metade do século XX são: *Selva Florida* (1917), *La antigua canción* (1935) e *Claridad* (1945), de Blanca Isaza de Jaramillo Meza; *Llamas azules* (1933) e *Cráter sellado* (1938), de Laura Victoria; *El camarín del Carmen, sonetos* (1936) e *Romancero de Santa Fe* (1938), de Isabel Lleras Restrepo Ospina; *Uelo de Mariposas* (1935) e *Las espigas de Ruth* (1937), de Anita Diaz; *La colina dorada* (1945), de Helvia García de Bodmer; *Guerra y amor* (1947), de Teresa Martínez de Varela; *Campanas del alba* (1942), de Carmelina Soto; *Espigas* (1949), de Mariela del Nilo; *Poemas* (1940) e *Sólo el canto* (1942), de Emilia Ayarza; *Las horas doradas* (1945), *Alborada en la sangre* (1946), *Raíz del llanto* (1948) e *El pastor y sus estrellas* (1949), de Dolly Mejía; *Alba de olvido* (1942), *Ítalo del amor* (1944) e *Verdad del sueño* (1946), de Meira del Mar; *Campanario de lluvia* (1947), de Maruja Vieira; e *Clamor* (1948), de Dora Castellanos. Vinte e cinco coleções de poemas no total, correspondentes a quatorze poetisas mulheres, muitas das quais continuaram a publicar novos livros ao longo de suas vidas. É graças a esse fenômeno de materialização das obras das mulheres que se pode constatar que a poesia delas já havia conquistado legitimidade na produção literária colombiana. Além do lugar conquistado por suas antecessoras do século XIX, nas primeiras décadas do século as obras de algumas poetisas latino-americanas – entre elas a chilena Gabriela Mistral, a uruguaia Juana de Ibarbourou e a argentina Alfonsina Storni – estavam obtendo grande reconheci-

to público, o que mostrava às nascentes poetisas colombianas que elas podiam superar barreiras sociais, morais e estéticas e lhes dava modelos a seguir. Novos ares que abriram caminho, não apenas para se expressarem, mas também para insistirem em sua inscrição nos circuitos culturais da Colômbia e da América Latina. No entanto, o caminho ainda significaria para cada uma delas uma tomada de posição com relação ao seu papel na cultura literária e na própria poesia.

No início do século XX, a poesia colombiana havia ultrapassado o romantismo e, com a ajuda de José Asunción Silva, havia entrado no modernismo. Os chamados modernistas, que seguiram o poeta de Bogotá, optaram por escrever uma poesia conservadora que, embora bela, era rígida e baseada no culto à forma, ao preciosismo literário e aos temas da alta cultura. No período sucessor, ainda permanecia um certo conservadorismo e uma ampliação dos interesses e modos do modernismo nos principais grupos: Los Nuevos e Piedra y Cielo; embora entre eles houvesse alguns poetas renovadores, como Luis Carlos López, Luis Vidales, León de Greiff ou Aurelio Arturo, que foram considerados poetas insulares na medida em que suas poéticas estavam longe das que reinavam no cenário nacional. O que é certo é que a instituição literária da primeira metade do século XX continuou a ser moldada e organizada para a concorrência masculina e que a literatura feminina seguiu um caminho marginal ao dos marcos poéticos estabelecidos pelo establishment.

A instituição literária, permeada pela ideologia social, respondia claramente a uma sociedade que ainda seguia padrões de subordinação das mulheres, às quais era atribuído o papel de "anjo do lar". As mulheres colombianas só obtiveram

o direito de administrar sua própria propriedade em 1932, o direito de entrar na universidade em 1933 e o direito de votar em 1954. Se não havia garantias sociais para as mulheres, não havia formas fáceis para que elas tivessem acesso aos meios letrados. Para dar um exemplo, basta observar que, quando ocorreu um fenômeno mais amplo de publicação de livros de poesia nas décadas de 1930 e 1940, as mulheres se sentiram obrigadas a publicar seus livros de poesia com pseudônimos, protegendo assim sua liberdade de expressão de possíveis dissonâncias sociais. Assim, por exemplo, Laura Victoria era o pseudônimo de Gertrudis Peñuela; Mariela del Nilo era o pseudônimo de Alicia Emma Arce de Saavedra; Meira Delmar, o pseudônimo de Olga Isabel Chams Eljach; e Maruja Vieira, de María Vieira White, para citar apenas algumas.

Mas o desafio era maior no campo das palavras e da poesia: poderia uma mulher escrever a mesma poesia que os homens da época? Não era mais apenas uma questão de reivindicar a independência intelectual e moral das mulheres, mas também de constituir uma voz própria, que reivindicasse a subjetividade feminina. Como mencionado acima, citando as ideias de Susan Kirkpatrick, o Romantismo deu às mulheres poetas a possibilidade de configurar na literatura um sujeito diferenciado em sua identidade de gênero, um sujeito feminino que contrastava com o masculino. A mulher escritora teve necessariamente de se situar em um lugar diferente, já que no discurso romântico as mulheres estavam fora dessa subjetividade e da produção de sentido. O mesmo aconteceu no discurso da poesia modernista na Colômbia. A mulher era tratada no poema com distância, objeto de amor e admiração ou assimilada como uma representação da natureza ou da

terra. Os poemas eróticos eram repletos de alusões à mulher mítica e à *femme fatale*, aquela que liberava os desejos mais baixos e convidava ao pecado, mas tudo sob a perspectiva de um sujeito masculino que observa, descreve e avalia.

Na medida em que a escrita é uma forma de se afirmar e alcançar uma diferenciação sensível, a primeira coisa demonstrada é que se expressar em palavras foi um caminho ideal para o autorreconhecimento das mulheres. Assim, o fato de poder escrever e se expressar, em muitos casos por meio de um "eu" autorreferido, resultou em tornar conhecido aquele eu que, por razões morais e sociais, estava oculto. Desse modo, a mulher começou a aparecer no poema com voz e experiência, não apenas em seu eu cotidiano e familiar, o da dona de casa, da mulher doméstica ou da mãe, mas também em seu eu íntimo e erótico e naquele que se preocupa com as grandes questões de seu tempo. Assim, entre as melhores escritoras dessa pléiade, a primeira coisa que afirmaram foi que eram de carne e osso e que sentiam e pensavam, apesar de serem marcadas por papéis rígidos ou subordinadas aos homens e ao lar. Em outras palavras, o poema serviu como um espaço para a igualdade e o nivelamento da diferença civil, bem como um espaço no qual elas exigiram o reconhecimento da singularidade como tal e não como inferioridade.

María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio e Ángela Inés Robledo, no prólogo do livro *Literatura y diferencia* (1995), um estudo dedicado à literatura feminina na Colômbia, resumem o caminho percorrido pelas mulheres na constituição de sua própria literatura, nesse fenômeno que ocorreu a partir da década de 1930:

Em apenas sessenta anos após a década de 1930, quando começou a modernização do país, houve uma mudança da literatura romântica que idealizava o anjo da casa e a mãe ideal para obras que desafiam, de diferentes perspectivas, o discurso falocêntrico e assumem o ser mulher. Elas desarticulam os eixos ideológicos e estéticos das representações convencionais e evidenciam a formação de sujeitos femininos, o que implica a dissolução do sujeito unificado criado pelo patriarcado e pelo discurso da modernidade; portanto, incorporam outras vozes e literaturas marginais. Criou-se, então, uma literatura que, embora compartilhe com a produção masculina as preocupações com muitos problemas sociais e epistemológicos – alguns de importância nacional e outros de repercussão universal –, tem sua própria dinâmica e segue seus próprios caminhos.

Considerando esse percurso, que, como assinalam as pesquisadoras mencionadas, teve uma dinâmica independente, quase em total marginalidade em relação aos grupos poéticos hegemônicos da poesia na Colômbia, observa-se que as poetisas colombianas, cujas obras foram inscritas nas primeiras cinco décadas do século passado, buscaram sua legitimação no campo da própria palavra e essa busca as levou a alcançar um status pós-moderno em sua poesia, que foi marcada por essa busca de sua própria voz, de seu próprio "eu" poético.

De acordo com Hervé Le Corre, em seu livro *Poesía hispanoamericana pos-modernista* (2001), o surgimento (sempre figurativo) de um "eu" poético, mais do que a determinação de um lugar de enun-

ciação, uma origem unívoca do discurso, ficcionaliza uma função, um dispositivo, consciente ou não, da escrita. O "eu" desempenha uma função plenamente linguística como pronome no sintagma poético, portanto, a construção desse sujeito do discurso poético adquire uma nuance claramente metapoética quando esse "eu" é confundido com a "figura do poeta", ou seja, problematizando o "eu" em sua posição de enunciador. Concluindo, na poesia pós-modernista, o que se impôs primeiro foi a configuração do poeta no texto, e isso muitas vezes se deveu à descontinuidade entre o poético e o social, "a figura do poeta, quando se refere ficcionalmente ao espaço social, o espaço do 'autor', também traz a marca da distância, da diferença: o pseudônimo".

Como Le Corre aponta, na poesia pós-modernista essa característica de descontinuidade é definidora. No que diz respeito à poesia feminina colombiana, essa é uma das características mais acentuadas, na medida em que marca uma notória divisão, ficcionalizada e textualizada, entre o "eu" social e o "eu" poético. Essa característica é mais evidente na poesia amorosa e erótica, não apenas porque a temática amorosa e erótica é recorrente, mas também porque nesses poemas se faz mais evidente a diferença entre o eu oculto que enfrenta o condicionamento social que vai contra seus desejos.

Meira Delmar – Olga Isabel Chams Eljach –, a poeta de Barranquilla, inaugurou sua obra em 1937 com o poema "Tú me crees de piedra", no qual expõe essa necessidade de reafirmação do ser feminino:

*Tu me crês de pedra...
E eu tenho nas pupilas
Para seus sonhos loucos*

mil horizontes amplos;

*E para as feridas
que te deixou o caminho
o bálsamo quente
e untuoso de meu pranto.*

*Tu me crês de pedra...
E em minha garganta eu tenho
para seu riso alegre
o eco de meu riso,*

*e para a tristeza
de suas horas amargas
Uma acalanto mais suave
do que a mais suave brisa.*

*Tu me crês de pedra...
E eu tenho entre os lábios
Para seus anseios vivos
Um manancial de beijos:*

*E que te seja
boa e doce a vida
Um rumor incessante
De orações e preces*

*Tu me crês de pedra
E para ti eu tenho
uma ânsia de carícias
entre as mãos boas*

*e a suavidade das plumas
para que nelas deixes*

*o cansaço que pesa
sua cabeça morena...*

*Tu me crês de pedra...
E eu fiz de minha vida
algo claro, tão claro
como um grande lago calmo,*

*para que possas alcançá-lo
e mire extasiado
que somente sua imagem
refletida na água*

*Tu me crees de pedra
E eu sou argila macia...
Module-me a seu bel-prazer!
Esconda-me em tua alma!...*

A afirmação nesse poema é clara. O eu lírico é apresentado como um ser de emoções, sentimentos e capacidades que pode demonstrar a qualquer momento que é erroneamente considerado pragmático, materialista, insensível e “feito de pedra”. É um ser que sabe amar e afirma ser capaz de expressar seu amor. Uma estátua não sente, não se move, não age, não reage. Uma estátua não tem gentileza nem abraço. Ela é descrita como seu eu amoroso para que o interlocutor possa observá-la e contemplá-la em seu verdadeiro eu.²

O aspecto mais relevante desse poema está na constituição desse eu poéti-

² "Tú me crees de piedra... / Y tengo en las pupilas / Para tus sueños locos / mil horizontes amplos; / y para las heridas / que te dejó el camino / el bálsamo caliente / y uncioso de mi llanto. // Tú me crees de piedra... / Y en la garganta tengo / para tu risa alegre / el eco de mi risa, / y para la tristeza / de tus horas amargas / un arrullo más suave / que la más suave brisa. // Tú me crees de piedra... / Y tengo entre los labios / Para tus ansias vivas / Un manantial de besos: / Y para que te sea / buena y dulce la vida / un rumor incesante / de plegarias y rezos // Tú me crees de piedra... / Y para ti yo tengo / un afán de caricias / entre las manos buenas, / y suavidad de plumas / para que en ellas dejes / el cansancio que agobia / tu cabeza morena... // Tú me crees de piedra... / Y yo hice de mi vida / algo claro, tan claro / como un gran lago en calma, / para que hasta ella llegues / y mires extasiado / que tan solo tu imagen / se refleje en el agua // Tú me crees de piedra / Y soy arcilla blanda... / ¡Modélame a tu antojo! / ¡Escóndeme en tu alma!..."

co como mulher, que é marcado pela autorreferencialidade aos sentimentos e valores que a constituem como sujeito, para poder se desprender da consideração corrente de seu ser como objeto. Da mesma forma, a consciência alcançada pela enunciadora graças à sua capacidade de amar a coloca em um plano superior ao do homem, chegando a instruí-lo sobre quando e como amar. Ao mesmo tempo em que reivindica, ela se oferece, obrigando o homem a reconhecê-la como um ser vivo que, em vez de “pedra”, ele deveria considerar “barro”, ou seja, moldável, telúrico, agradável ao toque e original. Pedra e argila, sendo dois materiais semelhantes, têm características completamente opostas; a argila é moldada e polida à mão, enquanto a pedra é transformada por marteladas e batidas. A mulher do poema está disposta a dar seu amor ao homem, a se deixar moldar, mas isso só é possível se ele estiver disposto a entendê-la de uma maneira diferente, como um ser feito de sua própria constituição.

Como mencionado acima, é na poesia de natureza amorosa que o espaço “textual” do poema se torna para essas escritoras um lugar de autolegitimação, mediado pela linguagem, no qual é comum incluir estratégias enunciativas como solipsismo, psicologismo e autorretrato, e também enfatizar uma consciência da heterogeneidade. Ou seja, ao dar destaque a um eu que geralmente está ciente da multiplicidade de facetas de si mesmo e de sua alteridade no espaço vital e social que ocupa. O poema “Mi lámpara” (“Minha lâmpada”) de Laura Victoria Gertrudis Peñuela, de sua segunda coletânea de poemas, *Cráter sellado* (1938), exemplifica esse postulado. O poema apresenta um “eu” poético que avalia seu ser, contrastando a forma como foi compreendido e tratado por outros – homens – e como ele

mesmo se compreende. O eu que se manifesta aqui corresponde a uma mulher que tem consciência do que lhe foi tirado e do que lhe resta, para o que revisa dois planos de seu ser, a mulher desejada e configurada para seus desejos pelo outro, e a mulher que deseja e tem sua verdade:

*De todos os tesouros da Terra
me desposaram os homens
e me deixaram apenas a simples
dádiva de uma lâmpada.*

*Nos palácios sórdidos
dá seu calor alado
a luz de mármore ou bronze,
e na cabana mendiga,
queima a madeira humilde,
Na lareira deformada,
Minha lâmpada é feita de barro
tem os contornos de uma ânfora
e se assemelha ao ventre de uma mulher
ungido pela maternidade.
Sua luz só conhece
o linho do meu quarto de dormir
ou o cansaço de meu leito sem amor;
sua luz é pobre
como a que amarelece os santuários
nas tardes sem sol
Ou no silêncio aterroriza-
do da meia-noite.*

*Muitos olhos queimaram sua luxúria
no calor de minha lâmpada,
e sua luz apenas machucou de cansaço
as pálpebras sem sono,
porque, desejosos de encontrar prazeres
erraram o caminho.*

*Minha lâmpada não tem
aquele fulgor rotundo
com que se incita homem,
nem projeta os caminhos da carne:
Ela é humilde como o sol no inverno,
como o fogo sem brisa*

*e o púcaro sem flores.
Para encontrar sua luz é necessário,
Limpar a boca da frase impura,
deixar o beijo que apenas roça
a pulsação do traje,
e copiar na menina dos olhos
um ocaso anil
ou um fio de água,
que é a vida leve e errante das florestas.*³

A recorrência do erotismo em muitos dos poemas escritos por mulheres no período estudado tem uma função dupla, pois, embora possam ser interpretados com a realidade erótica que configuram, denota que, por meio do erotismo, também se está falando de poesia. Assim como em seu ser erótico a mulher incorpora uma dualidade, ela também a incorpora quando escolhe a poesia. Os papéis atribuídos às mulheres pela sociedade continuam a privá-las de “sua lâmpada”, ou seja, de seu valor como mulheres criativas capazes de se autodefinir em sua escrita. Assim, o poema amoroso e erótico intervém como outro mecanismo de autoafirmação. A mulher que ama tem a dualidade de desejar o outro enquanto ama a si mesma. Ela não renuncia ao amor, mesmo que só possa vivê-lo de forma imaginária, enquanto, ao mesmo tempo, assume os papéis impostos a ela pela sociedade. O

conteúdo profundo dessa dualidade é o mascaramento da mulher que ama e o drama de que é a outra mulher, aquela que observa os papéis sociais e é amada. Da mesma forma, acontece com a poesia, a mulher que como criadora permanece escondida, mas é a outra mulher, aquela que se limita ao lar e assume o papel imposto, que é reconhecida e valorizada. No poema de Meira Delmar, “La otra”, de seu livro *Secreta Isla* (1951), é possível ver uma representação disso:

No sou eu quem te ama.

*É outra,
que vive com tua alma
dentro de mim.*

*Às vezes, sabes disso,
eu cerro meus olhos
para não cair nos teus,
e te falo sobre o vento
que escreve a manhã
em seu livro de viagens,
e digo sorrindo
que um dia eu vou embora.*

*Ela, a enamorada
então cruza minhas veias e toca
com fogo meu coração.*

E te mira em silêncio.

³ "De todos los tesoros de la tierra / me despojaron los hombres / y sólo me dejaron la sencilla / dádiva de una lámpara. // En los palacios sórdidos / da su calor de ala / la luz de mármoles o broncees, / y en la choza mendiga, / arde la leña humilde, / en el fogón deforme, / Mi lámpara es de arcilla / tiene contornos de ánfora / y semeja el vientre de mujer / ungido por la maternidad. / Su luz solo conoce / los linos de mi alcoba / o el hastío de mi lecho sin amor; / su luz es pobre / como la que amarilla los santuarios / en las tardes sin sol, / o en el silencio despavorido de la media noche. // Muchos ojos quemaron su lujuria / al calor de mi lámpara, / y su luz solo amorató en fatiga / los párpados insomnes, / porque anhelantes de encontrar placeres / erraron el camino. // Mi lámpara no tiene / ese fulgor rotundo / con que se incita al hombre, / ni proyecta las rutas de la carne: / es humilde como el sol en el invierno, / como el fuego sin brisa / y el búcaro sin flores. / Para encontrar su luz es necesario, / limpiar la boca de la frase impura, / dejar el beso que tan sólo roce / la pulsación de traje, / y copiar en la niña de los ojos / un ocaso de añil / o un hilo de agua, / que es la vida ligera y vagabunda de los bosques."

*Através de minhas pálpebras, te mira
olvidando-se em ti.*

*E de repente o beija com minha boca,
e crês que sou eu
que o beija!⁴*

No espaço do poema, as escritoras colombianas começam a construir uma imagem diferente da mulher que, embora não se afaste completamente da versão social estabelecida para elas, difere substancialmente dos modelos de mulheres construídos a partir de referências e expectativas masculinas. A nova imagem da mulher é uma imagem de interioridade e autoinvestigação, enquanto a imagem dada pelas escritoras é de pura exterioridade. A literatura latino-americana escrita por mulheres já tinha uma tradição de denúncia a esse respeito. Duas das poetisas mais lidas pelas mulheres colombianas foram consideradas corajosas e lúcidas ao confrontar a concepção masculina em poemas de profundo lirismo e melhor acabamento. A primeira delas foi Sor Juana Inés de la Cruz, que em seu clássico poema “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”, escrito em 1680, denunciou o tratamento que as mulheres recebiam quando eram solicitadas por amor pelos homens. Por outro lado, Alfonsina Storni, uma contemporânea dos poetas colombianos, faz uma afirmação do mesmo teor em seu poema “Tú me quieres blanca”, escrito em 1920:

*Você me quer alva,
Me quer de espuma
Me quer de nácar.
Que eu seja açucena
Acima de tudo, casta.
De perfume tênue.
Corola cerrada.*

*Nem um raio de luar
Me filtrou.
Nem uma margarida
Se disse minha irmã.
Você me quer neve,
Você me quer branca,
Você me quer alva.⁵*

O fato de as mulheres serem consideradas feitas de pedra ou o que se espera delas é que sejam “brancas” é precisamente a denúncia que essa poesia feminina promove no campo da literatura. A poesia é, então, um caminho de autovalidação que vai desde a compreensão do próprio corpo – em facetas como a sensibilidade de sua pele, o calor de seu colo, a beleza de seu rosto, a proporção das formas, a atração que seu corpo exerce – até o contraste de sua maneira de ver o mundo com a dos outros, especialmente dos homens. Finalmente, no espaço do poema, as mulheres descobrem que têm uma realidade rica e autossuficiente, que, embora seja reafirmada em sua existência biológica e diferença sexual, também se constitui em sua capacidade de criar e

⁴ “No soy la que te ama. // Es otra, / que vive con su alma / dentro de mí. // A veces, tú lo sabes, / cierro los ojos para / no caer en los tuyos, / y te hablo del viento / que escribe la mañana / en su libro de viajes, / y digo sonriendo, / que algún día me irá. // Ella, la enamorada, / cruza entonces las venas y me toca / de lumbre el corazón. // Y te mira en silencio. / A través de mis párpados, te mira / olvidándose en ti. // ¡Y de pronto te besa con mi boca, / y crees que soy yo / la que te besa!”

⁵ “Tú me quieres alba, / Me quieres de espumas, / Me quieres de nácar. / Que sea azucena / Sobre todas, casta. / De perfume tenue. / orola cerrada. // Ni un rayo de luna / Filtrado me haya. / Ni una margarita / Se diga mi hermana. / Tú me quieres nívea, / Tú me quieres blanca, / Tú me quieres alba.”

escrever poesia. A palavra é, enfim, o que nasce da poesia feminina; são palavras sutis, mas que não se submetem a preceitos subordinantes; querem sair pelo mundo nomeando uma forma de sentir, imaginar e viver. Em suma, assumindo na poesia uma instância enunciativa mais coerente com as situações que lhes dizem respeito, elas conseguem erradicar dessa poesia o olhar masculino ou patriarcal que impunha uma imagem desapropriada da própria enunciação. Dessa forma,

constroem processos de subjetivação de acordo com a época em que viveram e, sobretudo, dando à poesia a possibilidade de materializar a voz da mulher e permitir que ela tenha voz própria, mesmo quando inserida nos processos de alienação inerentes à vida moderna. Em outras palavras, a singularidade da voz das mulheres poetisas está justamente na possibilidade de construir sua subjetividade a partir de sua própria voz.

[Acathacea]. [17--]. 1
desenho, aquarela, col.
imagem 26,5 x 17,0cm
em f.34,5 x 24,0.



Guardiãs do passado

JULIÁN VIVAS BANGUERA E VALÉRIA AMIM¹

Memória coletiva e literatura oral afrocolombiana

As mulheres negras têm sido historicamente as principais guardiãs da memória coletiva das comunidades negras do Pacífico colombiano. Em seus poemas, desafiam o silenciamento hegemônico de que historicamente foram vítimas para esculpir poemas nos quais narram suas histórias de vida, questionam a realidade histórico-social de seus povos e reformulam o discurso identitário sobre o que significa nascer com a pele escura nesta região esquecida do país.

O especialista em estudos da literatura afro-hispânica, Alain Lawo-Sukam explica que desde os tempos sangrentos da escravidão, as crianças da diáspora africana na Colômbia usavam poesias e canções para salvaguardar a memória, a cultura africana, aliviar as tristezas diárias e desafiar o jugo da opressão. Assim, a palavra rimada tornou-se uma das principais ferramentas que lhes permitiram, além de preservar o legado de seus

ancestrais, "reaccionar instintivamente ante el terror, el dolor, la flagelación y la prisión" do sistema colonizador.

Nas comunidades negras do Pacífico colombiano as tipologias e composições próprias da literatura oral são criadas para serem disseminadas oralmente por meio de uma cadeia de transmissores, depositários e, ao mesmo tempo, recriadores da visão do passado compartilhada por membros de uma mesma população:

Quando falo de literatura oral, falo de um corpo de memória coletiva, de um arquivo onde o complexo de nossa identidade é fundado. É a visão da comunidade, a transmissão, a possibilidade de falar e ouvir no mesmo código. É o conjunto de formas em que um setor da oralidade de um povo é expresso. É seu conhecimento, sua sabedoria.

Nesse sentido, quando falamos de memória coletiva, referimo-nos àquela

¹ Julián Vivas Banguera é doutora em literatura hispânica na Universidade Estadual de Santa Cruz — UESC. Valéria Amim é professora da Universidade Estadual de Santa Cruz — UESC.

construção de imagens, que, segundo o historiador francês Pierre Nora, está sempre em "permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações" (1993, p. 10). É nesse quadro que a narrativa, a poesia e outros gêneros literários têm atuado historicamente como suportes para o diálogo com as imagens que configuram a memória, graças ao seu caráter confessional e rememorativo inato.

Consequentemente, o resgate da memória coletiva e a celebração da identidade afro-colombiana se tornaram, independentemente das diferenças geracionais, o principal eixo temático da obra dos escritores afro-colombianos. No entanto, acrescenta Lawo-Sukam, essa inclinação costuma ser justaposta ao "desejo vehemente de denunciar las duras condiciones de vida del pueblo afro-colombiano y abogar por una mayor y más incluyente humanidad".

Nas palavras do especialista em literatura latino-americana, Hugo Achugar, o apelo à memória coletiva na literatura também permitiu às comunidades filhas da diáspora africana na América, reescreverem os discursos históricos hegemônicos do sistema colonial e se tornarem as narradoras de seus próprios mundos. Nessa ordem de ideias, narrar a memória também implica "resgatar os esquecimentos que haviam sido submetidos indivíduos, obras e fatos históricos".

E essa tentativa de reescrever a realidade sobre seus mundos negros também é lida na literatura de mulheres afro-colombianas que desafiaram o silenciamento do sistema racista e patriarcal para denunciar que ele, ainda, subjuga

as feminilidades da diáspora africana, desumanizando-as, negando-lhes o acesso aos seus direitos sociais e as proibindo de serem donas inalienáveis de seus corpos, sentimentos e desejos. A isso se acrescenta que as ideais de gênero introduzidas pelo Ocidente nas populações catequizadas (ameríndios) e escravizadas (africanos e ameríndios) pela e para a colonização, também forçaram as mulheres a cruzarem um caminho íngreme e rochoso se quiserem se tornar escritoras.

Carolina Alzate mostrou como a sociedade patriarcal colombiana excluiu e desacreditou durante o século XIX, toda a literatura que não foi escrita por homens brancos burgueses e heterossexuais:

As mulheres podiam escrever e escreviam, mas era uma escrita doméstica em termos de assunto e que não buscava nem esperava circulação pública: escrita feita no espaço do lar e para ele. Também não se promovia nenhum gênero entre as mulheres, apenas a poesia, mas a poesia da qual não se exigia nenhuma qualidade literária e que, se aparecesse, era desconfiada. É por isso que poetisa não é o mesmo que poeta, não é simplesmente o feminino de poeta: essas eram poetisas.

A citação apresentada no parágrafo acima assume muito mais relevância se entendermos que somente até o final do século passado, todas as mulheres negras que escreviam poesia eram classificadas pelo status quo literário colombiano, como poetisas, diminuindo, desde o início, a capacidade de produção das autoras, reconhecendo parcialmente um certo nível de literariedade. Soma-se a isso o fato de que durante muito

tempo a literatura afro-colombiana só foi sinônimo de produções de autores negros como Candelario Obeso, Arnaldo Palácios, Carlos Arturo Truque, Helcías Martan Góngora, Hugo Salazar Valdés, Jorge Artel e Manuel Zapata Olivella.

M'bare N'gom esclarece que a pesada cortina que ocultava a existência de uma literatura escrita por mulheres afro-colombianas, só foi desmontada no final do século XX:

Embora tenha havido iniciativas para divulgar os processos criativos das mulheres na Colômbia, a autora afro-colombiana tem sido, por assim dizer, a convidada de pedra (para usar a expressão imortalizada por Tirso de Molina sobre alguém que, mesmo presente numa situação, não participa ativamente dela). Em 1975, Eddy Torres publicou *Poesía de autoras colombianas*, uma antologia com seleções de sete poetisas do período colonial e republicano e trinta autoras contemporâneas entre 1901 e 1975. Ela não inclui nem menciona a presença afro-colombiana. Em 1995, Teresa Roza-Moorhouse publicou a antologia *Diosas en bronce*, que inclui três poetisas afro-colombianas em um total de 97: Nadhyma Triana (1932), María Teresa Ramírez (1944) e Ana Milena Lucumi (1964).

Depois de colocar a lupa sobre a literatura afro-colombiana do século XX, Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano concluíram que das oito antologias poéticas publicadas naquele período, apenas em duas aparecem autoras afro-colombianas: *Antología 21 años de poesía colombiana* (1942-1963) e *Diosas en bronce; Poesía contemporánea de la mujer colombiana*

(1995). Um século depois, a realidade não é tão diferente, apenas três grandes antologias com composições de autoras negras foram publicadas: *La palabra poética del afrocolombiano* (2001), *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetisas afrocolombianas de la Región Pacífica* (2008) e a *Antología de mujeres poetisas afrocolombianas* (2010).

Cuesta e Ocampo, autores da *Antología de mujeres poetisas afrocolombianas* (2010), corpus de estudo deste artigo, afirmam que a compilação foi feita com o objetivo de, além de "llenar un vacío en lo que respecta a la presencia y reconocimiento de poetisas afrodescendientes en la producción literaria colombiana", destacar o fenômeno subversivo dessas composições de Literatura Oral:

Afirmamos que esses poetisas afro-colombianos estão renovando e subvertendo com seu trabalho um antigo cânone da poesia [...] Eles não apenas retomam a tradição rítmica da poesia que herdaram de suas raízes africanas, transmitida na forma oral e musical, mas estabelecem uma nova perspectiva com sua dicção, com sua intenção, com sua transsignificação. Assim, articulam uma nova dinâmica, com o eixo concreto do texto do próprio poema.

A *Antología de mujeres poetisas afrocolombianas* faz parte da Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, uma coleção de romances, contos, poesia, narração oral e ensaios representativos da literatura afro-colombiana, reunida em 18 volumes e publicada pelo Ministério da Cultura da Colômbia. O livro, que reúne a obra de 58 autoras de todo o país, e foi classificado por seus autores como a mais "abrangente e completa" compila-

ção de escritoras afro-colombianas, está dividido em seis partes: As pioneiras, nascidas antes de 1940; Nascidas na década de 1940; Nascidas na década de 1950; Nascidas na década de 1960; Nascidas na década de 1970; e, finalmente, Nascidas na década de 1980.

Depois de fazer esta breve viagem pelas encostas da memória que convergem no mar ascendente das literaturas afro-colombianas, deve-se notar que esta pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica, visa identificar os elementos da memória coletiva das comunidades negras do Pacífico colombiano presente nos poemas coletados na *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*.

O Pacífico como "região-memória"

A escada de vozes que apelam à memória coletiva das comunidades negras para tecer os discursos ancestrais que constroem a identidade no Pacífico, se inicia com a escritora chocoana Luz Colombia Zarkanchenko. Nos poemas que integram a antologia, a escritora e ex-governante desenha uma janela para as paisagens marinhas do Chocó, em meados do século XX. Em "Allá van..." e "La Bella", além de detalhar a geografia e os costumes de seu território, Zarkanchenko contesta as imagens negativas que historicamente têm mostrado esta região como uma terra inóspita de seres nus e incivilizados que não é chamada a fazer o país progredir.

Sua tinta transgressora também é vista em "Diosas del Alba", poema em que Zarkanchenko narra o trabalho de mães negras que se levantam cedo todos os dias a "buscar el maná entre la humedecida arena" e que, apesar do calor premente da selva chocoana, saem para coletar "el secreto salado de

la escondida almeja", fonte de alimento para milhares de famílias naquela região empobrecida da Colômbia.

As riquezas culturais dos mundos negros situados nesta região são também o centro das criações de Bertulia Mina Díaz e Lucrecia Panchano, duas poetisas caucanas, nascidas antes de 1940 que, como Zarkanchenko, colocam o Pacífico como o "lugar da memória" que inspira seus poemas. Isso se infere porque, segundo o antropólogo francês Paul Ricoeur, "as coisas lembradas estão intrinsecamente associadas aos lugares. Não é por engano que dizemos onde aconteceu o que aconteceu".

Em palavras de Ricoeur, estes "lugares de memória" funcionam principalmente na forma de lembretes, ou seja, eles atuam como indícios de lembrança, que sucessivamente oferecem um suporte à memória falha, aquela visão do passado endógeno de comunidades subalternizadas e silenciadas que está em constante luta contra o esquecimento, até mesmo uma substituição muda pela memória morta. Nesse sentido, esses lugares de lembrança permanecem como inscrições, monumentos, potencialmente documentos, enquanto as memórias transmitidas apenas oralmente voam como palavras que temem se perder nas brumas nebulosas do esquecimento. O antropólogo Joel Candau complexifica a questão afirmando que a "memória e a identidade se concentram em lugares, e em 'lugares privilegiados', quase sempre com um nome, e que se constituem como referências perene percebidas como um desafio ao tempo". Nesse sentido, os poemas das autoras definem o Pacífico como a "região da memória", onde se afirma com força suas identidades.

É assim que Bertulia Mina Díaz recorda as festividades, tragédias e

acontecimentos que marcaram a sua vida em Santander de Quilichao — o seu "lugar de memória" — desde meados do século XX, município para o qual teve que se mudar, fugindo dos estragos da violência bipartidária que arrasou o norte do departamento de Cauca entre 1948 e 1953. Suas crônicas poéticas são rítmicas e refletem sobre os impactos do conflito armado nas festas populares, sem perder o rigor investigativo das salvaguardas da tradição oral das comunidades afro-pacíficas:

O redemoinho em San Nicolas

*Nos tempos passados
de algumas calçadas
nunca faltaram
músicos alegres. [...]
Quando se iniciavam
algumas festividades
sempre havia honra
aos anciões. [...]
Quando todo mundo
estava pegando fogo
quatro homens feitos
dançavam redemoinhos [...].²*

Ressalte-se que o ato de enunciação dessa memória também é um ato de múltipla "re-existência", pois, como conclui Gayatri Spivak, se o subalterizado "não tem história e não pode falar", "a problemática da mulher parece a mais precária nesse contexto. Claramente, se você é pobre, de cor negra e mulher, será atingida triplamente [...]. O subalterno como mulher está ainda mais profundamente na sombra".

Nesse sentido, explicam Santos e Barbosa, esses atos de "re-existência" poética seriam uma forma de "resistir pela arte, de insistir em novas maneiras de viver e se colocar no mundo". A literatura é então o bálsamo que ajuda as poetisas, salvaguardas da memória coletiva, a curar suas feridas e a sobreviver à complexa realidade dos territórios do Pacífico colombiano. Assim, em cada verso são construídos espaços de existências, novas maneiras de ser e existir tendo a arte como instrumento de abertura para a realização que às minorias sociais almejam.

Do outro lado do mapa, Lucrecia Panchano, catalogada como uma das primeiras poetisas tradicionais da região do Pacífico, além de depositar em seus escritos a memória coletiva do povo guapiro, usa a palavra recitada para questionar as estruturas hegemônicas de opressão que deixaram cicatrizes dolorosas nos corpos de mulheres e homens negros:

Carimba

*Carimba.
Marca da abominável escravidão
que nos roubou tudo,
exceto a consciência
que em nós alivia sua presença física
e enfatiza no negro
sua máxima virtude.
[...]
Carimba...
Agora é um símbolo de liberdade
e amor com um significado
que o negro dignifica*

² El torbellino en San Nicolás: "En tiempos pasados / de algunas veredas / nunca les faltaba / músicos alegres. [...] // Cuando se iniciaban / algunos festejos / siempre había honor / a los viejos. [...] / Cuando todo mundo / se hallaba prendido / cuatro hombres hechos / bailaban torbellinos [...]."

e é a expressão autêntica
de ALTIVEZ Y VALOR.³

Nas cinco estrofes que compõem a "Carimba", Panchano levanta seu grito de protesto para denunciar, seguindo a tradição de poetas como Candellario Obeso ou Manuel Zapata Olivella, os complexos modos de produção de hegemonias e subordinações nas construções identitárias observáveis nas populações afro-colombianas. Sobre o uso da narrativa da memória como mecanismo de conexão com o continente africano, Lawo-Sukam explica que não seria um retorno físico, mas mítico, à África, pois o que se busca é celebrar uma herança ancestral que, paradoxalmente, se opõe à realidade adversa em que vivem há séculos os filhos da diáspora africana em América.

O uso de narrativas poéticas como espaço de luta e reescrita dos discursos hegemônicos na região do Pacífico também é visto na obra da maioria das poetisas compiladas na antologia. O exposto responde ao fato de que, segundo Graciela Maglia e Yves Monino, nas comunidades afrocolombianas a Literatura Oral sempre atuou como "uma estratégia de resistência e coesão socio-cultural que cumpre uma função ritual de reconexão com o tempo original da fundação da comunidade e tem um conteúdo ético-didático na medida em que perpetua a axiologia da comunidade".

Poetisas caucanas nascidas na década de 1940, como Imelda Mina Díaz e Mary Grueso Romero, seguiram os caminhos narrativos de seus predecessores para compor histórias que hoje fazem parte da memória coletiva de suas comunidades. Em seus poemas, a palavra rimada torna-se uma ferramenta que ajuda a refletir sobre acontecimentos locais e nacionais, histórias de amor, desgosto, tragédias, entre outros. O exposto é exemplificado no poema "Sustento", texto em que Mina narra em detalhes o cotidiano de um fazendeiro do Norte do Cauca, seu "lugar de memória":

Sustento

*Pelo caminho empoeirado,
taciturno e pensativo,
vai um homem a cavalo
usando um chapéu de palha,
a ruana em seu ombro,
o facão em seu cinto
com colete de couro,
botas com cadarços fortes,
meias e camisa xadrez,
calça de brim cor de café
claro ao despontar da manhã.⁴*

É assim que, em versos curtos, a autora lembra que no passado as lavouras de laranja, pitahaya, mamão e sapote eram os únicos meios com que os camponeses daquela região — hoje atormentados por plantações ilícitas

³ Carimba: "Carimba: Carimba. Marca de abominable esclavitud que todo nos robó, excepto la conciencia que en nosotros releva su física presencia y enfatiza en el negro, su máxima virtud. [...] [...] Carimba... Ahora es símbolo de libertad y amor con un significado que el negro dignifica y es la expresión auténtica de ALTIVEZ Y VALOR."

⁴ Sustento: "Por el camino polvoriento, / taciturno y pensativo, / va un hombre a caballo / con sombrero de paja, / la ruana al hombro, / el machete en el cinto / con cubierta de cuero, / botas fuertes de cordones, / medias y camisa de cuadros, / pantalones de dril color café / claro al despuntar la mañana."

e intimidados pelo tráfico de drogas — obtinham sustento "para vivir y vestir bien / y a sus hijos educar".

Proteger a memória de seus ancestrais também se tornou um propósito de vida para Mary Grueso Romero, uma das vozes poéticas mais fortes do Pacífico colombiano. Segundo a escritora, a principal tinta de seus poemas sempre foi a lembrança de sua vida no Guapi, no Cauca, como ela confessou a Angela Olaya em entrevista publicada na revista *Semana*: "As rondas das crianças, a confecção de bonecas de pão, os batismos, os alabaos eram para construir a convivência pacífica entre as pessoas. Esses conhecimentos são o que reforço em minha poesia para que as pessoas se reconheçam em suas identidades negras".

Os poemas de Grueso também se configuram como um manifesto anti-racista e feminista no qual converge discursos de resistência que buscam transformar ou "eu" em "nós" e ajudar a construir um ideal de comunidade, conforme afirma a autora em conversa com o jornalista Salvatore Laudicina:

Por meio desses poemas, meus personagens recitam um discurso histórico que dá conta da jornada física e social da mulher negra do Pacífico Sul colombiano. [...] As meninas e adolescentes negras desta época precisam conhecer a luta de gênero pela qual passamos. Em minha opinião, isso é fundamental para o fortalecimento da identidade cultural.

Esta crítica pungente de Grueso ao sistema mundial capitalista, racista e cisheteropatriarcal é identificada do início ao fim em composições como "Pobreza negra":

Pobreza negra

*E quando o negrinho acordar,
quem o alimentará?
Minha comadre, a vizinha
que tem leite pra mamar.
O negrinho não tem compota
Nem uma teta pra mamar.
O que tem é um cobertor
Que é a teta pra mamar.
Vá lá vá lá meu negrinho pra teta
pra mamar, o negrinho vai lá
e chora porque leite não há.
A mamãe não tem leite
porque jejuando está mas
lhe deixará gota a gota
o sangue pra mamar.⁵*

Narrativas como a anterior dialogam com a análise de María Mercedes Jaramillo, que aponta que nos versos de Grueso "alegria e dor, humor e tragédia são misturados para explicar os altos e baixos da existência, e a experiência de vida dos habitantes do Pacífico". Assim, seus poemas mostram a "força espiritual dos afros que não perdem o desejo de aproveitar a vida apesar do abandono da região pelo Estado".

Os elementos narrativos acima mencionados são também fortemente percebidos na obra da poeta chocoana, Amalia Lú Posso. Em composições

⁵ Pobreza negra: "Y cuando el negrito despierte, / quién lo alimentará? / Mi comadre la vecina / que esta randa e mamá. / El negro no tiene compota / ni tetero pa' chupá. / Lo que tiene es un pellejo / que es la teta' e la mamá. / Jala jala mi negrito la teta / e tu mamá, el negrito jala / y llora porque na le bajará. / La mamá no tiene leche / porque en ayunas está pero / le bajará gota a gota la / sangre' e la mamá."

como "El galandro", em que narra as aventuras de Aristarco Perea, um "negro distinto", músico, "defensor de su tierra y enemigo de imposiciones y colonialismos", a autora, seguindo o legado de suas predecessoras, aprimora a identidade e a diversidade dos homens e mulheres de seu território.

Em síntese, podemos dizer que num primeiro momento as produções poéticas de mulheres afro-colombianas nascidas entre 1940 e 1950 se caracterizam por apelar à "memória forte", massiva, coerente, compacta e profunda que permite, como explica Joel Candau, "organizar significados, estruturar grupos humanos e construir identidades coletivas por meio de 'grandes narrativas'". Seus versos também mostram como as formas poéticas ibéricas herdadas da colonização se consolidaram como um dos instrumentos da tradição oral do Pacífico que permite narrar o cotidiano, instruir filhos e netos, contar fatos reais, falar do divino e do humano.

O feminismo negro das vozes da segunda metade do século XX

O florescimento das poetisas afro-colombianas nascidas a partir de 1950, trouxe consigo a confirmação do "resgate da memória coletiva" como eixo temático do que hoje pode ser categorizado como a "Poesia Negra do Pacífico colombiano". No entanto, suas vozes também marcaram o nascimento de um movimento literário feminista que dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas, de

avenidas identitárias do racismo, do cisheteropatriarcado e do capitalismo.

Autoras chocoanas como Laura Victoria Valencia e Sayly Duque Palacios, usam seus poemas como unguento para curar as feridas deixadas em seus corpos pela escravidão de seus ancestrais africanos. Além disso, reivindicam sua herança cultural e protestam contra as violações de direitos a que as mulheres em sua região têm sido historicamente submetidas:

A sede da alma

*Quem diz que a memória não perdura.
Quem diz que o passado não é o guia.
Quem sabe em que lugar do pensamento
aninha a memória de outras vidas.
Os navios não navegam mais pelos mares
como antes, carregados de escravos.
Não fere mais em meu corpo,
o chicote de sua ignorância,
mas ainda assim...
os gemidos ecoam em minha cabeça
os gemidos... [...]
[...] Quem sabe quantas
vidas eu ainda tenho que viver
E... quantas mais serão perturbadas
esse passado de meus ancestrais,
de seus ancestrais,
antes que, finalmente,
o esquecimento chegue
e se estabeleça na alma. [...] ⁶*

Nos poemas "El asiento del alma" e "Al cauce del río Atrato", Valencia estabelece um diálogo direto com sua herança africana e a memória de suas experiências de vida nas ruas úmidas

⁶ El asiento del alma: "Quién dice que el recuerdo no perdura. / Quién dice que el pasado no es el guía. / Quién sabe en qué lugar del pensamiento / anida la memoria de otras vidas. / Ya los barcos no surcan los mares como antano, cargados de esclavos. / Ya no hiere mi cuerpo, / el látigo de tu ignorancia, pero aún... / retumban en mi cabeza / los quejidos... [...] / [...] Quién sabe cuántas / vidas he de vivir aún / y... a cuántos mas perturbará /

de Quibdó, capital de Chocó. Segundo a poeta, é inevitável não ligar estes dois mundos porque é naquele território onde se preserva o maior número de tradições africanas na Colômbia: "Os escravizados e libertados pela força de seu próprio esforço e vontade, os preservaram e os mantiveram intactos graças à transmissão oral, como é feito na África".

E essa invocação à memória dos ancestrais escravizados também se lê nos poemas de Sayly Duque Palacios, que também imprime em seus escritos um grito de resistência feminista e negra:

*Feliz dia, mulheres da mina [...]
Mulheres da luta e da desgraça!
Nutridas de coragem e trabalho árduo,
hoje é o nosso dia, só nosso,
daquelas que semeiam flores para
os outros, daquelas que dão à luz filhos
e outras os criam, porque com o que
ganham não se pode mais comprar pão
e seus seios derramam um líquido leitoso
e amargo, uma mistura perfeita:
de pesticidas, câncer, dor: Tríptico
de partir o coração.
Não aguento mais! [...]
Hoje é o dia daquelas que procuram
e choram por seus filhos, e a guerra,
como uma poção de horror, apagou
neles o amanhecer que nasceu. [...]
O que fizemos, companheiras?
Por que nos perseguem?
Por que nos silenciam?
Hoje é o seu dia, o nosso dia, o meu dia!⁷*

O poema anterior ganha destaque no mar de escritos que fazem parte da *Antologia de mujeres poetas afrocolombianas*, porque nele Duque Palacios questiona, a partir da perspectiva interseccional do feminismo negro, as estruturas interdependentes cruzadas por eixos do racismo, do patriarcalismo e do sexismo para explicar a vulnerabilidade em que as mulheres negras do Pacífico colombiano se encontram:

As mulheres negras que habitam alguns territórios da Colômbia sofrem todo tipo de violência. Isso, somado ao fato de viverem em locais onde o conflito armado ainda continua, ou onde estão ocorrendo conflitos ambientais ou conflitos por terra e território. Elas foram vítimas diretas desses conflitos e sofreram, seja individualmente ou em suas comunidades, profundas violações dos direitos humanos e do direito internacional humanitário por todos os atores armados legais e ilegais.

A problemática situação de violação de direitos vivida pelas comunidades afro-pacíficas também pode ser lida nos poemas de Felipa Trifenia Castillo Reina, outra integrante do grupo de poetisas negras nascida na década de 1950. As histórias da autora de Tumaco, seguem à risca o legado estilístico herdado dos grandes narradores do Pacífico: seus versos são quadras octosilábicas que narram desde histórias de amor até acontecimentos cotidianos de sua região:

⁶ "Feliz día mujeres de la mina [...] / Companeras de lucha y de infortunio! / Alimentadas con coraje y trabajo rudo, / hoy es el día nuestro, solo nuestro, / de las que siembran flores para otros, / de las que paren hijos, y otros crían, / porque con lo que ganan el pan ya no se compra / y sus senos vierten líquido lechoso, / amargo, mezcla perfecta: / de pesticidas, cáncer, dolor: / Tríptico desgarrador. / ¡Ya no se puede más! [...] / Hoy es el día de aquellas que buscan y lloran a sus hijos, / y la guerra cual pócima de horror, / borró en ellos la aurora que nacía. / [...] Qué hicimos companeras? / Por qué nos persiguen? / Por qué nos acallan? / Hoy es tu día, nuestro día, mi día!"

Terror em Tumaco

*Em Tumaco, o terror continua com
mortes todos os dias, o tigre e o panteão
se encontram como uma gota fria.*

*Ontem, quando o primeiro cadáver
apareceu na área, as pessoas esta-
vam perguntando quem o matou,
hoje já não vale nada uma pessoa.
Que povo tão conformista, ou será que
estão todos com medo, os bandidos como
turistas nos pegando pelos cabelos.*

*Eles até comem junto com alguns
moradores, só por estes terem medi-
nho desses agressivos senhores.
Parece que estão perdidos, o povo da
cidade, por causa desses bandidos
nós perdemos a nossa dignidade.⁷*

Consequentemente, podemos dizer que, em seus poemas, Laura Victoria Valencia, Sayly Duque Palacios e Felipe Trifenia Castillo Reina tornam-se "autoras-povo" que abraçam a palavra para falar de um problema generalizado em sua comunidade, e deixam de se comportar como sujeitos individuais para se tornarem sujeitos coletivos. Da mesma forma, desafiam o silenciamento imposto aos negros e negras pelo sistema racista heteropatriarcal ocidental, e buscam reafirmar os afros como narradores de seus próprios mundos.

Invocar o conceito de autor-povo implica referir-se ao que foi afirmado por Alfredo Freja de la Hoz, que des-

creve esse tipo de contador de histórias como grandes salvaguardas da memória coletiva das comunidades afro-colombianas. Sua relevância reside no fato de que, ao longo do tempo, os trabalhos desenvolvidos por este sujeito coletivo podem se tornar um bem simbólico da literatura oral de sua comunidade:

Dessa forma, a perda do reconhecimento do autor como indivíduo e o enriquecimento da obra em seu processo de tradicionalização na literatura oral são elementos próprios da dinâmica social do sujeito e do texto coletivo. A ideia do sujeito coletivo no campo da literatura oral implica a despersonalização (transindividualização) do autor no momento de lançar sua obra ao povo, e a ideia do texto coletivo implica a apropriação da obra pelo povo.

O vestido sagrado dos "autores do povo" também foi usado pelas poetisas Julia Simona Guerrero e Paulina Cuero Valencia. A primeira escritora questiona em seus poemas a difícil realidade das mulheres pobres e rurais colombianas que perderam seus filhos devido ao conflito armado interno que subjuguou o país por mais de meio século:

*O que sucede neste país
Sucedem neste país,
em cada rincão deste país,
uma mulher dá à luz
para a vida,*

⁷ Terror en Tumaco: "En Tumaco sigue el terror con muerte todos los días, en el tigre y el panteón se encuentran cual gota fría. // Ayer cuando apareció el primer muerto en la zona, preguntaban quién lo mató, hoy ya no vale una persona. / Que pueblo tan conformista o es que todos tienen miedo, los matones como turistas cogiéndonos a todos del pelo. // Hasta ya comen junticos con algunos moradores, solo por tener miedo de estos agresivos señores. / Parecen estar perdidos, la gente de la ciudad, por culpa de estos bandidos perdimos la dignidad."

*não para a guerra,
não para a morte.*⁸

Paulina Cuero Valencia também abraça a palavra para denunciar em suas composições os terríveis efeitos que o racismo estrutural tem causado nas comunidades negras do Pacífico Sul colombiano: extrema pobreza, desnutrição, mortalidade infantil, deslocamento, falta de acesso à educação e aos serviços públicos básicos:

O menino negro

*Hoje conheci meu menino negro,
cruzando as esquinas,
com seu olhar triste,
com seus olhos chorosos,
Ele estava me dizendo mil coisas
em meio a soluços,
me pedindo ajuda,
me implorando um beijo.
Ele não tem uma escola,
sua professora não o deixa mais entrar;
Suas últimas palavras:
"Não te aguento mais".
E seu pior crime ninguém vai perdoar,
ter nascido negro, isso e nada mais.*⁹

É importante destacar que a obra das poetisas classificadas como "autoras-povo" ao longo deste texto, se baseia na história da memória das tragédias compartilhadas pelas comunidades negras do Pacífico para promover a construção de novos discursos identitários. Isso, segundo Candau, poderia ser explicado porque a memória dos sofrimentos "deixa traços

compartilhados" por aqueles que "sofrem ou cujos parentes ou amigas tenham sofrido, modificando profundamente suas personalidades. A identidade historicizada se constrói em parte se apoiando na memória do sofrimento compartilhado".

Nessa ordem de ideias, as "autoras-povo" da antologia, além de narrar a memória coletiva de suas comunidades, libertam-se das hierarquias raciais as quais os povos negros do Pacífico foram submetidos desde a colonização, ao notar as formações da consciência coletiva, que tanto se interseccionam a luta de classes, quanto denunciam "as dimensões ontológicas decorrentes da fabricação dos sujeitos raciais".

Embora vozes mais contemporâneas como a narinense, Maura Valentina González Quinónez (Perla de Ébano), e a vallecaucana, María de los Ángeles Povov, também se destaquem por suas composições que apelam à memória para refletir sobre os meandros de suas vidas, seus poemas não poderiam ser chamados de "obras-povo" porque nas narrativas, compiladas na antologia, o sujeito não abandona seu espaço individual para se tornar coletivo. No entanto, deve-se destacar que, como a maioria das autoras que fazem parte do corpus de estudo, suas composições redefinem em cada palavra ou discurso identitário, o que representa ter nascido mulher e negra nesta conturbada região da Colômbia. Esses elementos ficam mais evidentes na obra da bonaverense, Sobeida Delgado Mina, que em poemas como "Negra soy" e "Afroamericana", busca abolir o

⁸ "Lo que sucede en este país / Sucede en este país, / en cada rincón de este país, / una mujer da a luz / para la vida, / no para la guerra, / no para la muerte."

⁹ El niño negro: "Hoy me encontré a mi niño negro, / cruzando las esquinas, / con su mirada triste, / con sus ojos llorosos, / me decía mil cosas en medio de sollozos, / me pedía ayuda, me rogaba un beso. / El no tiene una escuela, / su maestra ya no lo deja entrar; / sus últimas palabras: / "Ya no te aguento más". / Y su peor delito nadie perdonará, / haber nacido negro, eso y nada más."

pensamento colonial que vê e trata as mulheres negras como animais, marcadas sexualmente como fêmeas, mas, sem as características de feminilidade, porque "mulher feminina" só seria sinônimo de "mulher burguesa branca heterossexual":

Negra sou

*Mesmo que me chamem de cabelo ruim,
feia ou crioula, com cabelos
grossos e duros como um coco,
sou negra, e é assim que me quero.
Que estou sendo alvo de críticas
porque não sei como falar,
quando tiram sarro de mim,
porque eu não sei andar,
sou negra e não mudo minha cor.
[...] E com todas essas coisas,
continuam mudando minha cor;
mas para lavar suas roupas,
cozinhar e passar roupa
para eles; ser atenciosa,
cuidar e educar seus filhos,
eles sempre procuram
uma mulher negra como eu,
porque ela é bonita,
trabalhadora e muito inteligente.¹⁰*

Em suma, podemos dizer que as poetisas afro-colombianas nascidas na segunda metade do século XX, além de seguirem o caminho pavimentado de "autoras-povo" que desafiam o silenciamento dos historicamente subalternizados, apresentam em seus poemas um discurso que constrói e assume uma identidade de mulher afro-colombiana, e que ajuda a fortalecer as ideias identitá-

rias da comunidade quando a memória da etnia a que pertencem se transforma em literatura. Da mesma forma, em seus versos de "re-existência" também são discutidas as complexidades das estruturas de gênero e estabelecidos diálogos que entendem o feminismo como escola de pensamento no qual ou binarismo homem e mulher surge como algo a ser superado

Considerações finais

Depois de fazer essa viagem pelos caminhos das obras das poetisas negras do Pacífico colombiano, podemos inferir que, em seus poemas, elas abraçam âncoras, nas quais todas as identidades se baseiam: a origem e o acontecimento. As autoras recorrem à veneração dos mundos ancestrais para dar sentido às suas comunidades negras, delineiam a "região-memória" como inspiradora de suas narrativas, descrevendo as principais características socioculturais de seus mundos negros na tentativa de ratificar a estrutura identitária Afro-Pacífico.

As "autoras-povo" compiladas neste artigo, ajudam a salvaguardar e construir a memória coletiva das comunidades negras do Pacífico colombiano por meio da narração de eventos trágicos, festivais ou acontecimentos do cotidiano que hoje fazem parte da visão do passado endógeno dessas comunidades, estabelecendo, assim, um diálogo com a história como forma de produção de conhecimento e formação de identidade.

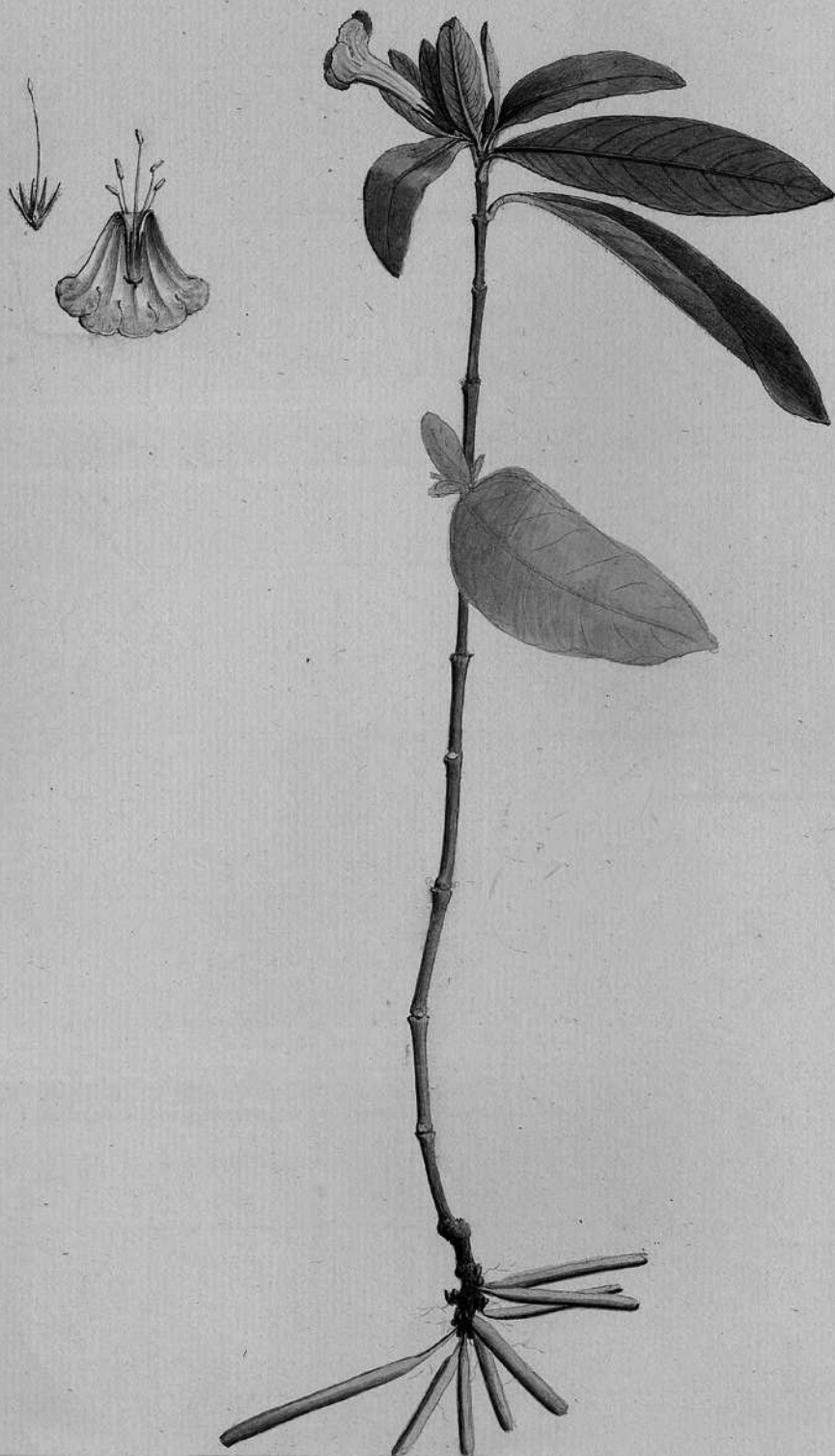
Do mesmo modo, além de apropriarem-se das formas literárias ibéricas impostas pela colonização como forma de

¹⁰ Negra soy: "Aunque me rigan calba, negra fea y nata, / de pelo prieto y duro como un coco, / negra soy, y así me quiero yo. / Que me arremieran / porque yo no se hablá, / que me burlan, / porque no se caminá, / negra soy y no me cambio mi color. / [...] Y con toras esas cosas, / siguen oriendo mi color; / pero pa' lavar su ropa,"

re-existir ante a dominação, as autoras afro-pacífico compiladas na antologia, principalmente as nascidas na segunda metade do século XX, questionam,

desde a perspectiva do feminismo negro, as interfaces da diversidade de gênero, sexualidade, classe e geografias incorporadas de nosso sistema mundo ocidental.

[Acanthaceae]. [17--]. 1
desenho, aquarela, col.,
imagem 26,5 x 17,0cm
em f.34,5 x 24,0.



Sauria

Pl. em Agost.

No 0

Balada da louca alegria: literatura queer na Colômbia

DANIEL BADELSTON¹

O precursor

Poderia se dizer que a literatura queer colombiana começa com o retrato que um guatemalteco faz de um colombiano: nasce a partir de uma amizade equivocada e de uma espécie de vingança homofóbica. Refiro-me, é claro, a *El hombre que parecía un caballo* (1914), de Rafael Arévalo Martínez, uma história sobre Miguel Ángel Osorio, que na época usava o pseudônimo Ricardo Arenales (embora tenha entrado para a história literária colombiana com outro pseudônimo posterior, Porfirio Barba Jacob). A história é um texto nervoso e febril, que retrata não apenas a figura exótica de Aretal (o nome que Arévalo usa para designar Arenales), mas também a perplexidade e o deslumbramento do narrador diante de seu estranho amigo. O fator homossexual nunca é mencionado — embora o termo "invertido" seja usado metaforicamente em uma descrição — e

a "estranheza" do senhor de Aretal é explicada em termos de uma natureza zoomórfica, mais cavalo do que humano.

Embora Barba Jacob não tenha gostado do retrato escrito sobre ele (por ter revelado sua homossexualidade) e a amizade pareça ter sido colocada em perigo, naquele mesmo ano Arenales escreverá seu poema "Amigo espiritual" sobre o autor do livro, e em uma carta a Arevalo em 1916 lhe dedica um poema sobre "Nossa Senhora a Voluptuosidade, ou, melhor, a Nossa Tirana a Luxúria". De qualquer forma, o retrato que Arévalo fez dele ajudou a Barba Jacob posteriormemente forjar uma imagem de si mesmo como poeta maldito.

A importância do elemento homossexual em Barba Jacob é muito mais clara agora do que há algumas décadas, graças ao trabalho extremamente importante realizado por Fernando Vallejo: a magnífica biografia *El mensajero* e as cuidado-

¹ Professor de literatura latino-americana na Universidade de Pittsburgh.

sas edições de suas cartas e poemas. As notas explicativas das cartas e poemas resgatam o que se pode saber sobre as circunstâncias da escrita dos textos de Barba Jacob, e a biografia deixa muito evidente a importância de certos efêbos (e de outros nem tanto: Rafael Heliodoro Valle, Rafael Arévalo Martínez) na vida do autor. O que era considerado uma vida "escandalosa" em sua época assume um perfil mais claro no texto de Vallejo. Isso é importante porque, na poesia, às vezes os elementos homoeróticos chegam meio disfarçados, entrelinhas, como na "Balada de la loca alegría" (1924), onde Barba Jacob escreve:

*Flaminio, aquele de cabelos
cor de amarantho,
busca nas termas para Heliogábalo
varões para prazer. Entoem o canto,
riam, dançam em alegria báquica,
e façam jorrar o sangue que
embriaga o coração.*²

E duas estrofes depois, o poema é deslocado do Velho Mundo para o Novo Mundo:

*Aldeãs de Cauca, com aroma
de açucena;
montanhas de Antioquia,
com doçura de colmeia;
Infantes de Lima, desarmadas
e augurais,*

*e princesas do México, que
são como as gavetas
que abrigam os mais doces favos de mel;
e moçoilos de Cuba, lânguidos, sensuais,
ardorosos, baldios,
como fantasmas que cruzam
por uns sonhos meus;
moçoilos da adorável Cuscatlán — oh, ambrosia!
e moçoilos de Honduras,
onde há cotovias cegas pelas
selvas escuras;
Entrem na dança, no feliz torvelinho;
riam, brinquem ao som
de minha canção:
pinhas e graviolas perfumam o caminho
e um vinho de palmeiras adormece
o meu coração.*³

Este poema, que, segundo as notas de Fernando Vallejo, foi concebido "sobre um tema da *Antologia Grega*", demonstra como Barba Jacob trabalha o homoerotismo: primeiro, como um prazer remoto no tempo e no espaço, circunscrito a esferas aristocráticas (as termas de Heliogábalo), e depois como algo corriqueiro, misturado a outros prazeres (moças da aldeia, frutas tropicais), mas sem dúvida registrado com mais intensidade ("cruzam por certos sonhos meus") do que as presenças um pouco distantes das aldeãs e princesas. Esses "moçoilos" de Cuba, El Salvador e Honduras são evocados

² "Flaminio, de cabellos de amarantho, / busca para Heliogábalo en las termas / varones de placer... Alzad el canto, / reid, danzad en báquica alegría, / y haced brotar la sangre que embriaga el corazón."

³ "Aldeanas del Cauca con olor de azucena; / montañas de Antioquia, con dulzor de colmena; / infantinas de Lima, unciosas y augurales, / y princesas de México, que es como la alacena / familiar que resguarda los más dulces panales; / y mozuolos de Cuba, lânguidos, sensuales, / ardorosos, baldíos, / cual fantasmas que cruzan por unos sueños míos; / mozuolos de la grata Cuscatlán —¡oh ambrosía! / y mozuolos de Honduras, / donde hay alondras ciegas por las selvas oscuras; / entrad en la danza, en el feliz torbellino; / reid, jugad al són de mi canción: / la piña y la guanábana aroman el camino / y un vino de palmeras aduerme el corazón."

de forma complexa, não como figuras decorativas (como as aldeãs e companhia), mas como "lânguidos, sensuais,/ ardorosos, baldios", onde a contradição entre "lânguidos" e "ardorosos" escondem dramas ou histórias não contadas.

Outro poema com um tema semelhante é "Primera canción delirante" (1921), dedicado a Tono Salazar, um dos grandes amores de Barba Jacob, como ficamos sabendo pela biografia de Vallejo. Há muitas indicações de que esse poema didático quer instruir o jovem amigo sobre os caminhos do prazer: "Ama o tumulto báquico", e brinca maliciosamente com categorias genéricas e sexuais:

*Enterre nos trigais a cabeça
quando o trigo começar a frutificar:
Sentirás um espasmo sacudi-lo,
como se houvesse uma mu-
lher a lhe beijar.⁴*

Ou um pouco mais abaixo, uma inversão ainda mais clara das categorias de masculino e feminino:

*Ame o carmesim efêmero, os seios,
a branca nuca, a sedosa tez:
pelos doces amantes possuídos
nossa alma permanece
em lírica gravidez.⁵*

Mesmo em "Canción de la vida profunda", seu poema mais conhecido, há versos supostamente heterossexuais que podem ser lidos de outro modo:

*E há dias em que estamos tão
lúbricos, tão lúbricos,
que nos depara em vão
sua carne de mulher;
depois de tocar a cintu-
ra e acariciar um seio,
a redondeza de uma fruta vol-
ta a nos estremecer.⁶*

Está claro que a escolha do escritor homossexual, na época, para nomear o desejo que sentia, era incluí-lo em uma gama mais ampla de possibilidades (isso também foi feito por Whitman algumas décadas antes) – disfarçar a homossexualidade como pansexualidade – ou marcar o homoerótico como abjetamente rejeitado (que é o que Arévalo faz em "El hombre que parecía un caballo", e o que García Lorca fará pouco depois em *Poeta en Nueva York*).

Os poemas de Barba Jacob estão repletos desses toques eróticos: em "Canción del día fugitivos", o dia é descrito como um "mancebo garrido" que excita "meu ardor interior", e em "Elegía del marino ilusorio", os pensamentos do poeta se voltam para os navios onde "vão dançar,/ bêbados de mar, os jovens marinheiros". Em meio ao grupo de marinheiros, a evocação se concentra na "cabeça encrespada e voluptuosa/ de um jovem" marinheiro que faleceu:

*Morrer... Com o que essa car-
ne cerúlea, marinada
nos sucos do mar, suave e ardente,*

⁴ "Sepulta en los trigales la cabeza / cuando el trigo comience a frutecer: / sentirás que un espasmo te sacude, / como si te besara una mujer."

⁵ "Ama el carmín efímero, los senos, / la blanca nuca, la sedosa tez: / por las dulces amantes poseídas / nos queda el alma en lírica preñez."

⁶ "Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos, / que nos depara en vano su carne la mujer; / tras de ceñir un talle y acariciar un seno, / la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer."

será pela dor atingida?

*E o belo ser na terra encantada,
e o sonhar na noite iluminada,
e a ilusão, de sóis diademados,
e o vigor... e o amor... foi nada, nada?*⁷

Esse poema termina: "Dá-me seu mel, ó menino de boca perfumada!". O efebo morto está muito presente em sua beleza, em seu vigor, em seu ardor e no que os médicos de hoje chamariam de "troca de fluidos", mesmo depois da sua morte.

Outro poema notável é a "Elegia platônica", de 1932:

*Amo a um jovem de insólita pureza,
todo de cândida luz investido:
a vida nele é de um novo deus a empresa,
e ela nele cobra número e sentido.*

*Ele, em seu cotidiano movimento
pelos reinos de bruma, gnomo e fada,
circunscreve as flâmulas do vento
e o ouro orgulhoso na orelha ornada.*

*Ora fulgem os lagos pelas estrias...
Ele é a paz na alvorada rosa.
É canção no côncavo dos dias.
É uma estrela na água tenebrosa.*⁸

Está claro que esse é um poema "platônico", não do modo como usamos o termo hoje ("amor platônico" como amor espiritual, não físico), mas pensando no *Banquete* de Platão com seu relato das unidades partidas em duas (às

vezes do mesmo sexo, às vezes de sexos opostos). A poesia de Barba Jacob é audaciosa para sua época, assim como foi sua vida, e terá ecos em muito do que foi escrito sobre o homoerótico na literatura colombiana posterior: estou pensando não apenas no legado de Barba Jacob em Vallejo, mas, por exemplo, no seguinte trecho de *Las siamesas asesinas* (2003), de Rubén Vélaz: "todas as princesas que conheci, que não são poucas, não fazem nada além de mostrar os dentes. Como se o sangue azul as obrigasse a dar a impressão a todas as horas de louca alegria". "Louca alegria": o título da balada de Barba Jacob é reciclado para definir um ambiente e uma tradição.

Aparições

Se na poesia de Barba Jacob há uma afirmação de uma identidade queer (disfarçada em grau menor pelas convenções da época), o que notamos nas décadas seguintes à sua morte é uma maior cautela, pelo menos no que diz respeito à questão da identidade. Por outro lado, cenas homoeróticas são abundantes na literatura colombiana de meados do século XX: pensemos, por exemplo, em García Márquez, na cena franca de desejo homoerótico no quarto capítulo de *La hojarasca* (1955), que termina com o narrador pensando no corpo nu de seu amigo:

Quero ir sozinho com Abraham,
para ver o brilho de seu ventre

⁷ "Morir... ¿Conque esta carne cerúlea, macerada / en los jugos del mar, suave y ardiente, / será por el dolor acongojada? / Y el ser bello en la tierra encantada, / y el soñar en la noche iluminada, / y la ilusión, de soles diademada, / y el vigor... y el amor... ¿fue nada, nada?"

⁸ "Amo a un joven de insólita pureza, / todo de lumbre cândida investido: / la vida en él un nuevo dios empieza, / y ella en él cobra número y sentido. // Él, en su cotidiano movimiento / por ámbitos de bruma y gnomo y hada, / circunscribe las flâmulas del viento / y el oro ufano en la espiga enarcada. // Ora fulgen los lagos por la estria... / Él es paz en el alba nemorosa. / Es canción en lo cóncavo del día. / Es lucero en el agua tenebrosa..."

quando ele mergulha e se levanta novamente como um peixe metálico. A noite toda desejei regressar com ele, sozinho pela escuridão do túnel verde, para roçar sua coxa enquanto caminhamos. Sempre que faço isso, sinto como se alguém estivesse me mordiscando com mordidas suaves, que ericam a minha pele.

Ou em *El piano blanco* (1954), de Alvaro Cepeda Samudio, que começa usando a homossexualidade como metáfora:

Eu estava apaixonado pelo piano branco. E ela sabia disso. Ela o descobriu com aquela assombrosa capacidade que tem as mulheres de descobrir coisas como essa ou como a homossexualidade em homens que a escondem zelosamente.

Essas cenas, sem dúvida, não constituem identidades propriamente ditas (salvo para figuras caricaturais como Pietro Crespi em *Cem Anos de Solidão*). Há personagens homossexuais secundários em *Aires de tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo, nos romances de Ramón Illán Bacca e em vários livros de Gustavo Álvarez Gardeazábal; em *El divino* (1986), desse autor, o personagem Mauro, de "linhagem wildeana" (29) e "pecador antinatural" (25), já figura no primeiro plano da narrativa ("El divino" também era o apelido dado a Vargas Vila, uma possível homenagem de Álvarez Gardeazábal a esse escritor de forte "estirpe wildeana"). Entretanto, o lugar reservado às minorias sexuais é geralmente marginal.

A escritora que melhor cultivou o "polimorfo perverso" na Colômbia foi Marvel Moreno (Barranquilla, 1939

— Paris, 1995). A ela interessava a sexualidade em toda a sua diversidade, desde a ninfomania (o tema de seu conto magistral "La peregrina") até a análise aguda da relação entre heterossexualidade e poder (descrita com agudeza em "La noche feliz de Madame Yvonne"). Inimiga da repressão sexual ("Todo o problema de homens como ele era não ter aceitado sua homossexualidade a tempo"), Moreno incluiu personagens gays e lésbicas *en passant* em muitas histórias, e muitas vezes o desejo não expresso é o pivô da ação da narrativa (como, por exemplo, em "Ciruelas para Tomasa"). Seus personagens às vezes vão para o exterior (como a modelo lésbica Miranda em *Uma taça de chá em Augsburg*) ou se tornam freiras ou padres — ou maridos nominalmente exemplares — para disfarçar seu status. Até mesmo os personagens heterossexuais são fascinados pela inversão de papéis: o protagonista de "El perrito" leva mulheres para a Holanda para que elas coloquem falos artificiais e o penetrem, e uma mulher aparentemente ortodoxa como a personagem Isabel de "Barlovento" é fascinada pelo que a repugna: a liberação das mulheres, a liberdade de papéis em que os homens se disfarçam de mulheres e as mulheres de homens e os impulsos eróticos da cultura afro-colombiana da costa. O conto tardio "O. R. L." tem a ver com um personagem que sofre de AIDS; outro, "La maldición", é um conto de grande perversidade que tem a ver com estupro e vingança.

A obra de Albalucía Angel (Pereira, 1939) é notável por sua inclusão de temas lésbicos, embora os incidentes lésbicos em seus dois principais romances, *Estaba lapájarapinta sentada en el verde limón* (1975) e *Misiá senora* (1982), sejam poucos (e menos frequentes do

que as cenas de genitália heterossexual) e não pareçam implicar o que chamaríamos de identidade lésbica. O notável é que, enquanto as cenas em que as protagonistas são penetradas por homens são frequentemente narradas com frieza e distância – e às vezes até com cenas de estupro ou quase estupro –, as cenas lésbicas nos dois romances são narradas com ternura, como momentos de um despertar erótico. Além disso, em *Misiá senora*, chama a atenção que na terceira e última parte do romance o marido da protagonista, que havia sido descrito anteriormente como um obsessivo sexual que a penetrava muitas vezes quando ela não desejava, seja subitamente revelado como efeminado e como um gay de armário que só escapa de uma batida policial em uma festa gay por causa de suas conexões políticas. Em ambos os romances, também há muitos personagens secundários que vivenciam sexualidades não normativas. Mariana, a protagonista de *Misiá senora*, terá, ao longo de toda a sua longa vida, uma amiga de infância, Yasmín, com quem desfrutou de cenas de iniciação sexual. Por outro lado, em *Las andariegas* (1984), escrito sob a inspiração de um clássico da literatura lésbica, *Les guerillères* (1969), de Monique Wittig, o elemento lésbico é enfatizado ao contar as histórias de uma série de mulheres fortes e ilustres, desde Clitemnestra até Joana d'Arc ("Vou ser uma cruzada, não gosto de príncipes"). Há numerosas evocações de cenas de amor entre mulheres ("mãos amorosas chamavam com pressa e toque doce a nova viajante", "meu amor/ minha amiga doce/ como mel", "elas dormiam uma sobre a outra, como ninfas perdidas na floresta"). E há, em todo o livro, uma celebração de certa androginia: às vezes

os rapazes e os efebos se vestem como mulheres, mas, mais insistentemente, as mulheres assumem roupas e atitudes masculinas: "que se fizerem o que são de verdade / o Senhor as tornará tão varonis/ que assustarão os homens". Há uma cena em que "um jovem sem capa e com um chapéu de penas de faisão entrou na escaramuça como se um desvario o possuísse"; depois da batalha, "sua camisa de seda foi desabotoada e seus seios foram vistos como pêssegos maduros".

Andrés Caicedo (Cali, 1951-1977) é famoso por seu romance *Que viva la música*, publicado poucas semanas após o seu suicídio aos 25 anos de idade. O que chama a atenção no romance é seu travestismo discursivo: a narradora é uma garota transgressora, que conta uma versão feminina dos afetos do amor livre, da experimentação de drogas e da cultura jovem em Cali no início da década de 1970. O travestismo discursivo também é uma característica notável da história *Besacalles*, que Caicedo escreveu aos dezessete anos, cuja narradora se revela nas últimas linhas da história como uma prostituta travesti. Essa revelação final nos obriga a reler a história, onde, de repente, muitos detalhes que passavam despercebidos por causa do gênero gramatical feminino sempre usado pela narradora – a rejeição de sua família à sua predileção por sair em busca de garotos, por exemplo, ou o seu medo de conhecer um determinado garoto – ganham um novo significado com a referência ao golpe que o garoto lhe dá nos testículos (referências depreciativas a "bichas" e "maricas" e a constante ameaça de violência homofóbica são frequentes em muitas das histórias de Caicedo). Essa inversão final também convida a uma releitura queer de *Que*

viva la música, em que há um fascínio insistente por todas as transgressões sociais vividas pelos jovens de Cali – e não seria esse um romance em sintonia com o mundo gay da época? (Essa possibilidade é sugerida no brilhante filme de Luis Ospina, *Unos pocos buenos amigos*, sobre a vida de Caicedo).

Identities queer

Sobre o poeta Raúl Gómez Jattín (Cereté 1945-Cartagena 1997), disse uma amiga: "Ele sempre foi homossexual [...] Por que não escolheu a Califórnia ou algum país escandinavo onde essa condição encantadora não significasse uma perversão condenável, imperdoável e fatal? Raúl decidiu nascer em um lugar onde amar alguém do próprio sexo é considerado uma aberração maldita" (citado em Ory, "Ángeles clandestinos"). De sua poesia alegre e carnal, um bom exemplo é "El disparo final de la Vía Láctea". O poema de Gómez Jattín é dirigido a um você que às vezes é Você (Deus, como em alguns dos poemas homoeróticos de Whitman?), com quem o eu poético se une orgiasticamente: "O que parece dois astros irmãos e gêmeos / O que parece dois olhos Dois cus próximos / O que parece dois testículos beijando-se". Essa união é de dimensões cósmicas:

*Ofegar que se choca como um
mar contra o meu peito*

*Loucura dos teus olhos orientais
iluminando
a aurora do orgasmo en-
quanto tuas mãos
se fundem ao meu corpo E me dizes
o que eu quero e respiras tão fundo
como se estiveras nascendo ou morrendo
Enquanto nossos rios de sêmem crescem
e nossa carne treme e engata seu prazer
até o disparo final na Vía Láctea.*⁹

Outros poemas de Gómez Jattín que tratam do amor masculino são "El alba en San Pelayo" ("És um machão / de putas Eu também"), "Priapo en la hamaca" ("Hoje você está lá, na intimidade de minha rede/ estendendo, como um fauno priápico e sonoro/ o corpo de sua virilidade rendida"), "El ambiguo y tormentoso sexo de mi ángel" ("com a alma de uma fêmea fraca de doçura mentirosa / escrevo-lhe este poema de medo e aborrecimento / com o ressentimento de não poder tê-lo") e "Sanos consejos a un adolescente" ("Tens sob sua pele/ uma angústia louca de ser violado com doçura"). A poesia de Gómez Jattín é, depois da de Barba Jacob, a expressão mais intensa do desejo homoerótico na poesia colombiana.

Fernando Vallejo (Medellín, 1942) é, sem dúvida, um dos grandes escritores colombianos dos últimos tempos, e a homossexualidade figura de modo central em quase toda a sua obra: nos vários volumes de sua autobiografia, *El río del tiempo* (1985-1993, edição em

⁹ "Jadeo que se estrella como un mar contra mi pecho / Locura de tus ojos orientales alumbrando / la aurora del orgasmo mientras tus manos / se aferran a mi cuerpo Y me dices / lo que yo quiero y respiras tan hondo / como si estuvieras naciendo o muriendo / Mientras nuestros ríos de semen crecen / y nuestra carne tiembla y engatilla su placer / hacia el disparo final en el Vía Láctea."

um volume, 1998), em seu romance mais famoso, *La virgen de los sicarios* (1994), na brilhante biografia que escreveu de Porfirio Barba Jacob (*El mensajero*”, mencionado acima), no romance comovente sobre a morte, por conta da AIDS, de seu irmão Darío, *El desbarrancadero* (2001), e em um romance menos sombrio sobre a vida de outro irmão, *Mi hermano el alcalde* (2004). Em sua narrativa, sempre em primeira pessoa, os espectros de sua vida são evocados. Seus romances autobiográficos ou autobiografias romanceadas – e ele mesmo comentou sobre as maneiras pelas quais seus textos transitam entre esses gêneros – sempre assumem a identidade homossexual do narrador como certa. Ao mesmo tempo, a sexualidade de outros personagens é mencionada de passagem – os dois irmãos, em *El desbarrancadero* e *Mi hermano el alcalde*, Alexis e Wímar em *La virgen de los sicarios* – sem que seja necessariamente o foco do texto. O que Vallejo fez nesses textos extraordinários, ao longo dos últimos vinte anos, foi comentar a realidade nacional colombiana com uma força e um lirismo nunca vistos antes, ao mesmo tempo em que chama a atenção para seu tema, sobrecarrega sua linguagem, como bem observa Eduardo Jaramillo Zuluaga (“Alta tra(d)ición”). Os comentários do narrador sobre a pobreza, a corrupção, a violência, a hipocrisia e a beleza da Colômbia são inseparáveis da estrutura discursiva que ele constrói: de exilado, homossexual e esteta. Se a homossexualidade é definida em um dos volumes de *El río del tiempo* como o “fogo secreto”, ela se tornou em seus textos algo que ilumina, que desmascara, que desnuda. Se tivéssemos que escolher uma obra colombiana para um cânone universal ima-

ginário da literatura gay, essa obra seria, sem dúvida, *La virgen de los sicarios*.

Fernando Molano Vargas (Bogotá, 1961-1995), autor do livro de poemas *Todas mis cosas en tus bolsillos* (1997) e do romance *Un beso de Dick* (1992), é, como Andrés Caicedo, um enigma: o que eles teriam escritos se não tivessem morrido jovens (de AIDS, no caso de Molano)? Seu romance *Un beso de Dick* (adaptado maravilhosamente para o teatro por um grupo da Universidade de Antioquia) é uma terna evocação da descoberta do amor homossexual por dois jovens em Bogotá, estudantes de uma mesma escola. Um *bildungsroman* com dimensões homoeróticas (como tantos outros na tradição do romance de aprendizagem), narra a “saída do armário” de Leonardo e Felipe, seus jovens protagonistas, que são postos à prova na escola, em casa e na rua.

Ana María Reyes (Cali, 1963) publicou em 2003 um livro de contos, *Entre el cielo y el infierno*, com o subtítulo “Historias de gays y lesbianas”. No livro, uma história com foco em um personagem gay masculino é seguida por uma história com foco em uma lésbica. Diferentemente da maior parte da literatura que examinamos aqui, Reyes insiste na possibilidade de desenlaces felizes. Em “Junior”, por exemplo, o filho favorito do dono de uma oficina mecânica é operado e tem mamas gigantes, mas todos (os mecânicos e o pai) ainda o aceitam porque “Junior é uma mulher encantadora [...] capaz de empurrar uma van, de encontrar a peça de reposição que todo carro precisa em qualquer parte do país”, enquanto “sempre mantém o lugar limpo, com música e flores”. Em “El pariente más cercano”, o relacionamento de Nancy e Eugenia – que foi mantido em segredo por décadas – é

ameaçado quando Nancy é internada no hospital e os médicos não querem reconhecer Eugenia como parente, até que os amigos que fazem parte de um grupo de idosos com quem se relacionam demonstram solidariedade e forçam as autoridades a aceitá-la como tal. Em "Hombre 10", o marido ideal acaba sendo um homossexual de guarda-roupa, mas, em vez de isso causar uma ruptura no relacionamento, a mulher percebe que ele é um marido melhor do que o de muitas de suas amigas, embora "quando são vistos juntos, eles têm algo que não convence muito as amigas"; as amigas o chamam de "Homem 10" porque ele se aproxima muito do marido ideal. O livro termina com uma fábula no reino animal em favor da aceitação da diferença. As histórias em *Entre el cielo y el infierno* não são obras-primas literárias, mas sua publicação pela filial colombiana da Aguilar, a grande editora espanhola, é significativa, pois implica a existência de um mercado para histórias afirmativas, embora um tanto brandas, sobre a possibilidade de integração de gays, lésbicas, bissexuais e transexuais na grande família colombiana.

Rubén Vélez (Salgar, 1953), por outro lado, publicou quase toda a sua extensa obra literária em editoras quase secretas de Medellín, às vezes sob pseudônimos. Desde *Veinticinco centímetros* (1997), uma celebração do "vergalhão de James [que] me lembrou o obelisco na Plaza de la Concordia... [e] não apenas porque insuflara a paz a Nefertiti" a *Las siamesas asesinas* (2004), um diálogo platônico de duas loucas de Medellín que vão comentando o ambiente da cidade (e assassinando verbalmente a seus habitantes, como indica o título), o trabalho de Vélez é francamente literatura para iniciados com comentários em

código. *Entre habanos anda el impuro* (1999), publicado sob o pseudônimo de Abel Builes, é uma espécie de diário de viagem a Havana, comentando não apenas as belezas (físicas e, acima de tudo, humanas) da capital cubana, mas também as contradições da revolução cubana, a presença homossexual na literatura e na cultura cubanas e a aceitação ingênua, fora da ilha, das realizações do governo de Castro. É um texto que interessa sobretudo pelos comentários incisivos feitos pelas beldades coletadas pelo narrador, que desmentem qualquer elogio à revolução, como a celebração de C. Wright Mills do fim da prostituição em Cuba ou um poema bastante embaraçoso de Miguel Barnet; até mesmo um comentário muito incisivo de José Martí que parece se referir ironicamente ao governo de Fidel. "Cuba Libre" torna-se nesse livro "CULO LIBRE, paraíso de AmÁrica", e a celebração das belezas masculinas de Havana – e sua disponibilidade sexual – serve como um comentário irônico sobre os discursos oficiais do governo revolucionário.

Sem dúvida, o escritor que teve mais sucesso nos últimos anos na Colômbia com um romance de temática gay foi Alonso Sánchez Baute (Valledupar, 1964) com *Al diablo la maldita primavera* (2003). O romance, um best-seller indiscutível (e também adaptado com sucesso por Jorge Alí Triana para o Teatro Nacional), retrata a vida intencionalmente tola e trivial de um barranquillero louco, Edwin Rodríguez Buelvas, que se mudou para Bogotá a fim de explorar mais livremente sua homossexualidade – e seu desejo de ter sucesso no mundo das drag queens de Bogotá. Na minha opinião, Edwin é menos tolo do que parece, e muitas de suas observações sobre o mundo gay

e sobre masculinidade e feminilidade podem ser entendidas como representações de estereótipos genéricos, não como afirmações de sua necessidade. Alguns leitores – como os estudados por Manuel Rodríguez em um ensaio muito interessante que é, em parte, uma análise da hostilidade que o romance despertou em alguns leitores gays locais – preferiram pensar que Edwin simplesmente afirma que "os homossexuais são isso e aquilo", e que o autor pensa o mesmo; parece-me que eles não perceberam suficientemente a ironia do narrador, que demonstra um reconhecimento e um prazer do lado performático de sua homossexualidade.

De fato, o que define a literatura queer colombiana nos últimos anos é um tom alegre e jovial. Estamos longe do sofrimento silencioso de tantos personagens de Andrés Caicedo ou de Marvel

Moreno: o que se sente em Vélez, Reyes e Sánchez Baute é gozo da "louca alegria". A escrita de Fernando Vallejo, que celebra "o triunfo de Eros sobre Thanatos" (*La virgen de los sicarios*), é exemplar nesse sentido. Já na obra pioneira de Barba Jacob, nas primeiras décadas do século XX, havia uma expressão sensual e apaixonada do desejo homoerótico. E a obra de Barba Jacob, como vimos, teve eco ao longo do século. Boa parte do trabalho literário do mais importante escritor queer da Colômbia (se não de toda a América Latina) nesse momento, Fernando Vallejo, consistiu em resgatar os poemas, as cartas e a experiência de vida de Barba Jacob. A "balada da louca alegria" criou raízes na literatura colombiana: já é uma conversa de muitas vozes, já se tornou uma tradição literária.

Do estrondo da guerra ao silêncio do seu rastro: poesia e violência na Colômbia

DANIEL CLAVIJO TAVERA¹

Em seu estudo *Twentieth-Century War Poetry* (2005), Philippa Lyon e Nicolas Tredell realizam uma análise das práticas poéticas que surgiram de alguns dos conflitos bélicos de maior impacto no século XX — em particular, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais e a Guerra Civil Espanhola — a fim de traçar uma delimitação geral da poesia de guerra, que eles concebem como um gênero em si. Enquanto gênero, não se trata de uma categoria fixa; evoluiu ao longo do tempo, com base nas características específicas de cada contexto estético, de cada poeta e de cada conflito. Essa evolução, como afirmam Lyon e Tredell, tanto do ponto de vista da produção lírica quanto de sua recepção, oscilou principalmente entre dois polos: de um lado, a exaltação heroica enaltecendo os valores patrióticos e a coragem dos combatentes — entre

os quais se destacavam os *soldier-poets*, poetas-soldados — no campo de batalha, visão que, em certa medida, abriga uma certa justificativa da guerra; por outro lado, as correntes pacifistas, cujas vozes ganharam destaque nas décadas de 1920 e 1930, após assumirem com certa perspectiva temporal as consequências da Primeira Guerra Mundial, e que mais tarde se tornaram a visão predominante após as mobilizações sociais e os protestos antiguerra das décadas de 1960 e 1970. Entre esses dois extremos, a poesia de guerra no século XX cumpriu várias funções: serviu para consolar, comemorar e lembrar os mortos; e também funcionou como um retrato da vida cotidiana nas trincheiras, como um instrumento de propaganda ideológica ou como um mecanismo de denúncia e pedagogia frente aos horrores dos combates.

¹ Doutor em humanidades na Universidade EAFIT, Medellín, Colômbia.

Embora a relação entre a poesia e a guerra remonte à época da *Ilíada* de Homero e tenha estado presente ao longo da história, e esteja presente em toda a tradição literária ocidental, Lyon e Tredell veem a Primeira Guerra Mundial como um marco no gênero lírico, pois foi nessa época que ocorreu uma mudança na maneira de escrever sobre a guerra e, ao lado da poesia comemorativa de natureza patriótica ou épica, começou a tomar forma uma produção lírica que questionava o próprio significado da guerra: “começaram a escrever de maneiras que não apenas questionavam o propósito da guerra, mas também desafiavam as ortodoxias poéticas anteriores. O imperativo patriótico ‘Dulce Et Decorum Est’ tornou-se ‘aquela velha mentira’”. A declaração em latim se refere ao “Dulce et decorum est pro patria mori”, das Odes de Horácio, um motivo que, nos anos da Grande Guerra, começou a se fragmentar na escrita de poetas-soldados, como os poetas britânicos Wilfred Owen ou Siegfried Sassoon².

Já na Segunda Guerra Mundial, embora o ideal heroico tenha se mantido — sobretudo nos primeiros anos —, segundo o pesquisador Sebastian Owen, a influência desses dois autores — Owen e Sassoon — foi decisiva para a configuração de uma poesia de guerra menos “ingênua”, menos “sentimental”, que se materializaria em vozes como as de Keith Douglas ou W. H. Auden. Antonio de Urda reconhece uma mudança semelhante na poesia escrita durante a Guerra Civil

Espanhola e aquela que refletiria sobre este conflito anos depois; a diferença está, sobretudo, no uso instrumental e propagandístico que os lados em disputa — nacionalistas e republicanos — deram à criação poética em tempos de confronto.

Além dessas duas posições principais entre as quais a poesia de guerra oscilou — exaltação épica ou questionamento antiguerra —, outro dos aspectos que Lyon e Tredell apontam como característicos do gênero foi a colocação de seu valor referencial acima de seu potencial estético: “Muitos antologistas e críticos escrevem sobre a poesia de guerra em termos de sua ‘verdade’ em relação à experiência ou de sua representação ‘autêntica’ da história e da experiência da guerra, particularmente da experiência de combate”. Esse é um fenômeno que, como será visto a seguir, também permearia a prática literária colombiana — narrativa, poesia e a própria crítica — do chamado período de violência. A figura do soldado-poeta — bem como o interesse romântico pela imagem nobre do herói — desempenhou um papel importante nesse tipo de redução ou limitação fático-referencial, cujos poemas deveriam dar um relato confiável da experiência novelesca das trincheiras durante a Primeira Guerra Mundial.

Mas além da observação do que estava acontecendo na frente de batalha, a Segunda Guerra Mundial trouxe consigo a experiência dos campos de extermínio, cuja incompreensibilidade representou um desafio ao pensamento, uma ruptura na elaboração do significado

² Já no “Prefácio” de seus *Poemas de Guerra* (1920), Wilfred Owen se distanciou da concepção épica da guerra, ao mesmo tempo em que atribuiu ao poeta o papel único de advertência: “Este livro não é sobre heróis [...] Nem é sobre façanhas, territórios ou qualquer coisa relacionada à glória, honra, poder, majestade, domínio ou força, mas sobre a guerra. Acima de tudo, o que não me interessa é a poesia. Meu assunto é a guerra e a tristeza da guerra. A poesia está na dor. Mas essas elegias não podem, de forma alguma, ser um consolo para a geração atual. Talvez sejam para a próxima. Tudo o que um poeta pode fazer hoje é alertá-los”.

e, portanto, um alerta sobre a impossibilidade de representação. “Auschwitz torna-se a referência da impossibilidade de qualquer discurso histórico, ético ou político abrangente”, diz José Antonio Fernández, e acrescenta, com Lyotard, que o evento não apenas destruiu vidas e vínculos, mas também implicou uma ruptura nos próprios instrumentos que poderiam medir a magnitude do desastre. De fato, Hannah Arendt afirma que, diante da experiência dos campos de concentração — na qual ela inclui os casos nazista e soviético, como mecanismos de dominação dos totalitarismos -, “não temos nada em que basear nossa compreensão de um fenômeno que, no entanto, nos confronta com sua realidade esmagadora e destrói todas as normas que conhecemos”. A partir dessa ruptura radical e da evidência dos limites da linguagem articulada para dar conta dela, surgem abordagens como o *dictum* adorniano³ ou o “abandono da palavra”.

A obra de poetas como Paul Celan e Nelly Sachs — no caso da Alemanha nazista — ou Anna Akhmatova e Ossip Mandelstam — no caso dos bolcheviques — faz parte da prática poética que reconheceu a inexistência de meios expressivos para falar do horror dos campos de concentração, entre outros. De fato, a mencionada ruptura levaria poetas como Sachs a descartar toda a poesia pré-Auschwitz — construída sob formas, recursos e paradigmas claramente inadequados para a época — e a enfrentar a necessidade aporética de testemunhar, reconhecendo, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fazê-lo. Na

mesma linha, em um de seus discursos mais ressonantes, o poeta Paul Celan reconheceu as mudanças que o poema sofreria após a ruptura mencionada:

É claro que o poema, o poema hoje, mostra — e isso tem a ver, creio, no fim das contas apenas indiretamente com as dificuldades, que não devem ser subestimadas, da escolha do vocabulário, da corrente abrupta da sintaxe ou de um sentido mais desperdo para a elipse — o poema mostra, é impossível não reconhecer, uma grande tendência a se tornar mudo.

O chamado *boom* da memória — característico, como aponta Gonzalo Sánchez, da transição do século XX para o século XXI, e herdeiro, entre outros contextos, da consciência coletiva surgida justamente em torno do Holocausto na Alemanha; dos julgamentos de Nuremberg e Tóquio pelos genocídios na Segunda Guerra Mundial; dos tribunais penais internacionais pelos genocídios na Iugoslávia e em Ruanda, em meados da década de 1990 — implicou uma mudança no foco de atenção com o qual se examinavam as experiências-limite do século XX. De fato, refletindo sobre algumas das abordagens de Aleida Assmann, Antonio Gómez Ramos fala de uma virada ética e epistemológica na relação com o passado, uma virada que significou uma mudança de uma memória de sacrifício — que glorifica o passado e atribui significado ao presente com base no herói sacrificado — para uma memória da vítima — que sofreu

³ O enunciado de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz é conhecida como o ditado adorniano: “A crítica cultural se depara com o último passo na dialética da cultura e da barbárie: depois do que aconteceu no campo de Auschwitz, é coisa barbárica escrever um poema”.

no passado e agora é o objeto de lembrança. Ou seja, de uma ênfase no gesto e na batalha, a reflexão sobre o passado deslocou seu olhar para aquele que sofre o dano. Pois foi na Primeira e na Segunda Guerras Mundiais que se estabeleceu o modelo de “guerra total”, que equiparava os combatentes militares aos civis, fazendo com que estes últimos representassem a grande maioria das vítimas.

O auge e a consolidação de processos e estudos de memória não tiveram como epicentro apenas o continente europeu, mas também se instalaram como perspectiva para a análise de diferentes conflitos ao redor do mundo, juntamente com o desenvolvimento de comissões da verdade. Alguns dos contextos relevantes para a reconstrução da memória histórica ocorreram precisamente nos países latino-americanos, incluindo casos como as ditaduras no Chile e na Argentina e os conflitos armados no Peru e na Colômbia. Trata-se, de fato, de um interesse pelo passado que tem ocupado a atenção dos poetas, em expressões nas quais, como afirma Érika Martínez ao se referir ao caso argentino, a retórica épica e a lógica mimética do realismo social foram deixadas para trás: “Diante do retrato extremista do herói e do carrasco, e do monólogo da ditadura, prevaleceu uma nova tendência — às vezes polifônica — de mergulhar na voz do outro, rastreável tanto na narrativa quanto na poesia”. Em termos semelhantes, com relação ao caso chileno, Thorpe Running observa que a prática poética relacionada à ditadura — em particular, a que foi escrita a partir da década de 1980 — se distanciou da

poesia política tradicional, pois se tornou menos evidente e, ao contrário, mais oblíqua, mais sugestiva, mais alusiva.

Nelly Richard aborda essas mudanças na prática artística em geral, a partir da experiência da Escena de Avanzada, que se distanciou da arte rebelde da esquerda tradicional chilena que “buscava, acima de tudo, vingar-se da ofensa ditatorial, tramando, em seu reverso simétrico, uma epopeia de resistência que funcionava — eticamente — como o negativo da tomada oficial”; no caso específico da criação literária — narrativa e lírica —, esse distanciamento foi alcançado por meio da cisão das narrativas hegemônicas, ao “fissurá-las com palavras hostis ao slogan de uma verdade oficial que se viu ameaçada quando lhe encheram de dúvidas ‘os pontos suspensivos, as repetições, os interstícios através dos quais o significante revela suas faltas, suas deficiências’”. No caso do Peru, Paolo de Lima e Carlos Villacorta concordam ao apontar que, a partir da década de 1980, o otimismo das décadas de 1960 e 1970 diminuiu e os poetas se desencantaram com a situação política, questionando os discursos estabelecidos e as possibilidades de uma linguagem que começava a se mostrar insuficiente para expressar “o que estava além da linguagem: medo, violência, destruição”⁴.

Esta breve revisão de algumas das expressões poéticas que foram vinculadas a conflitos bélicos internacionais, guerras civis ou regimes totalitários ou ditatoriais ao longo do século XX é útil para inscrever em uma ampla tradição alguns dos deslocamentos que a poesia colombiana experimentou no contexto da violência

⁴ Com relação à situação argentina, destacam-se vozes como as de Juan Gelman, Jorge Brega, Horacio Salas, Héctor Yánover, Mirta Rosenberg e Diana Bellesi, entre outros; No Chile, nomes como Jaime Quezada, Guillermo Trejo, Rosabetty Munoz, Raúl Zurita e Jorge Teiller; no Peru, nomes como Eduardo Chirinos, Raúl Medizábal, Dalmacia Ruiz-Rosas, Victoria Guerrero e Luis Fernando Chueca.

no país; um contexto marcado por vários esforços historiográficos de periodização que, em termos gerais, reconhecem diferentes momentos desde a violência bipartidária de meados do século passado até o que hoje é conhecido como pós-conflito.

Aqui, é importante ressaltar um pouco esta periodização, para o leitor estrangeiro: embora se possa afirmar que, durante a segunda metade do século XX, a Colômbia viveu em um estado permanente de guerra, alguns esforços de periodização apontam para a necessidade de diferenciar os diferentes processos, na medida em que, em vez de “algo metassocial”, a violência deve ser considerada “como um componente de relações sociais históricas concretas”. Nesse sentido, a distinção mais clara aparece entre a violência bipartidária das décadas de 1940 e 1950 — conhecida como o período de La Violencia, com letra maiúscula — e a violência que surgiu na década de 1960 com o surgimento e a organização de guerrilhas como o Exército de Libertação Nacional (ELN) em 1965; as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), em 1966, e o Exército Popular de Libertação (EPL), em 1967, e que — pode-se dizer — se estende até 2016, quando o Acordo Final para o Encerramento do Conflito e a Construção de uma Paz Estável e Duradora foi assinado entre as FARC e o governo do presidente Juan Manuel Santos.

Álvaro Camacho aborda essa diferenciação a partir da ideia de “a violência de ontem” e “a violência de hoje” e, embora essas formulações tenham sido feitas no início da década de 1990, a distinção já enfatizava vários fenômenos sociais e violências que começariam a se consolidar ao longo dos anos e que ainda persistem atualmente: o crescimento urbano acelerado e, com ele, a violência urbana; o

surgimento do narcotráfico; a organização autônoma das guerrilhas e o surgimento de organizações criminosas que seriam a origem do que mais tarde seria conhecido como paramilitarismo. Elsa Blair Trujillo, por sua vez, estabelece uma diferença entre “la Violencia” — um fenômeno social e político da década de 1950 — e uma “nova violência” que surgiu em meados da década de 1980. Por outro lado, o Centro Nacional de Memória Histórica, que reconhece certas continuidades entre a violência e o conflito armado — particularmente em relação à permanência do problema agrário —, localiza a origem deste último em 1958 e o divide em quatro períodos principais: Um primeiro período (1958-1982), que abrange a transição da violência bipartidária para a violência subversiva; um segundo período (1982-1996), que inclui a projeção política e a expansão territorial das guerrilhas, o surgimento de grupos paramilitares, a irrupção do narcotráfico, a Constituição Política de 1991 e os processos de paz com alguns grupos armados; Um terceiro período (1996-2005), caracterizado pela intensificação do conflito, devido à expansão das guerrilhas, dos grupos paramilitares e do narcotráfico, bem como pela luta contra este último e contra o terrorismo; e, finalmente, um quarto período (2005-2012), marcado pela ofensiva estatal de contrainsurgência, o consequente enfraquecimento das guerrilhas e o fracasso das negociações com os grupos paramilitares. Com relação ao conflito armado, Jonathan Calderón propõe uma periodização em três etapas, que inclui um período posterior ao indicado pela CNMH: uma “etapa inicial”, que inclui o surgimento das guerrilhas na década de 1960; uma “etapa intermediária”, que tem a ver com os diálogos de paz e a resolução do

conflito, que inclui os acordos de paz com as FARC mencionados anteriormente; e, por fim, uma “etapa final”, relacionada ao pós-conflito, que envolve não apenas a cessação da violência direta — de todos os grupos armados —, mas também inclui os processos de justiça transicional e reconciliação nacional. A Colômbia está atualmente na fase de implementação do acordo de paz com as FARC, um processo que está progredindo lentamente. De acordo com Rafael Grasa, essa lentidão se deve a fatores como “incerteza política, ceticismo e tentativas de sabotagem por parte de diversos atores, elementos e comportamentos inevitáveis em qualquer processo de transição da pacificação para a construção da paz”; à “debilidade da presença do Estado, em parte ou em todo o território, e aos obstáculos e dificuldades para proporcionar segurança nos territórios mais afetados pelo conflito armado” e à persistência da violência direta, tanto política quanto criminal. Além dessa continuidade da violência, o processo de paz revelou a presença de outras formas de violência historicamente ocultas sob o manto do conflito armado, que estão começando a ser o foco de atenção de diferentes demandas sociais.

De qualquer forma, é nesse sentido de estabelecer uma relação entre a experiência colombiana e as expressões da poesia

vinculadas a conflitos bélicos que as seções seguintes deste ensaio tentam dar conta das principais mudanças e rupturas pelas quais passou a poesia da violência na Colômbia, em particular as diferenças que podem ser percebidas entre a prática lírica que tomou como objeto a violência das décadas de 1940 e 1950 e a que foi escrita com base no que se entende por conflito armado, particularmente nas últimas três ou quatro décadas.

Poesia e violência

A partir da década de 1940, após a hegemonia de uma prática lírica distanciada do contexto sociopolítico do país — em particular a poesia do grupo Piedra y Cielo⁵, um caso emblemático de poesia desvinculada da realidade nacional —, surgiram diferentes expressões poéticas que se concentraram no fenômeno da violência. Além de alguns antecedentes isolados e de vários dos autores que compunham o grupo Mito⁶ — cujo interesse pela situação política do país representou um ponto de inflexão no papel da intelectualidade colombiana e, claramente, na relação poesia-violência —, expressões provenientes de um “modo popular” de trabalho poético tomaram como objeto de suas canções o confronto violento que estava ocorrendo no campo colombiano.

⁵ De acordo com Armando Romero, Piedra y Cielo foi o primeiro grupo colombiano de intelectuais composto exclusivamente por poetas. Formado, entre outros, por autores como Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Tomás Vargas Osorio e Darío Samper, o “pedracielismo” estava mais preocupado “com a arquitetura do verso, com sua pureza intrínseca, do que com a desarticulação social e política que o país já vivia naquela época”. No entanto, como será visto a seguir, vale a pena mencionar que na obra de Darío Samper há alguns poemas épicos que revelam seu interesse pelo contexto político nacional, particularmente pelos feitos de certas figuras históricas.

⁶ Mais do que uma revista, “Mito é essencialmente um grupo de intelectuais em busca de um compromisso com a vida por meio das palavras”. O grupo heterogêneo incluía escritores como Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, Fernando Charry Lara, Hernando Valencia Goelkel, Hernando Téllez e Pedro Gómez Valderrama, entre outros. Além da conscientização do contexto social, a importância do Mito estava na abertura do panorama cultural do país, com base na circulação de textos de autores europeus e latino-americanos até então desconhecidos na Colômbia.

Em *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia* (1997), Juan Carlos Galeano identifica duas atitudes que os poetas das décadas de 1940 e 1950 assumiram em relação à situação política do país. Por um lado, uma atitude otimista, típica da poesia popular e de alguns membros do grupo Mito; por outro, uma atitude crítica e desesperada, assumida pelo movimento Nadaísta — e, até certo ponto, também por alguns poetas do Mito, um grupo que expressou sua preocupação com a situação de diferentes maneiras.⁷ Tematicamente, como parte do otimismo e da esperança dos primeiros, Galeano encontra motivos recorrentes nos poemas, como a fertilização da terra com os corpos das vítimas e a visão épica que exalta o “heroísmo” dos líderes e combatentes dos lados em conflito, bem como a glorificação de suas ações no campo de batalha. Como parte do pessimismo dos nadaístas, Galeano identifica o desencanto, o escárnio e a dessacralização da tradição como os principais motivos de autores como Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez e Armando Romero, em relação à Violência. Carlos Fajardo, por sua vez, fala do “fracasso de uma geração” como a arma mais incisiva — junto com o espetáculo e o “uivo” — do movimento nadaísta.

É precisamente na atitude otimista ou esperançosa em relação à situação que se evidenciam perspectivas como a observada por Cavarero, que afirma que, em muitas ocasiões, a violência foi assumida como um meio para alcançar uma situação melhor. Nessa necessidade, a ideia de uma memória de sacrifício, como mencionado acima — ou seja, a ênfase no guerreiro -, aparece como um motivo complementar e consequente de uma narrativa em que as ações do “herói” ainda fazem algum sentido. E é talvez na concepção épica da guerra que se revela uma das rupturas mais evidentes entre a poesia que tratou do período da Violência e aquela que, a partir da década de 1980 — e ainda hoje -, tomou o contexto do conflito armado como objeto de sua reflexão. De acordo com Ramiro Lagos, a exaltação épica de heróis e feitos remonta às próprias origens da tradição poética do território do que hoje é a Colômbia; especificamente, nas Elegias de homens ilustres das Índias, de Juan de Castellanos. Para o século XIX, acrescenta Lagos, o épico aparecerá, acima de tudo, nas criações inspiradas pelas batalhas pela independência e nas canções dedicadas a Bolívar. Finalmente, e em consonância com Galeano, Lagos destaca a visão heroica que permeou

⁷ De fato, a edição 25 da revista Mito, publicada em junho-julho de 1959, incluiu um número especial sobre “Intelectuais e violência”, com várias vozes da vida cultural e política do país, incluindo Juan Lozano y Lozano, Bernardo Ramírez, Javier Arango Ferrer, Fernando Charry Lara, Hugo Latorre Cabal, Cayetano Betancur, Jaime Posada e Jorge Child. A preocupação e a posição do grupo em relação ao fenômeno da violência são expostas no editorial dessa edição: “A direção do MITO considerou necessário apresentar uma contribuição para a consideração do problema social da violência [...] Perguntamo-nos se não é aprofundando esses pontos fundamentais de concordância que podemos encontrar o caminho para conhecer — e conhecer é destruir — as verdadeiras causas dessa baixa consideração pela vida humana [...] MITO considera necessário apresentar uma contribuição para a consideração do problema social da violência [...]. MITO considera que, com esse encontro de ideias de homens responsáveis, presta também outro serviço: o de evitar que a estimativa unilateral do problema o reduza a qualquer classificação [...] O que é necessário é não classificar essa violência”.

os romances dedicados a guerrilheiros, combatentes e líderes camponeses — entre os quais se destacam Guadalupe Salcedo, Eliseo Velásquez e Juan de la Cruz Varela — durante a violência política bipartidária. De acordo com Patricia Cardona, entre os traços que caracterizam o arquétipo do herói — e que se encontram em grande parte da retórica épica assumida pelos poemas — podemos mencionar a primazia do movimento e da ação, uma vez que a transformação e o acontecimento sustentam a ação heroica; uma experiência individual que incorpora valores coletivos; a imortalidade — ativada, em particular, por meio da memória e da narração — e o sacrifício.

Dos poetas da primeira metade do século XX que incluíram motivos épicos em suas obras, destacam-se as vozes de Aurelio Arturo e Darío Samper, entre outros. É no início da obra de Aurelio Arturo — especialmente entre 1927 e 1929 — que encontramos uma série de poemas de “fôlego épico” que exaltam a força de homens notáveis — “heróis” — e seus feitos revolucionários. De acordo com Juan Pablo Pino, há uma mudança no épico da poesia arturiana um deslocamento que se inicia com os hinos de causas ideológicas e depois deriva em um tipo de épico da terra no qual “hazana não significará mais façanha, mas — em um sentido que a etimologia despoja de conotações bélicas ou aventureiras — a boa ação com a qual, acrescentamos, o homem se situa no mundo e define sua condição”. Como parte dessas canções comemorativas de homens excepcionais e suas batalhas, encontramos poemas como “El grito de las antorchas” — um poema dedicado a Lênin —, “Balada de la guerra civil”, “Balada del combate” e “Balada de Juan de la Cruz”.

Darío Samper, um poeta que pertencia ao grupo Piedra y Cielo, também dedi-

cou vários de seus poemas à exaltação do heroísmo. Entre eles estão “En el país de las hojas verdes”, “La voz del galerón llanero”, que trata da figura de Tulio Varón, um guerrilheiro liberal na Guerra dos Mil Dias, “Nuevas palabras”, “Galerón de los comuneros”, que trata dos feitos e da morte de José Antonio Galán, “Jorge Eliécer Gaitán” e “Mataron a Víctor Jara” — sobre a tortura e o assassinato do cantor e compositor chileno pelas mãos da ditadura militar de Pinochet — e uma série de poemas intitulada “Gesta y muerte de Guadalupe Salcedo”, dedicada a esse líder das guerrilhas liberais das Planícies Orientais entre as décadas de 1940 e 1950. É precisamente Salcedo, “o mais emblemático dos guerrilheiros liberais”, um dos combatentes a quem a maioria dos poemas e canções foram dedicados na literatura colombiana. Em “Cuerpo y sangre del guerrillero Guadalupe Salcedo” de Darío Samper, se descreve como seu corpo foi encontrado depois de ter sido assassinado em Bogotá em eventos confusos em 6 de junho de 1957, quatro anos depois de ter deposto as armas em uma anistia acordada com o governo do General Gustavo Rojas Pinilla, que nunca cumpriu seus compromissos de desmobilizar a guerrilha. Trata-se de um poema em que os campos semânticos corpo-natureza são integrados para posicionar a imortalidade do herói, cujo sangue acaba traçando uma jornada da capital até os Llanos, onde garante sua permanência na vida de outros combatentes.

De acordo com Galeano, há outra gama fértil de poesia épica de poetas do modo popular que não cantam mais os grandes homens da política ou das batalhas, mas lidam — em dísticos, romances e baladas — com combatentes de “menor estatura militar”.

Do ponto de vista da expressão, essas manifestações poéticas da exaltação bélica dos heróis se caracterizam por uma ampla extensão de poemas e versos, bem como pela presença constante de isotopias relacionadas ao campo de batalha: gritos e armas impregnam o poema de ruídos. Da mesma forma, ao tomar como base estruturas tradicionais como a copla, a balada e o romance — particularmente no caso dos autores populares —, os versos são condicionados por padrões rítmico-sonoros como o metro e a rima, mais ligados ao canto de combate do que à reflexão, que ele chama de “tom menor”, como ocorreria com a criação lírica das décadas posteriores. Em suma, pode-se dizer que a poesia da Violência se afasta do que Ramón Pérez Parejo entende como uma “retórica do silêncio”: “chaves estilísticas” ou “procedimentos expressivos, recursos fono-simbólicos, lexicais, sintáticos e metafóricos”, típicos da criação poética que busca fazer falar o silêncio.

Além disso, como fica evidente em várias expressões da poesia de guerra mencionadas na seção introdutória, além dos motivos épicos, outro dos traços que geralmente caracterizam a literatura da violência é sua natureza constatativa em relação ao fato histórico. Essa é uma característica que não apenas governa a configuração dos textos literários, mas também foi consolidada por críticos literários e acadêmicos que, como apontam Iván Padilla Chasing, Juan Esteban Villegas e Selnich Vivas, reduziram o fato estético às suas possibilidades exclusivamente documentais ou testemunhais. Padilla, de fato, questiona o próprio uso da categoria “da violência”, argumentando que essa expressão subordina a criação estética e suas particularidades a fenômenos de natureza social ou histórica; que é uma categoria que tem

funcionado como um “saco quebrado” para agrupar sob o mesmo rótulo obras de características diversas que devem ser abordadas com perspectivas que transcendem seu mero escopo referencial.

Já em 1992, Fernando Reati apontou que na literatura sobre violência na Colômbia havia claramente uma tendência a uma representação fiel da realidade aludida, um produto da confiança que os escritores ainda depositavam nas possibilidades miméticas da palavra:

Ao ler a literatura de “la Violencia” colombiana (o período de guerra civil naquele país a partir de 1948), percebi que havia mais pontos de contato entre o caso argentino e o Holocausto judeu do que entre os casos argentino e colombiano. Eu já havia lido literatura sobre o Holocausto antes e ficou claro que havia motivações semelhantes em nosso caso. Os escritores colombianos que retrataram a violência no final da década de 1940 e na década de 1950 (o primeiro período da literatura de “la Violencia”) ainda se baseavam nas possibilidades miméticas da palavra e estavam imbuídos de uma grande paixão partidária. Os argentinos, por outro lado, confrontaram a violência trinta anos após o Holocausto, quando muitos de seus ensinamentos já haviam se tornado parte do patrimônio cultural do Ocidente. Enquanto os colombianos tentaram explicar as causas de sua violência, oferecendo ao leitor inúmeros “porquês”, os argentinos seguiram os passos do mais famoso escritor do Holocausto, Elie Wiesel, que simplesmente fez uma pergunta: “por quê?”.

A abordagem de Reati baseia-se, então, em uma comparação entre a

experiência literária colombiana e a da Argentina, onde, segundo ele, os autores concordaram que “não é possível representar a violência por meio da simulação mimética do realismo. Em geral, não encontramos nessa literatura [ele se refere ao caso argentino] os detalhes brutais e sangrentos, as descrições mórbidas de torturas e massacres”. De fato, em outro de seus textos — “Trauma, luto e derrota nos romances de ex-prisioneiros da guerra suja argentina” — Reati afirma que o mais importante não é o evento, mas o que vem depois, em uma declaração que evoca a conhecida crítica de Gabriel García Márquez às limitações que ele encontrou no chamado romance da violência, uma expressão que ele afirmou ter reduzido a um inventário dos mortos e ignorado o fato de que o mais importante, do ponto de vista humano — e, portanto, literário -, eram os vivos.⁸

A poesia e a “nova violência”: a transição para o silêncio⁹

Como resultado da situação nacional e de eventos internacionais, como as tensões da Guerra Fria, a Revolução Cubana e a Guerra do Vietnã, consolidou-se na Colômbia, por um lado, a figura do intelec-

tual “comprometido com as lutas revolucionárias, a utopia marxista e a militância de esquerda, [bem como] as análises das ciências sociais sobre a realidade do país”, e, por outro lado, e a atitude crítica do poeta em relação ao establishment, especialmente durante a década de 1960).

Na década seguinte — ou seja, nos anos após o movimento Nadaísta —, de acordo com a poeta María Mercedes Carranza, a prática poética foi marcada por um certo “apoliticismo”, derivado de fenômenos como a Frente Nacional e o enfraquecimento da esquerda política. Para Carranza, “parece que a coexistência partidária decretada pela Frente Nacional ultrapassou o terreno político para se estabelecer também no reino das ideias”. Carranza caracteriza a poesia desses anos como desprovida de espírito polêmico, cética e complacentemente indiferente à realidade nacional. Em seu ensaio, ele inclui autores como Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, Elkin Restrepo, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda, Jaime Manrique Ardila, Fernando Garavito, Harold Alvarado Tenorio, Nelson Osorio Marín, Álvaro Rodríguez, José Manuel Arango, Víctor Gaviria e Rubén Vélez, que, pela

⁸ Boa parte desse “inventário” também ocorreu no campo da poesia, como pode ser lido em poemas de membros proeminentes do grupo Mito e Nadaísmo. Poemas como “Tortura de Julio Rincón”, de Jorge Gaitán Durán, ou “Los presagios de la lluvia”, de Fernando Arbeláez, do grupo Mito, ou “Las hijas del muerto”, do poeta nadaísta Jaime Jaramillo Escobar, descrevem explicitamente os mecanismos de barbárie e as ações realizadas pelos lados beligerantes durante a violência bipartidária.

⁹ Em termos conceituais, para abordar a relação poesia-violência, o silêncio pode ser entendido a partir de duas perspectivas teóricas. Por um lado, uma ontologia do silêncio, que o assume como um espaço pré-linguístico, como uma totalidade de sentido ou presença não mediada que se mostra quando se elimina o filtro implícito na palavra; trata-se, de fato, de um fenômeno ao qual aspira a palavra lírica, em sua ambiguidade, sua densidade semântica, sua abertura, sua extensão ou seu próprio arranjo textual, entre outras particularidades. Por outro lado, uma pragmática do silêncio, que o entende como um ato, como uma prática na própria interação comunicativa; no contexto específico da violência, o silêncio está relacionado aos agentes que o impõem ou o vivenciam, em experiências como silenciamento (imposição), emudecimento (indizibilidade), ensurdecimento (excesso de ruído ou indiferença), entre muitas outras. O texto poético que abordou a experiência da violência se desdobra, então, como um espaço de convergência de uma palavra que busca o silêncio e que, em muitos casos, reflete explícita ou implicitamente — por meio de certos procedimentos da linguagem lírica — sobre ele.

primeira vez, não foram considerados como um grupo ou movimento que pudesse ser agrupado em uma agenda estética ou ideológica específica, além de uma certa possibilidade de agrupamento cronológico. De fato, poetas e críticos como o próprio Cobo Borda ou Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo e Óscar Duque Torres se referiram à individualização e ao abandono de agendas comuns como uma característica estrutural da forma como os poetas das últimas décadas começaram a se relacionar com o campo literário, um traço que marca uma ruptura em relação aos movimentos anteriores. No entanto, nos anos que se seguiram ao surgimento de algumas dessas obras, houve uma tentativa de agrupá-las sob a ideia de uma geração, com apelidos como “Geração sem nome”, “Geração desencantada” ou “Geração Golpe de Dados”.

Na segunda metade da década de 1980, publicações como *País secreto* (1987), de Juan Manuel Roca; *Cantiga* (1987), de José Manuel Arango, ou *La ciudad que me habita* (1989), de Mery Yolanda Sánchez, evidenciaram uma espécie de ressurgimento do interesse dos poetas pela situação de violência que estava começando a dominar novamente o cenário político colombiano. É um momento que coincide precisamente com as “violências de hoje” de Álvaro Camacho, ou com a ideia de uma “nova violência” de Elsa Blair, ou com os processos de expansão dos atores no conflito e a intensificação de suas ações, como apontado pelo *cnmh*. No caso de Roca, a coletânea de poemas busca “denunciar os males de seu

ambiente”, como afirma Galeano; no caso de Arango, como o próprio poeta reconhece, mais do que denunciar, “quisemos refletir sobre a violência”; no caso de Sánchez, trata-se de um “diário de guerra” que se afasta das “armadilhas sociológicas” ou do “consolo puramente historicista” para dar conta de “uma realidade avassaladora”. Na década de 1990 e na primeira década do século XXI, houve um aumento no interesse dos poetas pela violência, o que se refletiu, entre outros, em publicações como *El canto de las moscas: Versión de los acontecimientos* (1997), de María Mercedes Carranza; *Conversación a oscuras* (2014), de Horacio Benavides; *Los días derrotados* (2016) e *Reino de peregrinaciones* (2017), de Hellman Pardo; *Agradece a la piedra* (2018), de Jorge Mejía Toro, e as antologias *La casa sin sosiego: La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2018), seleção de Juan Manuel Roca; *Colombia en la poesía colombiana: Los poemas cuentan la historia* (2012), editada pela associação cultural Letra a Letra — como parte de uma convocação do Ministério da Cultura —, e *Entre el miedo y el mal: El género negro en la poesía colombiana* (2014), seleção de Emilio Alberto Restrepo.¹⁰ Há também coletâneas de poemas que incluem um grande número de poemas relacionados à experiência da violência, como *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote; *Oscura edad y otros poemas*, de Pedro Arturo Estrada (2006); *Diario de los seres anónimos* (2015) e *Pequeña historia de mi país* (2021), de Ómar Ortiz; *Entre el sol y la carne* (2015), de

¹⁰ Vale a pena mencionar, neste ponto, antologias temáticas que, embora transcendam as fronteiras nacionais, têm uma ampla participação de vozes colombianas: *Resistencia en la ti erra: Antología de poesía social y política de nuevos poetas de España y América* (2014), cujo compilador é o poeta colombiano Federico Díaz-Granados, e *Yo vengo a ofrecer mi poema: Antología de resistencia* (2021), com seleção e curadoria de Freddy Yezzed, Stephany Rojas Wagner e Eduardo Bechara Navratilova.

Camila Charry Noriega; *Sucia luz* (2018), de Luis Arturo Restrepo; *El crecimiento del vacío* (2019), de Néstor Raul Correa; *Carta de las mujeres de este país* (2019), de Fredy Yezzed; *La mata* (2020), de Eliana Hernández e María Isabel Rueda, e vários textos de Piedad Bonnett.

Longe de qualquer louvor ou exaltação da guerra, de qualquer reconhecimento de um herói de guerra ou de qualquer esperança que nos permita assumir o conflito armado ou a violência como um instrumento ou como um “mal necessário” no caminho para um futuro melhor, a busca desse grupo de poetas se desloca para uma reflexão crítica sobre o sofrimento da guerra e a falta de sentido de suas ações. Assim, grande parte do foco dos poemas, nos casos em que um sujeito ou objeto de enunciação é identificável (uma parte considerável desses poemas é construída a partir da impessoalidade), assume a perspectiva da vítima. Esse deslocamento, em que o herói vitorioso cedeu lugar à voz que dá conta do sofrimento, faz parte de uma das diferentes rupturas que se materializaram na prática poética recente em relação à de décadas anteriores. Esse enfoque pode ser visto, por exemplo, em coletâneas de poemas como *Reino de peregrinaciones* (Pardo, 2017), construída a partir das vozes de uma população deslocada pela violência, ou *Conversación a oscuras* (Benavides, 2014), elaborada a partir de vozes — ausentes e presentes — que dão conta de sua própria experiência de dano.

Como foi proposto ao longo deste artigo, outra ruptura decisiva em relação à prática poética anterior tem a ver com a primazia da quietude sobre o movimento, em diferentes componentes da imagem poética, como uma expressão da impossibilidade de qualquer ideia de transformação ou futuro e, em vez disso,

a exibição de uma experiência dolorosa que se instala indeterminadamente no tempo, como ocorre em coleções de poemas como *El canto de las moscas* (Carranza, 1997) ou *Los días derrotados* (Pardo, 2016), ambos dedicados à experiência dos massacres na Colômbia.

Além das mudanças no tema e no conteúdo dos poemas, há também mudanças claras na consciência das possibilidades da linguagem e nas estratégias discursivas empregadas pelos poetas que começaram a publicar a partir das décadas de 1970 e 1980. A esse respeito, vozes como as de Henry Luque Munoz, David Jiménez, Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo e Óscar Torres, entre outros, concordam em apontar que um dos fatores que caracterizaram a poesia pós-nadaísta tem a ver com o lugar primordial ocupado pelo silêncio. O primeiro afirma que

Os autores pertencentes a essa irmandade lírica [a chamada *Generación sin nombre*] — que surgiu por volta de 1967 -, como quase todos os jovens poetas da América Latina, cobriram por conta própria os custos de sua primeira coletânea de poemas. Inconscientes da estridência do nada, eles adotaram um “método” geral de trabalho: o silêncio.

E ele acrescenta:

[...] o silêncio laborioso dessa geração está carregado de assombro e toda a sua prática poética teve como pano de fundo a pólvora e o sangue, emanados da loucura do narcotráfico, e de uma crescente contradição guerrilheira, que está nos campos da Colômbia há mais de meio século.

Por sua vez, ao refletir sobre a poesia colombiana durante a década de 1980, David Jiménez assinala que a principal função dessa produção havia sido mais “infiltrar um pouco de silêncio no barulho dos tempos do que acrescentar outro eco à confusão de vozes e gritos que nos ensurdecem”; que a poesia havia continuado a exercer sua resistência contra a vida alienada, tarefa que assumiu um “caráter bastante silencioso”. Também no prólogo da antologia *Una generación desencantada* (1985) — compilada pelo poeta Harold Alvarado Tenorio — Antonio Caballero enfatiza o medo desses poetas de “terem sido enganados pela grandiloquência” e destaca seu “horror à retórica” e “horrível desconfiança do entusiasmo”. Cobo Borda destaca nos poetas desses anos a rejeição da ênfase e a sobriedade na linguagem, traços que estão de acordo com o caráter silencioso mencionado anteriormente. Por fim, Cavedavid também reconhece a desconfiança em relação à linguagem e a proximidade com o silêncio como algumas das características expressivas mais relevantes dos poetas das últimas décadas:

Sua atitude crítica se reflete em uma desconfiança em relação à linguagem e em uma certa “tentação pelo silêncio”, como diz Chirinos. Poética do branco, tendência à eliminação de vínculos sintáticos, destruição do discurso linear e ruptura do eu poético (despersonalização); gostam de usar metáforas herméticas, de difícil interpretação, com certa obscuridade deliberada; entendem a poesia como um palimpsesto.

Com a adoção do silêncio como “método” ou com sua inserção como estratégia discursiva no poema, a poesia

colombiana desses anos responde à tradição retórica e grandiloquente mencionada anteriormente e, em relação ao tratamento da experiência da violência, traça novos caminhos temáticos, expressivos e de perspectiva para observar uma realidade a partir da possibilidade de falar da ausência. Tendo abandonado a exaltação de homens notáveis ou de feitos e ações memoráveis no campo de batalha, a criação lírica dos últimos anos leva em conta o silêncio e a ausência, as vozes silenciadas, o desespero, a estagnação e a impossibilidade de imaginar um futuro, as dificuldades de articulação simbólica diante dos limites da experiência e do sofrimento, bem como as impossibilidades de comunicação e encontro por meio do diálogo; Em última análise, ela é responsável pelo vazio que afirma a falta de sentido da barbárie; uma barbárie que, em um determinado momento da história recente da Colômbia, tornou-se uma paisagem.

Em relação às maneiras pelas quais o silêncio entra nessa expressão particular da poesia colombiana, são encontrados acentos importantes nos mecanismos de enunciação e recepção do poema, como elementos determinantes nos processos comunicativos do texto poético, tanto no nível das figuras que interagem no poema quanto na projeção de leitura proposta pelos textos. O funcionamento enunciativo torna-se relevante nessas expressões na medida em que elas se distanciaram da mera representação verbal da violência direta e, em vez disso, iniciaram uma transição para a tematização e a reflexão sobre a comunicação — ou sua impossibilidade — e a linguagem da própria experiência da violência. Nesse sentido, é recorrente nessas expressões poéticas a presença de textos que enfocam atos como súplica, reivindicação, recomendação, pedido de reconhecimento, lamento,

advertência, expressão do desejo de vingança ou testemunho, uma tendência que indica que, embora a informação sobre o ato violento e a violência física continuem a ocupar um espaço importante na reflexão lírica, é a palavra — ou o silêncio — que acontece — que cerca — tal ato que agora merece maior atenção. Em suma, em vez de cenas que descrevem a violência, o leitor da recente poesia da violência encontra vozes negligenciadas; em vez da denúncia do ato violento — que ainda é encontrada —, há, portanto, um chamado à escuta como parte essencial da elaboração coletiva da demanda diante do dano.

Vale ressaltar que, na maioria dos atos de fala mencionados — em que prevalece a enunciação em primeira pessoa —, é a impossibilidade de as vozes compartilharem a mesma dimensão espaço-temporal — e, portanto, a impossibilidade de se estabelecer um diálogo — que posiciona o silêncio como elemento fundamental dos poemas. O silêncio aparece, então, nas experiências comunicativas temáticas, como evidência da ruptura da interlocução, seja pela já mencionada ausência de um dos interlocutores — como ocorre nos poemas enunciados a partir ou em direção à ausência (morte), recorrente em coletâneas de poemas como *Conversación a oscuras* (Benavides, 2014), *Diario de los seres anónimos* (Ortiz, 2015) ou *Reino de peregrinaciones* (Pardo, 2017) —, pela dificuldade de articulação linguística, pela inutilidade da palavra diante da experiência-limite ou pelo ensurdecimento, entre outras situações.

Além da presença dos falantes na primeira pessoa, outra estrutura enunciativa frequente nesses poemas é a que se entende como “poemas sem o aparecimento do ‘eu’”, característica da obra de autores como José Manuel Arango, María Mercedes Carranza, Hellman Pardo e boa parte

do livro de Eliana Hernández e María Isabel Rueda, já mencionado. São poemas principalmente descritivos que também se afastam da verbalização do ato violento para dar conta do resto, da ruína, do vazio que toda guerra deixa para trás. Boa parte dessas descrições impessoais é utilizada — em uma correspondência entre a descentralização da voz e a experiência subjetiva, que é então deslocada como núcleo de atenção do texto — para a construção de cenários ou molduras espaciais que impregnam a imagem poética de silêncio, em que a unidade textual de cada poema se configura em torno da ausência. Assim, uma atmosfera silenciosa, desolada e vazia é posicionada como a imagem da experiência do dano, imagem que inverte motivos literários tradicionalmente associados ao bem-estar ou à geração da vida, como a terra, o locus amoenus e a casa, entre outros.

Se nos poemas com presença clara dos falantes o silêncio aparece nas pausas da realização comunicativa — ou seja, ligado ao conteúdo ou ao funcionamento enunciativo do texto —, nos poemas descritivos os preceitos da chamada retórica do silêncio são cumpridos com certa precisão. Recursos como a “ocultação do assunto”, a brevidade — tanto nos poemas quanto na versificação —, a primazia da página em branco — também baseada na abundância de espaços pré-linguísticos, interfrásticos, interestróficos e pós-linguísticos —, a sintaxe fragmentada, a atmosfera de negatividade, entre outros, inscrevem esse tipo de poema nas características da poesia silenciosa. Mecanismos como a elipse ou as reticências, elusões textuais por meio das quais também se evita a representação tradicional do evento violento, também são predominantes nessas expressões, embora não exclusivamente. Seja pelo funcionamento intratextual ou

pelas relações referenciais que os poemas estabelecem com o contexto extratextual, esses poemas conseguem lidar com a violência sem nomeá-la explicitamente, pois é nos silêncios do não-dito que ela repousa. Não se trata, de fato, de evadir ou atenuar certas realidades, mas de deixar de ecoar o ruído passageiro que reduz tudo a dados quase rotineiros e, em vez disso, estabelecer a negatividade da experiência: contrapor o silêncio — reflexivo — do traço ao ruído ensurdecedor e confuso das armas, dos gritos e das informações.

Considerações finais

No que diz respeito às implicações da tendência do poema ao silêncio, vale a pena mencionar que, em um contexto como o da Colômbia, em que narrativas simplificadoras dominaram a visão do que aconteceu, a linguagem poética — sua ambiguidade, sua densidade semântica, sua proximidade com o silêncio — se posiciona como uma alternativa para questionar e desmantelar os discursos redutores predominantes e, em vez disso, para trazer à discussão a complexidade, a diversidade de perspectivas e a quebra de estereótipos. A distância assumida pelos procedimentos artísticos de significação diante das necessidades oficiais de esclarecimento, ou diante da insistência de vários discursos em posicionar verdades excludentes, também nos permite evitar o caminho fácil do maniqueísmo ou da polaridade dualista de que fala John Paul Lederach.

A literatura “é o uso positivo e produtivo da ambiguidade”, diz Paul Ricoeur, acrescentando que uma metáfora não opera por meio da substituição de uma palavra por outra, mas por meio da tensão entre os dois termos da expressão metafórica. Assim, o poema é precisamente um espaço de ambiguidade no qual, longe da imposição de um significado sobre outro, as várias possibilidades de significado coexistem. Daí parte da ruptura que o discurso poético estabelece diante da simplificação e das versões únicas; daí parte de seu caráter subversivo diante da racionalização discursiva: abrigar uma pluralidade de significados — também configurados a partir do sensível — para ampliar as possibilidades de compreensão de fenômenos que foram lidos a partir das perspectivas limitadas dos extremos disjuntivos e excludentes. Reconhecer essa ambiguidade é, então, olhar para as áreas cinzentas inexploradas, para as contradições e tensões inerentes a qualquer confronto e abrir novas concepções de noções como escuta ou silêncio, que geralmente são entendidas a partir da semântica restrita das instituições, dos atores em conflito ou da mídia. São exatamente essas tensões que o poema escuta e deixa que sejam escutadas.

FREIRE, José Joaquim.

[Alchornea]. [17--]. 1 desenho,
aquarela, col, imagem 26,5 x
17,0cm em f.34,5 x 24,0.



Alchornea (em Viagem de José Joaquim Freire).

Freire.

POESIA COLOMBIANA CONTEMPORÂNEA

El canto de las moscas
(Fragmentos)

CANTO 1
NECOCLÍ

Quizás
el próximo instante
de noche tarde o mañana
en Necoclí
se oirá nada más
el canto de las moscas

CANTO 2
MAPIRIPÁN

Quieto el viento,
el tiempo.
Mapiripán es já
una fecha.

CANTO 3
TAMBORALES

a Mario Rivero

Bajo
el siseo sedoso
del platanal
alguien
sueña que vivió

O canto das moscas *(Fragmentos)*

CANTO 1 NECOCLÍ

Quem sabe
no próximo instante
de noite tarde ou manhã
em Necoclí
se ouvirá nada mais
o canto das moscas

CANTO 2 MAPIRIPÁN

Quieto o vento,
o tempo.
Mapiripán já é
uma data.

CANTO 3 TAMBORALES

a Mario Rivero

Sob
o silvo sedoso
do bananal
alguém
sonha que viveu

CANTO 4
DABEIBA

El río es dulce aquí
 en Dabeiba
y lleva rosas rojas
esparcidas en las aguas.
 No son rosas,
 es la sangre
que toma otros caminos.

CANTO 6
BARRANCABERMEJA

Entre el cielo y el suelo
 yace
pálida Barrancabermeja.
 Diríase
la sangre desagrande.

CANTO 12
PAJARO

Si la mar es el morir
en Pájaro
la vida sabe a mar.

CANTO 15
CALDONO

Quién
 llega a Caldono enciende
 el fuego fatuo
y convoca
 a los gusanoss

CANTO 4

DABEIBA

O rio é doce aqui
 em Dabeiba
e leva rosas vermelhas
esparcidas nas águas.
 Não são rosas,
 é o sangue
que toma outros caminhos.

CANTO 6

BARRANCABERMEJA

Entre o céu e o chão
 está
a pálida Barrancabermeja.
 Pode-se dizer
o sangue sangra.

CANTO 12

PAJARO

Se o mar é o morrer
em Pájaro
a vida sabe a mar.

CANTO 15

CALDONO

Quem
 chega a Caldono acende
 o fogo fátuo
e convoca
 os vermes?

CANTO 16
HUMADEA

Ve a

Humadea y mira
sus calles de aire:
ríos rojos repletas
de garzas blancas.
Ríos quietos.

CANTO 18
PAUJIL

Estallan las flores sobre
la tierra
de Paujil. En las corolas
aparecen las bocas
de los muertos.

CANTO 21
TARAIRA

En Taraira
el recuerdo de la vida
duele.
Mañana
será tierra y olvido

CANTO 24
SOACHA

Un pájaro negro husmea
las sobras de la vida.
Puede ser Dios
o el asesino;
da lo mismo já.

CANTO 16
HUMADEA

Venha a
 Humadea e veja
suas ruas de ar:
rios vermelhos repletos
 de garças brancas.
Rios quietos.

CANTO 18
PAUJIL

 Estalam as flores sobre
a terra
 de Paujil. Nas corolas
aparecem as bocas
 dos mortos.

CANTO 21
TARAIRA

 Em Taraira
a recordação da vida
 doí.
 Amanhã
será terra e esquecimento.

CANTO 24
SOACHA

Um pássaro negro fareja
as sobras da vida.
Pode ser Deus
 ou o assassino;
dá no mesmo já.

Oda al amor

Una tarde que nunca olvidarás
llega a tu casa y se sienta a la mesa.
Poco a poco tendrán un lugar en cada habitación,
en las paredes y los muebles estarán sus huellas,
descenderá tu cama y ahuecará la almohada.
Los libros de la biblioteca, precioso tejido de años,
se acomodarán a su gusto y semejanza,
cambiarán de lugar las fotos antiguas.
Otros ojos mirarán tus costumbres,
tu ir y venir entre paredes y abrazos
y serán distintos los ruidos cotidianos y los olores.
Cualquier tarde que ya nunca olvidarás
el que desbarató tu casa y habitó tus cosas
saldrá por la puerta sin decir adiós.
Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa,
reacomodar los muebles, limpiar las paredes,
cambiar las cerraduras, romper retratos,
barrerlo todo, y seguir viviendo.

Ode ao Amor

Uma tarde que jamais esquecerá
chega em sua casa e senta à mesa.
Pouco a pouco terá um lugar em cada quarto,
nas paredes e nos móveis estarão as suas marcas,
abrirá a sua cama e amarrotará o travesseiro.
Os livros da biblioteca, precioso tecido de anos,
Se acomodarão a seu gosto e semelhança,
mudarão de lugar as fotografias antigas.
Outros olhos contemplarão os seus hábitos,
as suas idas e vindas entre paredes e abraços
e serão diferentes os ruídos cotidianos e os aromas.
Uma tarde qualquer que jamais esquecerá
aquele que desarrumou a sua casa e habitou as suas coisas
sairá pela porta sem dizer adeus.
Terá de começar a fazer de novo a casa,
rearrumar os móveis, limpar as paredes,
mudar as fechaduras, quebrar os retratos,
varrer tudo e seguir vivendo.

Casi obsceno

Si quisieras oír lo que me digo en la almohada
el rubor de tu rostro sería la recompensa
Son palabras tan íntimas como mi propia carne
que padece el dolor de tu implacable recuerdo

¿Te cuento? ¿Sí? ¿No te vengarás un día? Me digo:
Besaría esa boca lentamente hasta volverla roja
Y en tu sexo el milagro de una mano que baja
en el momento más inesperado y como por azar
lo toca con ese fervor que inspira lo sagrado

No soy malvado trato de enamorarte
intento ser sincero con lo enfermo que estoy
y entrar en el maleficio de tu cuerpo
como un río que teme al mar,
pero siempre muere en él.

Quase obsceno

Se quiser saber o que converso comigo na almofada
o rubor do seu rosto seria a recompensa
São palavras tão íntimas como a minha própria carne
que padece a dor da sua implacável lembrança

Conto? Sim? Não se vingará um dia? Eu falo para mim mesmo:
Beijaria essa boca lentamente até torná-la vermelha
E no seu sexo o milagre de uma mão que desce
no momento mais inesperado e como por acaso
o toca com esse fervor que inspira o sagrado

Não sou malvado, trato de seduzi-lo
Tento ser sincero com o doente que estou
e entrar no malefício do Seu corpo
como um rio que receia o mar
mas sempre acaba por morrer nele.

*Lola Jattin**Para Alejandro Obregón*

Más allá de la noche que titila en la infancia
Más allá incluso de mi primer recuerdo
Está Lola — mi madre — frente a un escaparate
empolvándose el rostro y arreglándose el pelo
Tiene ya treinta años de ser hermosa y fuerte
y está enamorada de Joaquín Pablo — mi viejo —
No sabe que en su vientre me oculto para cuando
necesite su fuerte vida la fuerza de la mía
Más allá de estas lágrimas que corren en mi cara
de su dolor inmenso como una puñalada
está Lola — la muerta — aún vibrante y viva
sentada en un balcón mirando los luceros
cuando la brisa de la ciénaga le desarregla
el pelo y ella se lo vuelve a peinar
con algo de pereza y placer concertados
Más allá de este instante que pasó y que no vuelve
estoy oculto yo en el fluir de un tiempo
que me lleva muy lejos y que ahora presiento
Más allá de este verso que me mata en secreto
está la vejez — la muerte — el tiempo inacabable
cuando los dos recuerdos: el de mi madre y el mío
sean un recuerdo solo: este verso

Lola Jattin

Para Alejandro Obregón

Para além da noite que cintila na infância
Para além inclusive da minha primeira memória
Está Lola — minha mãe — frente ao espelho do armário
passando pó-de-arroz e arrumando o cabelo
Tem já trinta anos de ser formosa e forte
e está apaixonada por Joaquín Pablo — o meu velho —
Não sabe que no seu ventre me oculto para quando
a sua forte vida necessite da força da minha
Para além destas lágrimas que me correm no rosto
desta dor imensa como uma punhalada
está Lola — a morta — ainda vibrante e viva
sentada numa varanda olhando os luzeiros
enquanto a brisa do mangue lhe desgrenha
o cabelo e ela volta a penteá-lo
com algo de preguiça e prazer concertados
Para além deste instante que passou e não volta
estou oculto eu no fluir de um tempo
que me leva muito longe e que agora pressinto
Para além deste verso que me mata em segredo
está a velhice — a morte — o tempo inacabável
quando as duas memórias: a da minha mãe e a minha
forem uma única memória: este verso.

El disparo final en la Vía Láctea

En el cielo profundo de mis masturbaciones
ocupas ese ámbito de deseo irrefrenable y voraz
Inagotable y tierno que te devora el sexo
aunque tú no lo sepas Tu cuerpo habita el mío

Y es tan mío como no pudo serlo allá
en la realidad Es mío cuando yo te deseo
De esa misma manera impalpable y eterna
como este libro es tuyo Como yo soy de ti

Habitamos el ocho Doble infinito
de los dos universos El 8 de los círculos
El que parece dos astros hermanos y gemelos
El que parece dos ojos Dos culos cercanos
El que parece dos testículos besándose

Cuando llegas a mi cielo estoy desnudo
y te gustan las columnas de mis piernas
para reposar en ellas Y te asombra
mi centro con su ímpetu y su flor erecta
y mi caverna de Platón carnal y gnóstica
por donde te escapabas hacia la otra vida

Y en ese cielo te entregas a ser lo que verdaderamente
eres Agresión de besos Colisión de espadas
Jadeo que se estrella como un mar contra mi pecho
Locura de tus ojos orientales alumbrando
la aurora del orgasmo mientras tus manos
se aferran a mi cuerpo Y me dices
lo que yo quiero y respiras tan hondo
como si estuvieras naciendo o muriendo
Mientras nuestros ríos de semen crecen
y nuestra carne tiembla y engatilla su placer
hacia el disparo final en la Vía Láctea

En las sábanas de nuestro cielo hay nubes
perfumadas de axilas y delicados residuos

O disparo final na Via Láctea

No céu profundo das minhas masturbações
você ocupa este âmbito de desejo irrefreável e voraz
Inesgotável e terno que devora o seu sexo
ainda que não saibas Seu corpo habita o meu

E é tão meu como não pode ser lá
na realidade É meu quando eu o desejo
Desta mesma maneira impalpável e eterna
como este livro é seu Como sou seu

Habitamos o oito Duplo infinito
dos dois universos O 8 dos círculos
O que parece dois astros irmãos e gêmeos
O que parece dois olhos Dois cus próximos
O que parece dois testículos beijando-se

Quando chega ao meu céu estou nu
e gosta das colunas das minhas pernas
para repousar nelas E o assombra
meu centro com seu ímpeto e sua flor ereta
e minha caverna de Platão carnal e gnóstica
por onde você escapa rumo a outra vida

E neste céu se entrega para ser o que verdadeiramente
é Agressão de beijos Colisão de espadas
Ofegar que se choca como um mar contra o meu peito
Loucura dos seus olhos orientais iluminando
a aurora do orgasmo enquanto suas mãos
se fundem ao meu corpo E me diz
o que eu quero e respira tão fundo
como se estivesse nascendo ou morrendo
Enquanto nossos rios de sêmem crescem
e nossa carne treme e engata seu prazer
até o disparo final na Via Láctea

Nos lençóis do nosso céu há nuvens
perfumadas de axilas e delicados resíduos

el amor En la almohada el hueco
que tu cabeza ha dejado oloroso a jazmines
Y en mi alma y mi cuerpo el inmenso dolor
de saber que desprecias mi amor

Oh tú por quien mi vida renació
dentro la lumbre de la muerte

o amor No travesseiro o oco
que sua cabeça deixou cheirando a jasmins
E na minha alma e meu corpo a imensa dor
de saber que despreza meu amor

Oh você por quem minha vida renasceu
dentro a luz da morte

Monumento a los desaparecidos

Pienso en los talismanes
que dejaron olvidados en un saco,
en las camisas colgadas que revelan sus formas
como si fueran los vestidos
del vestido de sus huesos.
Hago un inventario de vacíos,
de barcas que encallaron en la niebla.
Si es arte de magos esfumarse
al doblar una esquina, ¿ellos son magos?
Si la música es de la misma materia del silencio
son música inaudible, ¿un aire escondido en el aire?
¿Son cuerpos desobedientes,
renuentes a llenar de nuevo un espacio,
a seguir redactando minutas,
saludando al vecino y preparando en el espejo
la cara de ir al trabajo y de volver a casa?
Si las suyas fueran artes encantatorias
podríamos dejar abiertas las ventanas
esperando a que vuelvan
con sus sombreros de copa y liebres en las manos,
al final de una función de despedida.
Los parientes se agolpan en las morgues,
husmean en los hospitales
que respiran a un ritmo entrecortado,
Miran sus rostros pasar como las horas
en las nerviosas rotativas de los diarios,
así como algunos buscan hombres con linternas
y otros buscan su amor
en la oficina de objetos olvidados.
Sin darnos cuenta se llevaron
con ellos un trozo perdido de la ciudad:
la calle ciega a la que nadie quiere regresar,
un pedazo de aire que espera que lo habiten.
No son fantasmas. No son endriagos
enredando hilos en la sala de costura,
hijos de la niebla al despunte del día.

Monumento aos desaparecidos

Penso nos talismãs
Que ficaram esquecidos num saco,
Nas camisas penduradas que revelam as suas formas
Como se fossem os vestidos
Do vestido dos seus ossos.
Faço um inventário de vazios,
De barcas que encalharam na névoa.
Se é arte de mágicos esfumar-se
Ao virar uma esquina, eles são mágicos?
Se a música é da mesma matéria do silêncio
São música inaudível, um ar escondido no ar?
São corpos desobedientes,
Renitentes a encher de novo um espaço,
A continuar a redigir minutas,
Cumprimentando o vizinho e preparando ao espelho
A cara de ir para o trabalho e voltar pra casa?
Se as suas fossem artes encantatórias
Poderíamos deixar abertas as janelas
À espera que voltem
Com as suas cartolas e lebres nas mãos,
No fim de um encontro de despedida.
Os parentes atropelam-se nas morgues,
Farejam nos hospitais
Que respiram num ritmo entrecortado,
Vêm os seus rostos passar como as horas
Nas nervosas rotativas dos jornais,
Tal como alguns procuram homens com lanternas
E outros buscam o seu amor
Nas salas de objetos esquecidos.
Sem nos darmos conta levaram
Com eles uma parte perdida da cidade:
O beco sem saída a que ninguém quer regressar,
Um pedaço de ar que espera que o habitem.
Não são fantasmas. Não são endriagos
Enrolando fios na sala de costura,
Filhos da névoa ao despontar do dia.

Una vieja canción que suena al paso
nos hace creer que los encontraremos,
infieles al llamado de la casa,
con sus zapatos de baile muy lustrosos
al regreso de otra ciudad que han hecho suya.
Pero la canción termina,
o se trueca en bajo fondo.
No importa que sean
el pan sin levadura de las estadísticas,
vagas historias registradas en el libro de pérdidas.
Aún tienen su radio en el mismo punto del dial,
un amor en algún lado,
una palabra a punto de ser pronunciada.
¿Si volvieran tras décadas de esperarlos
se reconocerían
en los retratos pegados en los muros,
en los carteles amarillentos de las comisarías,
en los lienzos que llevan en las marchas,
en los recortes de los diarios atrasados
que guardan entre fotos sus parientes?
En el vaso de la noche están sus huellas.
Algunos huyeron de sí mismos
tocados por la sombra,
otros fueron subidos en carros fantasmas
o llevados a empujones al vacío.
Todo esto me asalta cuando el alcalde la ciudad
con su cara de Pierrot,
con su rostro transido a la salida del Museo de Arte,
le pregunta a un escultor con qué materia levantar
un monumento a los desaparecidos,
que sin ser sólidos, como los días y como Dios,
también se esfuman en el aire.

Uma velha canção que soa seu compasso
Faz-nos crer que os encontraremos,
Infiéis ao apelo da casa,
Com os seus sapatos de baile muito reluzentes
No regresso de outra cidade que fizeram sua.
Mas a canção termina,
Ou muda para um som de fundo.
Não importa que sejam
o pão sem levedura das estatísticas,
Vagas histórias registradas no livro de perdas.
Ainda têm o rádio ligado no mesmo dial,
Um amor em algum lado,
Uma palavra quase a ser pronunciada.
Se voltassem depois de décadas de os esperar
Seriam reconhecidos
Nos retratos pendurados nas paredes,
Nos cartazes amarelecidos da polícia,
Nos lenços que levam nos desfiles,
Nos recortes dos jornais antigos
Que guardam entre fotografias os seus parentes?
No copo da noite estão as suas marcas.
Alguns fugiram de si próprios
Tocados pela sombra,
Outros foram enfiados em carros fantasmas
Ou levados aos empurrões para o vazio.
Tudo isto me acode quando o presidente da câmara
Com a sua cara de Pierrot,
Com o seu rosto transido à saída do Museu de Arte,
Pergunta a um escultor com que matéria se ergue
Um monumento aos desaparecidos,
Que sem serem sólidos, como os dias e como Deus,
Também se esfumam no ar.

Poema invadido por romanos

Los romanos eran maliciosos.

Llenaron Europa de ruinas
confabulados con el tiempo.

Les interesaba el futuro,
las huellas más que las pisadas.

Los romanos, Casandra, eran mañosos.

No fraguaron el Acueducto de Segovia
como un ducto de agua y de luz.
Lo pensaron como vestigio,
como un absorto pasado.

Sembraron de edificios roñosos Europa,
de estatuas acéfalas
engullidas por la gloria de Roma.

No hicieron el Coliseo
para que los tigres devoraran
a su antojo a los cristianos,
tan poco apetecibles,
ni para ver ensartadas
como entremeses del infierno
a las huestes de Espartaco.

Pensaron su ruina, una ruina proporcional
a la sombra mordida del sol que agoniza.

Mi amigo Dino Campana
pudo haber saltado a la yugular
de uno de sus dioses de mármol.

Los romanos dan mucho en qué pensar.

Por ejemplo,

Poema invadido por romanos

Os romanos eram maliciosos.

Encheram a Europa de ruínas
Conjurados com o tempo.

Interessava-lhes o futuro,
Os traços mais do que as pegadas.

Os romanos, Cassandra, eram manhosos.

Não imaginaram o Aqueduto de Segóvia
Como um duto de água e de luz.
Pensaram-no como vestígio,
Como um absorto passado.

Semearam de edifícios musgosos a Europa,
De estátuas acéfalas
Engolidas pela glória de Roma.

Não fizeram o Coliseu
Para que os tigres devorassem
Por capricho os cristãos,
tão pouco apeteceíeis,
Nem para ver trespassados
Como aperitivos do inferno
Os exércitos de Espártaco.

Pensaram a sua ruína, uma ruína proporcional
À sombra mordida pelo sol que agoniza.

O meu amigo Dino Campana
Poderia ter saltado à jugular
De um dos seus deuses de mármore.

Os romanos dão muito em que pensar.

Por exemplo,

en un caballo de bronce
de la Piazza Bianca.
Al momento de restaurarlo,
al asomarse a su boca abierta,
encontraron en el vientre
esqueletos de palomas.

Como tu amor,
que se vuelve ruina
mientras más lo construyo.

El tiempo es romano.

Num cavalo de bronze
Da Piazza Bianca.
No momento de o restaurar,
Ao assomarem à boca aberta,
Encontraram no ventre
Esqueletos de pombas.

Como o teu amor,
Que se torna ruína
Quando mais o construo.

O tempo é romano.

Agua herida

Días de lluvia,
ríos vadeados
a los que no volví.
Charcos en los que presa
quedó la vida
un día
y no pude escapar de aquel lugar –

y mares
que separan,
aguas claras y ciénagas oscuras,
el mar del cielo con sus arreboles –

y lagos
donde el fluir de amores
surge y sumerge, surge y se sumerge –

arroyos
donde se hunden y ascienden los recuerdos
y las pasiones de futuro
fluyen al descubierto –

Es la vida en sus todos,
ojos de agua, pozos,
represas, chorros, fuentes,
los líquidos del cuerpo,
gotas, océanos y placentas.

Nosotras y nosotros, al nacer
el 80% de agua amada,
agua herida.

Água ferida

Dias de chuva,
rios vadeados
para os quais nunca voltei,
charcos onde presa
ficou a vida
um dia
e não pude fugir daquele lugar —

e mares
que separam,
águas claras e lamaçais obscuros,
o mar do céu com as seus arrebóis —

e lagos
de onde o fluir de amores
surge e submerge, surge e submerge —

arroios
onde se afundam e ascendem as recordações
e as paixões de futuro
fluem a descoberto —

É a vida na sua totalidade:
olhos de água, poços,
represas, repuxos, fontes,
os líquidos do corpo,
gotas, oceanos e placentas,

nós todos e todas, ao nascer
os 80% de água amada,
água ferida.

¿Y la alegría?

Los peores momentos una siempre logra,
con honda finura
o aunque sea a los trancazos
superarlos...

¿pero y el cuerpo, presto?
¿Y la materia gris,
que se ha dorado?

¿Y el pecho
y su capacidad para ternura?
¿Y la piel y su goce?
¿Y la alegría?
¿Con quién comparte una
su cuello tibio y su alegría?

Sobrellevar tristeza, transformarla,
volverla
estrella de la muerte – noche la más acérrima –

paladear la tristeza,
usarla como un prisma
(a través suyo son más intensos los colores),
hacer que se disuelva entre la boca...

yo lo he logrado virtualmente todo.

¿Pero y la risa?
¿Y el cuerpo?
¿Y este poder pensar?

¿Y la alegría?

E a alegria?

Os piores momentos sempre conseguimos atravessar,
com profunda finura
ou, mesmo que seja apenas aos trancos,
superar...

Mas e o corpo ávido?
E a matéria cinzenta
que se dourou?

E o peito
e sua capacidade para a ternura?
E a pele e seu gozo?
E a alegria?
Com quem se compartilha
nosso pescoço túbio e nossa alegria?

Suportar a tristeza, transformá-la,
torná-la
estrela da morte — noite a mais feroz —

saborear a tristeza,
usá-la como um prisma
(através dela as cores são mais intensas),
fazer com que ela se dissolva na boca...

Eu praticamente consegui de todo.

Mas e quanto ao riso?
E o corpo?
E esse poder pensar?

E a alegria?

La mujer del esquimal

Ella,
la mujer del esquimal,
os dejó este legado:

nieves
baldías

y este pocito hirviente
de lágrimas
a 30 metros de profundidad.

A mulher do esquimó

Ela,
a mulher do esquimó,
os deixou este legado:

neves
baldias

e este pequeno poço fervente
de lágrimas
a 30 metros de profundidade.

*Pensamiento II**A Alejandra Pizarnik*

Vengo del silencio,
mis ojos se secaron como el agua de hace siglos.
Me lancé al vértigo de lo extraño y accesible
al final fantástico, al comienzo.
Senté a la muerte en mi silla paralela,
nos miramos y supimos que estábamos perdidas
supimos de la cita misteriosa,
todo lugar era el exacto, cualquier hora la precisa.
Los hombres la miraban como una doncella condenada,
la contemplaban indecisos, la injuriaban,
y ella la de tantas muertes, se protegía el rostro
con mis manos.
Ella siempre supo de mi sueño,
que la buscaba a lo largo de un pasillo,
en lo oscuro de una cueva,
en la geometría de las casas;
y con el miedo de una niña pálida
que acude a su primera cita, a su primera muerte
se aposentó en mi regazo suavemente
buscando para su juego el final fantástico,
el comienzo.

Pensamento II

Para Alejandra Pizarnik

Venho do silêncio,
os meus olhos secaram como a água de séculos atrás.
Lancei-me à vertigem do estranho e acessível
ao final fantástico, ao começo.
Sentei a morte na cadeira ao meu lado,
nos miramos e soubemos que estávamos perdidas
soubemos do encontro misterioso,
qualquer lugar era o exato, qualquer hora a precisa.
Os homens olhavam-na como uma donzela condenada,
contemplavam-na indecisos, injuriavam-na,
e ela a de tantas mortes, protegia o rosto
com as minhas mãos.
Ela sempre soube do meu sonho,
que a procurava ao longo de um corredor,
no obscuro de uma caverna,
na geometria das casas;
e com o medo de uma menina pálida
que se dirige ao seu primeiro encontro, à sua primeira morte
sentou-se ao meu colo suavemente
buscando para o seu jogo o final fantástico,
o começo.

Interior

Georg Trakl,
tu hermana llora
mientras recorre los dorados bosques
y su sombra se ahoga
en la orilla de los ríos.
El rojo crepúsculo ilumina una alondra
que vaga indefinidamente,
y en la noche como un acto luminoso
y necesario
se enciende una luciérnaga.
El cuerpo se alza liviano
ningún sentimiento lo detiene,
y en un cuarto con olor a Dios y anfetamina
un muchacho sostiene
en su espalda el universo
y muy despacio cierra la ventana.
El viento configura mitos
y la felicidad se acuesta moribunda.
Nadie parpadea,
como si fuera tan fácil escaparse.

Interior

Georg Trakl...

A sua irmã chora

enquanto percorre os dourados bosques

e a sua sombra afoga-se

na margem dos rios.

O crepúsculo vermelho ilumina uma calhandra

que vagueia indefinidamente,

e na noite como um ato luminoso

e necessário

brilha um vagalume.

O corpo ergue-se ligeiro,

nenhum sentimento o detém,

e num quarto com cheiro de Deus e anfetamina

um rapaz segura

nas suas costas o universo

e com toda a prontidão fecha a janela.

O vento configura mitos

e a felicidade deita-se moribunda.

Ninguém pestaneja...

como se fosse assim tão fácil escapar!

Azul casi púrpura

Es la más luminosa forma de la gracia,
penetra la redondez vacía de la nada,
la grácil curva de la piedra,
la hondura feroz de la caverna.
Cubierta con su túnica
larga y extraviada.
Esta vez irá
por los confines
donde no se nombra a Dios.
El azahar de un día luminoso
la ha despertado
bajo el influjo del olvido.
Agua densa de la ira,
irisada agua del deseo,
yerta agua de la luna muerta,
agua circular y vaporosa del pantano
que se fuga y se borra
entre el presagio de un cuchillo;
agua oscura casi blanca
que espera entre las manos,
agua del temor que se esconde
y precipita,
agua de la oblicua culpa,
de la memoria de la espina,
agua sorda sobre el rostro
del silencio,
agua ciega sobre la escritura
del espejo;
agua que lava las heridas,
que repara,
que abraza y configura
la forma de los cuerpos,
el peso de la muerte.

Azul quase púrpura

É a forma mais luminosa de graça,
penetra na redondeza vazia do nada,
a curva graciosa da pedra,
a profundidade feroz da caverna.
Coberta com sua túnica
longa e perdida.
Dessa vez irá
para os confins
onde não se nomeia a Deus.
A flor de laranjeira de um dia brilhante
a despertou
sob o domínio do esquecimento.
Água densa da ira,
água iridescente do desejo,
hírtia água da lua morta,
água circular e vaporosa do pântano
que se escapa e se perde
em meio ao presságio de uma faca;
água escura, quase branca
que espera entre as mãos,
água do medo que se esconde
e se precipita,
água de culpa oblíqua,
da memória do espinho,
água surda no rosto
do silêncio,
água cega na escrita
do espelho;
água que lava as feridas,
que repara,
que abraça e molda
a forma dos corpos,
o peso da morte.

Jardín de manos

Una mano reemplaza una palabra,
dibuja una pregunta en el vacío,
suprime el pensamiento,
simula un vuelo en la oscuridad,
va y viene sin dios ni amo,
no sabe lo que quiere
pero siempre lo encuentra.
Las manos tienen los ojos anchos
y los labios dispuestos
para contar su desparpajo.
Suelen deambular en las noches
como gatos hambrientos,
ninfas desnudas en la acera del cuerpo,
Una mano se posa en otra mano
y se funda una medusa de silencio.
Suele morir de frío si está sola,
es su mayor miseria.
Las manos se resisten a matar los cuerpos.
Cuando van a la guerra se persignan,
caen a tierra como flores marchitas.
Alguien prepara un jardín de manos
Para adornar la tumba de Dios.

Jardim de mãos

Uma mão substitui uma palavra,
desenha uma pergunta no vazio,
suprime o pensamento,
simula um voo na obscuridade,
vai e vem sem deus nem amo,
não sabe o que quer
mas sempre o encontra.

As mãos têm os olhos largos
e os lábios dispostos
para contar o seu desembaraço.
Costumam deambular nas noites
como gatos esfomeados,
ninfas nuas na calçada do corpo.

Uma mão pousa noutra mão
e funda uma medusa de silêncio.
Costuma morrer de frio se está só,
é a sua maior miséria.

As mãos resistem a matar os corpos.
Quando vão à guerra persignam-se,
caem em terra como flores murchas.
Alguém prepara um jardim de mãos
para enfeitar o túmulo de Deus.

Las armas

Muchos se arman para la guerra.

Es necesario.

Otros se arman para el mundo.

Es preciso.

Algunos se arman para la muerte.

Es natural.

Tú te armas para el amor

y estás tan indefenso

para la guerra,

para el mundo,

para la muerte.

As armas

Muitos armam-se para a guerra.

É necessário.

Outros armam-se para o mundo.

É preciso.

Alguns armam-se para a morte.

É natural.

Você se arma para o amor

e está tão indefeso

para a guerra,

para o mundo,

para a morte.

La flor y la cruz

Cuentan que los soldados afganos
aman el olor de las rosas,
que en medio de suas barbas espesas
afflora de su boca la rosada señal,
que en el cañón de sus armas florecen los colores
y antes de disparar aspiran su fragancia.
Dicen que los sicarios se persignan ante de matar
y agradecen a Dios después de la hora nefasta.
He visto la rudeza acariciar un potro con dulzura,
una madre que castiga com la efigie de un santo,
Beethoven rasgando la mordaza del reo,
un espanto que juega en los altares,
la virgen escoltando la masacre.
Es visión alucinante es la rosa de Borges
antes de entrar en el infierno.
Em todo ello no hay paradoja ni locura,
la flor y la cruz son parte del enigma.

A flor e a cruz

Dizem que os soldados afegãos
amam o cheiro de rosas,
que em meio a suas barbas espessas
afflora de suas bocas o sinal rosado,
que nos canos de suas armas as cores florescem
e que antes de atirar eles inalam sua fragrância.
Dizem que os sicários fazem o sinal da cruz antes de matar
e agradecem a Deus depois da hora nefasta.
Já vi a rudeza acariciar um potro com doçura,
uma mãe que castiga com a efígie de um santo,
Beethoven rasgando a mordaca do prisioneiro,
um espanto que joga nos altares,
a virgem escoltando o massacre.
Essa visão alucinante é a rosa de Borges
antes de entrar no inferno.
Em tudo isso não há paradoxo ou loucura,
a flor e a cruz fazem parte do enigma.

Vito Apüshana (Carraipia, 1965)

Pastores

Somos pastores

Somos los hombres que viven en el mundo de las sendas.

Nosotros, también, apacentamos,

también regresamos a un redil... y nos amamantan.

Y somos leche del sueño, carne de la fiesta... sangre del adiós.

Aquí, en nuestro entorno,

la vida nos pastorea.

Pastores

Somos pastores...

Somos os homens que vivem no mundo das sendas.

Também nós apascentamos...

Também regressamos a um redil... e nos amamentam.

E somos leite do sonho, carne da festa... sangue do adeus.

Aqui, à nossa volta,

a vida nos pastoreia.

Wayuu (Gente)

*Jemeishi taya julü'ü wane mma warattüsü
 Kapiashi taya ja'aka jorottüi, jaitairü apain.
 Taya juwaralain wane lapü jumaiwajatü
 Achejaashi asa'ire jünain juwaralain wuin
 Taya kataakat o'u, joukai tüü.
 Taya nüimala tatuushi Anapule,
 outakai juma kulemata...*

Yo nací en una tierra luminosa.
 Yo vivo entre luces, aún en las noches.
 Yo soy la luz de un sueño antepasado.
 Busco en el brillo de las aguas, mi sed.
 Yo soy la vida, hoy.
 Yo soy la calma de mi abuelo Anapule,
 que murió sonriente...

Gente

Nasci numa terra luminosa.
Vivo entre luzes, mesmo nas noites.
Sou a luz de um sonho antepassado.
Procuro no brilho das águas, a minha sede.
Sou a vida, hoje.
Sou a calma do meu avô Anapule,
que morreu sorridente...

Vivir-morir

*Kataa o'u-outaa Mulo'ushii waya, müin aka saa'in wunu'u
süchikanainru'u tü wapiüshi sümaiwayatkalüirua.*

*Kato'una waya, müin aka saa'in alekerü, süsheke'eru'u shi'nüin
tü weikaa. Acheküshii waya weinshi sotpa'a tü miaasükaa.
A'lapujaashii waya cha'aya, sainküin Kashikaa je Ka'ikai,
suumainpa'a tü asheyuuwaakalüirua.*

Outushii waya müin aka katakai wo'u.

Crecemos, como árboles, en el interior
de la huella de nuestros antepasados.

Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno.

Amamos siempre a orillas de la sed.

Soñamos allá, entre Kashi y Ka'i, el Luna y el Sol,
en los predios de los espíritus.

Morimos como si siguiéramos vivos.

Viver-morrer

Crescemos, como árvores, no interior
da pegada de nossos ancestrais.
Vivemos, como aranhas, na teia do rincão materno.
Amamos sempre no limite da sede.
Sonhamos lá, entre Kashi e Ka'i, a Lua e o Sol,
nos reinos dos espíritos.
Morremos como se ainda estivéssemos vivos.

Hospedaje de paso

Nunca he conocido a los inquilinos de mi vida.
No he sabido cuando salen, cuando entran,
en qué estación desconocida descansan sus miserias.
Las mujeres han salido de este cuerpo a los portazos
quejándose de mi tristeza,
en algunas temporadas se han quejado de humedad
de mucho frío, de algún extraño moho en la alacena.

Se marchan siempre sin pagar los inquilinos de mi vida
y el patio queda nuevamente solo
en este hotel de paso donde siempre es de noche.

Hospedaria da passagem

Nunca conheci os inquilinos de minha vida.
Não sei quando eles saem, quando entram,
em que estação desconhecida repousam suas misérias.
As mulheres partiram deste corpo com o bater das portas
reclamando de minha tristeza,
Em algumas estações, elas se queixavam de umidade
De muito frio, de algum mofo estranho no armário.

Elas sempre vão embora sem pagar os inquilinos de minha vida
e o pátio é deixado sozinho novamente
nesse alojamento transitório onde é sempre noite.

Canto mineral

¿Y si el alma es de piedra por qué ese mineral
sueña con tu cuerpo?

¿Y si el alma es de piedra por qué el dolor
toma la forma de un lejano volcán
y salta al vacío desde su desprendimiento?

No dejes la piedra a merced de la noche
ni esperes la llegada del canto a la soledad,
vendrán los pulsos tardíos a callar la palabra
y algunos muertos se acomodarán en el fuego de esa espera.

Nunca el silencio
la música siempre
las palabras llegan todos los días a la sed
con sus lecciones de llanto.
Hemos equivocado el mundo y como una secreta impunidad
no traducimos al mineral
la lengua del error y los colores de la ruina.
Espera a la piedra
la que te esperó aquí mismo hasta hacerse piedra
la misma que se acuña y se hace esbelta.

Nunca el silencio
la música siempre
el día trae el final
y la voz que huye.
La piedra se desprende día a día
de la vida.

Canto mineral

E se a alma é feita de pedra, por que esse mineral
sonha com seu corpo?

E se a alma é feita de pedra, por que a dor
assume a forma de um vulcão distante
e salta no vazio de seu desprendimento?

Não deixe a pedra à mercê da noite
nem espere a chegada do canto à solidão,
virão os pulsos tardios para calar a palavra
e alguns mortos se acomodarão no fogo dessa espera.

Nunca o silêncio
a música sempre
as palavras chegam todos os dias à sede
com suas lições de pranto.
Nós confundimos o mundo e, como uma impunidade secreta
não traduzimos em minério
a linguagem do erro e as cores da ruína.
Espere pela pedra
aquela que esperou por você aqui mesmo até se tornar pedra
a mesma que é cunhada e se torna fina.

Nunca o silêncio
a música sempre
o dia traz o fim
e a voz que foge.
A pedra se desprende dia a dia
da vida.

Noticia del hambre

Me habita el hambre. Y todos me lo dicen.
No es el miedo ni la duda
apenas un ritmo intacto que no toca con su sal la orilla.
Es el hambre, quizá un leve testamento
o esta insistencia en destruir la casa
y renovar la piedra en sueño.

Es poco lo que recuerdo de mí a esta hora, el disperso,
el que a la intemperie es un poco de hierba,
una palabra sin traje con olor a otras tierras
y que mira con cara de extranjero todas las prestadas alegrías.

Llega el hambre con su mismo azar y su idéntico augurio.
La lluvia está debajo de la carne
y pocas cosas recuerdan al viejo amor
que ya no cuenta.

Es el hambre. Y todos me lo dicen.
No es el leve testamento ni la tristeza de las noches.
No es la poesía
ni la música que traduce el tiempo.

Un poco de hambre
y el cansancio de llenar la estantería de ausencias.

Notícias da fome

Me habita a fome. E todos me dizem isso.
Não é medo nem dúvida
apenas um ritmo intacto que não toca com seu sal a minha orla.
É a fome, talvez um leve testamento
ou essa insistência em destruir a casa
e renovar a pedra em sono.

Pouco me lembro de mim a esta hora, o disperso,
aquele que ao ar livre é um pedaço de erva,
uma palavra sem traje com cheiro de outras terras
e que mira com um rosto de estrangeiro para todas as alegrias emprestadas.

A fome chega com a mesma sorte e seu idêntico augúrio.
A chuva está debaixo da carne
e poucas coisas lembram o antigo amor
que não conta mais.

É a fome. E todos me dizem isso.
Não é o leve testamento ou a tristeza das noites.
Não é a poesia
Nem a música que traduz o tempo.

Um pouco de fome
e o cansaço de encher a estante de ausências.

Olvido de mí

Octubre ha llegado dominado por las lluvias,
y los demás meses lo han seguido hasta aquí.
De repente este amontonado tiempo lo ha llenado todo,
el verde de la casa, las sillas, la manta que cubre el piso
cuando en el verano me recuesto a leer.
En mí no es posible el abandono del tiempo,
la gracia que supone el olvido
me hubiese salvado de esta invasión.
Ahora debo caminar con cuidado
para no maltratarme con tantos recuerdos.
¿Me engañaré o será verdad lo que voy a decir?
Renuncio a esta visita, no le temo a la soledad.

Esquecida de mim

Outubro chegou dominado pelas chuvas,
e os outros meses o seguiram até aqui.
De repente, esse amontoado de tempo preencheu tudo,
a vegetação da casa, as cadeiras, a manta que cobre o chão
quando no verão eu me deito para ler.
Em mim, o abandono do tempo não é possível,
a graça que supõe o esquecimento
teria me salvado dessa invasão.
Agora preciso caminhar com cuidado
para não me maltratar com tantas lembranças.
Será que vou me enganar ou o que estou prestes a dizer será verdade?
Eu renuncio a essa visita, não tenho medo da solidão.

Así pasan los años

Pasan los años,
y aunque la vida me acusa de inmovilidad,
también yo he viajado.
Como una partícula de polvo
he revoloteado por la casa y me he prendido a los libros.
Como un insecto he reposado a la orilla de las acequias,
o simplemente he sido una mujer que de tarde en tarde
ha mirado hacia el mar
buscando barcos olvidados por la neblina
y que vuelven a la memoria,
sin esperanza distinta de la muerte.

Assim passam os anos

Passam os anos,
e embora a vida me acuse de imobilidade,
eu também tenho viajado.
Como uma partícula de poeira
Eu voei pela casa e me agarrei aos livros.
Como um inseto, descansei nas margens das valas,
ou simplesmente fui uma mulher que, de noite em noite
olhava para o mar
à procura de navios esquecidos pela neblina
e que voltam à memória,
sem nenhuma esperança além da morte.

La vocación suspendida

a Pierre Klossowski

No es honesto detenerme tratando de justificar con ideas
lo que es vida en la vocación,
ese algo que está a medio camino entre color de mi atmósfera típica
y la puna de la realidad.
¿Cómo entender la pasión exclusiva por un oficio
que lo reemplaza todo, que todo lo justifica en su complacencia?
Si escribo puede ser que alguna vez devele una verdad
por las rutas adonde me arrastras la sangre.
Soy libre porque estoy presa en el engaño que supone todo misterio.

A vocação suspensa

para Pierre Klossowski

Não é honesto me impedir de tentar justificar com ideias
o que é a vida na vocação,
algo que está a meio caminho entre a cor de minha atmosfera típica
e a puna da realidade.
Como posso entender a paixão exclusiva por uma profissão
que substitui tudo, que justifica tudo em sua complacência?
Se eu escrever, pode ser que em algum momento eu revele uma verdade
ao longo das rotas por onde me arrasta meu sangue.
Sou livre porque estou aprisionado no engano que todo mistério supõe.

Fred Yezzed (Bogotá, 1979)

VOY POR EL MUNDO CON UN AGUJERO DE BALA en el pecho. El aire me atraviesa de frío. Los niños juegan a asomarse de un lado y otro. Por allí, la única mujer se me fugó y la única orquídea que sembré no quiso echar raíces.

Voy con esa música de violín perforada. Con ese delirio de insomnio.

Voy caminado por las calles con un agujero de bala en el pecho.

Represento muy bien mi papel de muerto. La gente no se asombra de verme malherido y distante. Los hombres meten su dedo índice comprobando que no es un engaño. Creen meter el dedo en un sueño. Y la pérdida es que despierto y la herida sigue sangrando.

Es un sueño que me sostiene de los hilos del mundo.

Es un agujero de bala donde me cabe todo el mundo.

VOU PELO MUNDO COM UM BURACO DE BALA no peito. O ar me mata de frio. As crianças brincam de aparecer de um lado e outro. Por ali, a única mulher fugiu de mim e a única orquídea que plantei não quis criar raízes.

Vou com essa música de violino perfurada. Com esse delírio de insônia.

Vou caminhando pelas ruas com um buraco de bala no peito. Represento muito bem meu papel de morto. As pessoas não se assombram de me ver ferido e distante. Os homens mostram seu dedo indicador comprovando que não é um engano. Creem meter o dedo em um sonho. O problema é que desperto e a ferida segue sangrando.

É um sonho que me sustém dos fios do mundo.

É um buraco de bala onde me cabe todo o mundo.

De Diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein

1. La realidad está limitada por la totalidad de la poesía. La poesía no tiene límites.
- 1.1 La poesía es un jardín: un jardín que habla de otros jardines.
- 1.12 Pero la mejor definición de poesía es la siguiente proposición:
Poesía no es ni lo uno ni lo otro; quizá tampoco lo tercero.
- 1.13 El lenguaje es la flor, dijo Mallarmé. Si esto es así, entonces,
la poesía es la floración: encantamiento de la flor.
- 1.21 El único enemigo de la poesía es el poeta: allí, es él contra él mismo.
- 2.0123 Cuando un hombre se dirige a sus aguas finales, no muere su poética.
Sus hijos heredan su forma de caminar, sus dientes caídos, una
voz ronca, su nombre. Otro, su esposa & su cama. En las cosas
se queda su mirada para el estudio de la psicología.
- 2.0124 Las cosas por sí solas descubren al hombre.
La cuchilla de afeitar oxidada, el aire quieto pudriéndose
en su fruta, el poema lamido mil veces, la pintura que se cae del techo.
- 2.041 Dar a cada emoción una personalidad, a cada estado del alma, un alma.
- 2.0233 Toda la mudez inexplicable es el recuerdo: el
sintagma que se ha quedado anclado a la sal del pasado.
- 2.03 Mi disciplina es mirar el cielo. Pero el cielo de la palabra cielo.
- 2.031 Ese cielo blanco no es blanco por ser blanco sino porque lo pienso puro.
- 2.06 Cada lengua posee su ligera forma de erotismo, su forma de caer sobre un cuerpo.
- 2.11 Escribe poco & tendrás doble eternidad.
- 2.12 No escribas para que te lean; escribe para que no te olviden.
- 2.151 El acto de la escritura es perplejidad. Una voz en mí dice:
Deja de buscar la palabra justa, encuentra, mejor aún,
el alma precisa de esa emoción. & otra dice: Las palabras son las
únicas que tienen alma. & el alma carece de emoción.
- 2.222 A veces tengo la impresión de que entre más me dedico a la lectura,
mejor artista soy; pero también, más alejado del ser humano estoy.
- 3.01 Todo lo que amamos, si no se puede decir, se habrá perdido para siempre.
- 3.151 La infidelidad no es un arte y un hombre puede
llegar a amar, honestamente, a dos mujeres.
4. Señor, si existes, sálvame & si no existes, invéntate; & vuélveme a inventar.
- 4.002 Cómo un ciego que busca a Dios entre las sombras, creo ver un día
luminoso, la luz en la piel de una manzana, mi rostro en una pared blanca.
- 6.113 Cuando hacía el amor pensaba en la Muerte; ahora
que la tengo tan cerca, pienso en el Amor.

Do diário inédito do filósofo vienense Ludwig Wittgenstein

1. A realidade está limitada pela totalidade da poesia. A poesia não tem limites.
- 1.1 A poesia é um jardim: um jardim que fala de outros jardins.
- 1.12 Mas a melhor definição de poesia é a seguinte proposição: Poesia não é nem um nem outro; quem sabe tampouco o terceiro.
- 1.13 A linguagem é uma flor, disse Mallarmé. Se é assim, então, a poesia é floração: encantamento da flor.
- 1.21 O único inimigo da poesia é o poeta: ali, é ele contra ele mesmo.
- 2.0123 Quando um homem se dirige para as suas águas finais, não morre sua poética. Seus filhos herdam sua forma de caminhar, seus dentes caídos, uma voz rouca, seu nome. Outro, sua esposa & sua cama. Nas coisas ficam seu olhar para o estudo da psicologia.
- 2.0124 As coisas por si mesmas descobrem ao homem.
- A lâmina de barbear oxidada, o ar quieto apodrecendo na sua fruta, o poema gasto mil vezes, a pintura que cai do teto.
- 2.041 Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma, uma alma.
- 2.0233 Toda nudez inexplicável é uma lembrança: o sintagma que ficou ancorado no sal do passado.
- 2.03 Minha disciplina é olhar o céu. Mas o céu da palavra céu.
- 2.031Esse céu branco não é branco por ser branco senão porque o penso puro.
- 2.06 Cada língua possui sua leve forma de erotismo, sua forma de cair sobre um corpo.
- 2.11 Escreve pouco & terá dupla eternidade.
- 2.12 Não escreva para que o leiam; escreve para que não o esqueçam.
- 2.151 O ato da escrita é perplexidade. Uma voz em mim diz:
Deixa de buscar a palavra justa, encontra, melhor ainda,
a alma precisa dessa emoção. & outra diz: As palavras são
as únicas que têm alma. & à alma falta emoção.
- 2.222 Às vezes tenho a impressão de que quanto mais me dedico à literatura,
melhor artista sou; mas também, mais distante do ser humano estou.
- 3.01 Tudo o que amamos, se não se pode dizer, terá se perdido para sempre.
- 3.151 A infidelidade não é uma arte e um homem pode
chegar a amar, honestamente, a duas mulheres.
4. Senhor, se existes, salva-me & se não existes, te inventas; & volta a inventar-me.
- 4.002 Como um cego que busca a Deus entre as sombras, creio ver um dia
luminoso, a luz na pele de uma maçã, meu rosto em uma parede branca.
- 6.113 Quando fazia amor pensava na Morte; agora
que a tenho tão perto, penso no Amor.

Luiza Isabel García Meriño (El Copey, 1979)

Primero los tigres acechaban nuestros ranchos
pero vinieron monstruos insaciables a tragarse el río
a pedirnos estrellas
tuvimos miedo de que una chispa de luz nos delatara
—asomándose como un rabo—
huimos a oscuras y a oscuras seguimos las rayas y encontramos
lecho

Solo los refugiados en la casa del tigre nos salvamos
Es mejor convivir con tigres
están como deidades por encima de los hombres

Primeiro os tigres rondeavam nossos ranchos
mas monstros insaciáveis vieram para engolir o rio
para nos pedir estrelas
tínhamos medo de que uma faísca de luz nos denunciase
— espreitando como uma cauda —
fugimos no escuro e, no escuro, seguimos as listras e encontramos
cama

Somente os refugiados na casa do tigre nos salvaram
É melhor viver com tigres
Eles são como divindades acima dos homens

En el principio los ovejos y los burros tenían sus manantiales
pero llegaron invasores a explotar las rocas
y el aire intoxicado despellejó
a ríos y a nativos

Dios fue mejor cuando era tigre.

No início, as ovelhas e os burros tinham suas próprias fontes
mas vieram os invasores para explorar as rochas
e o ar intoxicado esfolou
rios e nativos

Deus era melhor quando era um tigre.

Hay caballos hundidos en la arena movediza
Se repite el altar
al final de cada patio de la aldea

En este lugar abandonado
solo los muertos meten las manos en el lodazal
levantan a sus vivos
reaniman a su pueblo

Há cavalos afundados na areia movediça
O altar é repetido
No final de cada pátio da aldeia

Neste lugar abandonado
apenas os mortos mergulham suas mãos na lama
ressuscitam seus vivos
reanimam seu povo

Los ancestros son...

Una orquesta de gaviotas
que resuena desde adentro
entre la sinfonía de los atardeceres del alma
para humedecer con un beso
los barcos de la memoria mítica.

Los ancestros son:

Las voces,
Los suspiros,
Las huellas,
Los gritos,
Los gestos,
Las canciones,
Los poemas,
Y las lágrimas

que bogan entre las orillas de la conciencia
como un eterno-retorno
con sus remos de arena fecunda.

Los ancestros van vestidos de ébano y marfil,
y con sus sonrisas de agua,
y con sus pasos de Serpiente Cósmica,
van transitando entre la comarca fluida de los sueños:

En la picto-grafía de nuestros cuerpos
los ancestros con sus tintas de calamar,
nos dibujan árboles de sombra en las pupilas;
manglares esculpidos de nostalgias
tatuajes de atlas y fragmentos de cartografías antiguas.
Impacientes,

los Ancestros
se asoman con el ojo de sus lenguas
en las ventanas de la mirada,
para trenzar las pieles del tiempo,
para murmurar en los cuadernos de la existência,
y respirar todos los olores del bosque de nuestras infancias.

Os ancestrais são...

Uma orquestra de gaivotas
que ressoa por dentro
entre a sinfonia do pôr do sol da alma
para umedecer com um beijo
os navios da memória mítica.

Os ancestrais são:

As vozes,
Os suspiros,
As pegadas,
Os gritos,
Os gestos,
As canções,
Os poemas
E as lágrimas

que flutuam entre as margens da consciência
como um eterno retorno
Com seus remos de areia fecunda.

Os ancestrais estão vestidos de ébano e marfim,
e com seus sorrisos de água,
e com seus passos de Serpente Cósmica,
eles passam pela região fluida dos sonhos:

Na pictografia de nossos corpos
os ancestrais com suas tintas de lula,
desenham árvores de sombra em nossas pupilas;
mangues esculpidos em nostalgias
tatuagens de atlas e fragmentos de cartografias antigas.
Impaciente,

os Ancestrais
espreitam com o olho de suas línguas
nas janelas do olhar,
para tecer as peles do tempo,
para murmurar nos cadernos da existência,
e respirar todos os cheiros da floresta de nossas infâncias.

Los ancestros lamen el ardor de nuestros oleajes de sangre,
huelen el verdor de nuestras carnes de dolores
rememoran nuestras heridas mojadas,
esas que se ocultan en las rendijas de las hojas secas
entre los intersticios de la historia.

Os ancestrais lambem o ardor de nossas ondas de sangue,
sentem o cheiro verde de nossa carne de dores
lembram-se de nossas feridas úmidas,
aquelas que estão escondidas nas nervuras das folhas secas
entre os interstícios da história.

Orgasmo de la creación

Refiere un antiguo mito
que el cosmos copuló,
nuestro origen fue orgásmico,
algo así como el mismo placer-dolor que sentimos en el
roce del sexo.
Tal vez el gemido de un astro eyaculó
Sobre alguna galaxia
Y explotó como una llema de huevo en mil colores.
Con la fuerza del viento, fue imprescindible que se esparciera
un salpicón de semillas
inaugurando la vida en la tierra.

Orgasmo da criação

De acordo com um antigo mito
que o cosmos copulou,
nossa origem foi orgástica,
algo parecido com o mesmo prazer-dor que sentimos
no roçar do sexo.
Talvez o gemido de uma estrela tenha ejaculado
Em alguma galáxia
E explodiu como uma gema de ovo em mil cores.
Com a força do vento, era imperativo que se espalha-se
em um respingo de sementes
Inaugurando a vida na Terra.

*recuerdas cómo eras cuando
te parecías al fuego*

entonces te llevaba te empujaba te tumbaba
una fuerza enorme que no entendías cómo ni por qué ni
hasta cuándo ni dónde desembocaba el precipicio

luego aprendiste:

poco a poco estudiaste las minucias de cómo echar raíces
para que no te jalaran de la tierra

le enseñaste a tus huesos a convertirse en ramas
te hiciste sentir madera

y que la piel remendada de tantas cicatrices
se estirara se ensanchara se doblara pero no

nunca quebrarte otra vez
aferrarte a tu corteza

no desdecirte no tener
que desandar tus pasos no gritar

mejor

quedarte quieta
y recordar ahora

casi desde lejos
casi mirando a otra
y sin embargo tú

que estás a salvo al fin

aunque arrastres aún
el fuego en las cenizas

recorda como era quando se parecia com o fogo

então se levava se empurrava se tombava
uma força enorme que não entendia como nem por que nem
até quando nem onde desembocava o precipício

logo aprendeu:

pouco a pouco estudou as minúcias de como fincar raízes
para que não lhe enxotassem da terra

você ensinou aos seus ossos a converter-se em galhos
se fez sentir madeira

e que a pele remendada de tantas cicatrizes
se alongasse se dilatasse se dobrasse mas não

nunca se quebrasse outra vez
aferrou-se à sua cortesia

não se desdizer não ter
que desandar seus passos não gritar

melhor

ficar quieta
e recordar agora

quase de longe
quase olhando a outra
e sem dúvida você

que está salva enfim

mesmo que arraste ainda
o fogo nas cinzas

Palabras-piel

palabras número palabras tiempo
palabras piel
 Rose Ausländer

si pudiera escoger otra piel

sería oscura como la mía
 y estaría hecha de palabras

si pudiera decir *palabras-piel*

y así tener un cuerpo
 como el mío

pero

elocuente
 al quebrarse

si tuviera un cuerpo que dijera
 por ejemplo *aquí estoy no me he ido* por ejemplo sobrevivo

un cuerpo que diera razones y porqués
 y no este aturdimiento este cansancio estos huesos casi polvo de tantas veces rotos

cuánto entendería entonces:

si tuviera palabras
 en vez de cicatrices

Palavras-pele

palavras número palavras tempo
palavras pele
Rose Ausländer

Se eu pudesse escolher outra pele

ela seria escura como a minha
e seria feita de palavras

se eu pudesse dizer *palavras-pele*

e assim ter um corpo
como o meu

mas

eloquente
ao quebrar-se

se eu tivesse um corpo que dissesse
por exemplo, *aqui estou eu, aqui não fui*, por exemplo, sobrevivo

um corpo que daria razões e porquês
e não esse torpor, esse cansaço, esses ossos quase pó de tantas vezes quebrados

o quanto eu entenderia então:

se eu tivesse palavras
em vez de cicatrizes

Astillas

Los verdaderos poemas son incendios

Vicente Huidobro

voy frotando una astilla contra otra
y es inútil

no habrá fuego
en mis restos de madera

pude rescatar del naufragio
un trozo de leña

hueco de tormenta
atravesado por tanta agua salada

lo quebré
para inventar dos trizas que se juntan
dos chispas
que no estaban
el revés de un vacío un agujero

aquí sigo todavía estrellando mis astillas

nada que encender
y te haces humo
nada que apagar
y eres ceniza.

Lascas

Os verdadeiros poemas são incêndios
Vicente Huidobro

vou esfregando uma lasca contra a outra
e é inútil

não haverá fogo
nos meus restos de madeira

pude resgatar do naufrágio
um pedaço de lenha

oco de tormenta
atravessado por tanta água salgada

o quebrei
para inventar duas triscas que se juntam
duas faíscas
que não estavam
o contrário de um vazio um buraco

aqui sigo ainda roçando minhas lascas

nada que acender
e faz fumaça
nada que apagar
e é cinza.

MÔNICA CARVALHO



Há um gesto profundo em toda arte de Mônica Carvalho. A começar pela própria localização do seu fazer: ela sempre preferiu se pensar como artesã, não numa recusa ao fazer artístico, mas numa afirmação desse outro fazer/saber:

"Eu quis levantar a bandeira do artesanato, porque, como dizia Aloísio Magalhães, o artesanato é patrimônio cultural. O brasileiro tem uma relação muito errada com o artesanato. Essa palavra, aqui, tem uma conotação como se fosse algo menor. Artesanato. A própria etimologia já diz tudo: arte com as mãos. E a Adélia Borges fala uma coisa que eu acho muito interessante, que no Brasil tem uma cultura escravocrata arraigada, onde tudo o que era feito pelas mãos era realizado por serviços, e portanto desvalorizado. O que permanece até hoje no nosso imaginário de uma forma muito negativa. E é contra isso que decidi carregar essa bandeira".

Uma escolha ativa, consequente, que mostra a força dessa mulher que se diz "perseverante ou tihosa". E que vai ressoar em outro ponto, onde a fronteira entre arte e artesanato também é colocada em questão. Há

nela um desejo coletivo que se sobrepõe ao criador individual, ao ideal de autoria tão marcante da arte ocidental:

"O artesanato não é só objeto, é também relato. O artesanato conta a vida do seu povo. Eu amo os teares, as indumentárias, os bordados, os artigos de barro. São objetos que o ser humano faz para si, para existir. E eu gosto de gente. Eu gosto de conversar, tenho sempre uma história para contar. Isso é uma coisa muito do artesanato: ele agrega as mulheres, claro que não excluindo os homens, mas forma grupos produtivos, onde se passa o dia sentado em roda, ou cada um no seu canto, realizando juntos os seus trabalhos. E isso permite que se converse, que se cante junto, que compartilhe do momento. Esse encontro, esse fazer coletivo é muito importante para mim".

Para além a aparente despreensão dessas escolhas – a recusa pela imagem glorificada do artista, por exemplo – pode-se perceber na obra de Mônica um pensamento sofisticado, que busca, de uma forma muito própria, lidar com as mesmas questões tratadas pela arte contemporânea. Podemos falar, por exemplo, da quebra de fronteira entre criador e receptor, ao se valorizar obras relacionais e interativas, e a constitui-

ção de objetos não-monumentais, que sofrem a alteração do uso e do tempo. Com é o caso das suas vassouras, um trabalho marcante em sua trajetória:

"Quando eu fiz a exposição das vassouras, eu estava trabalhando com as fibras locais de várias regiões do Brasil, e fiquei muito impressionada em perceber o que é uma vassoura. É talvez o objeto mais antigo da humanidade: já tinha essa forma desde tempos imemoriais. E continua sendo o mesmo objeto por todos esses milênios, tendo a mesma estrutura: Um pedaço de tronco como cabo e a fibra local colocada na ponta para varrer. É também um objeto que tem uma localidade muito forte, que lida com a flora nativa de cada espaço. E que tem uma função, algo que eu escolhi em manter. A vassoura que eu faço pode ser usada como decoração, como design, mas mantém também a sua função primeira. As pessoas têm medo de usar porque acham que vai gastar. Mas tem que gastar mesmo! Quanto mais velha, mais gasta, mais história carrega e mais bonita fica. E é um objeto que tem uma energia de limpeza. Elas limpam, purificam. Em todo o meu trabalho eu penso na durabilidade e na existência da peça. Alguns materiais que eu trabalho tem

um período curto de vida. Eles terminam. E esse período de vida do objeto traz uma percepção do tempo que considero muito rica".

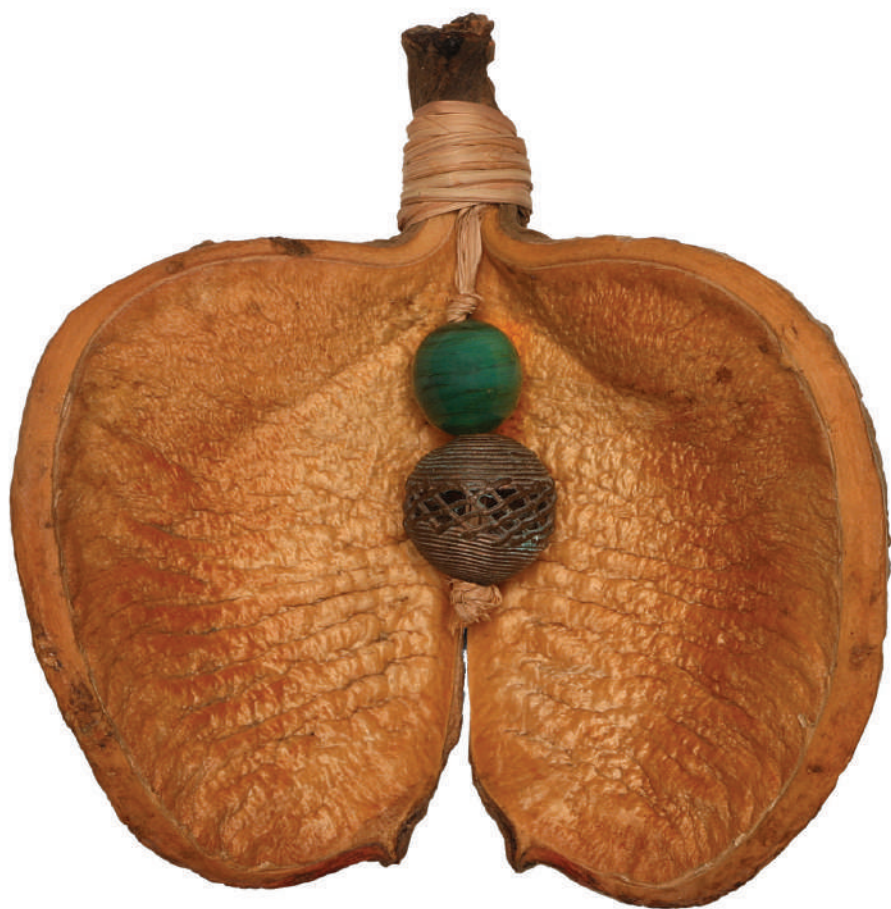
Mônica já possui uma trajetória de quase três décadas como artista-artesã. Uma história sempre marcada pelo deslocamento, não só conceitual como físico. O seu trabalho se iniciou e segue sendo pensado com talvez o gesto mais ancestral da humanidade: ela é uma coletora, que anda pelas matas olhando o chão, buscando refugos naturais, sementes, galhos, que podem se tornar as suas peças de tão apurada beleza. Caminhar, colher, transformar. Olhar o espaço como um campo aberto, não apenas como uma via entre dois destinos. Respeitar o tempo do mundo e das coisas, compartilhar do fazer. Tudo isso faz de Mônica uma das consistentes criadoras de agora, atenta a novos caminhos, mais belos e sustentáveis, para a humanidade em sua relação com o mundo. Caminhos que ecoam a declaração seminal do poeta francouruguaio Isadore Ducasse, realizada em plena Comuna de Paris: "A poesia deve ser feita por todos, não por um". Mônica, ao voltar ao nosso gesto mais ancestral, nos aponta para o futuro.



Objeto, 2005



Objeto, 2005



Objeto, 2005



Exposição Habitat Brasil 2018



Exposição Vassourinhas, 2015



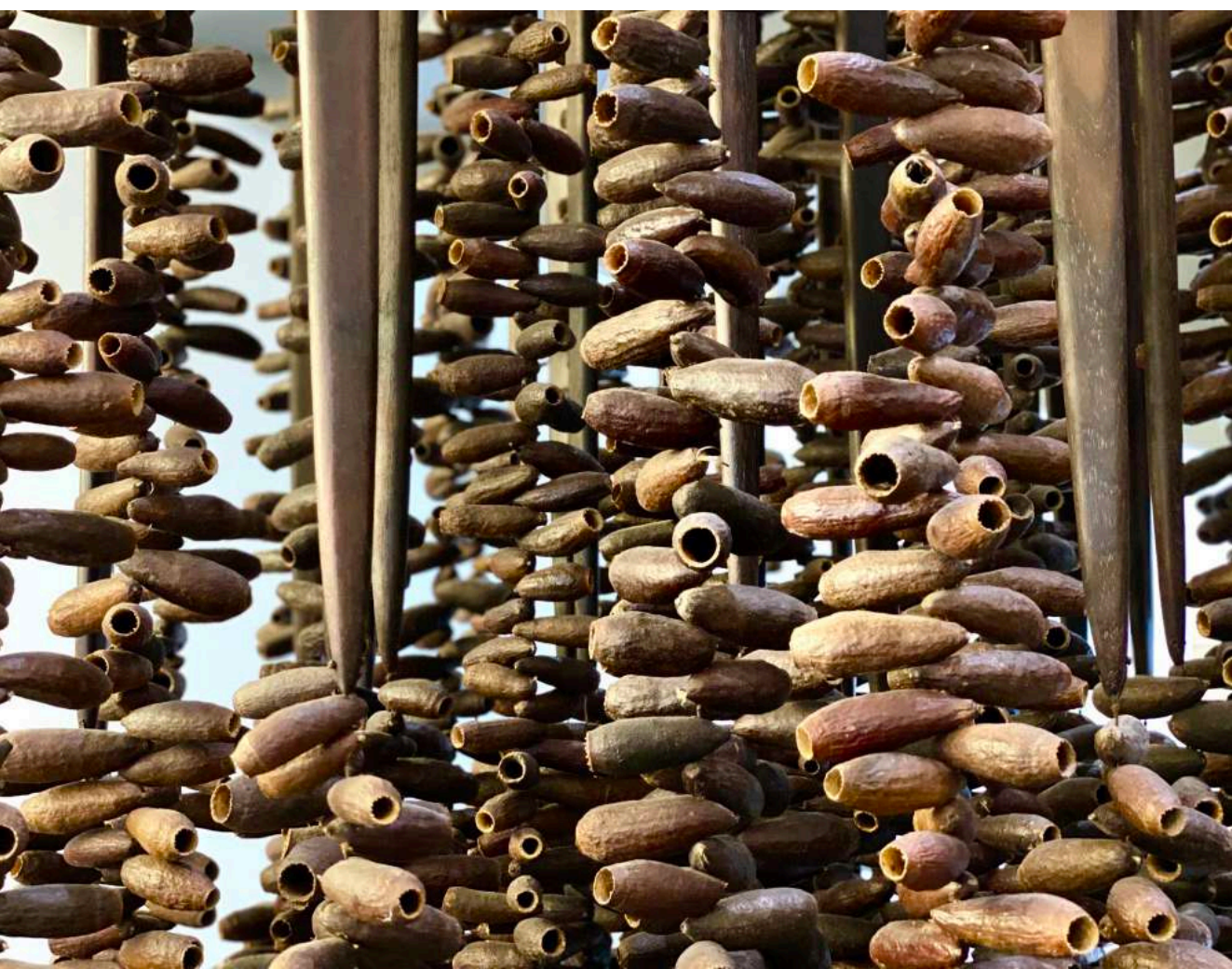
Exposição Vassourinhas, 2015



Exposição Vassourinhas, 2015



Exposição Vassourinhas, 2015



Escultura Jequitibá, 2020





Exposição CRAB, 2023





POESIA BRASILEIRA

Ruído Branco

ninguém começa falando com as paredes
primeiro um animal entra pela casa

você pergunta o que ele prefere para o café da manhã
ele vira a cabeça

você entende que tanto faz
depois você responde aos sons dos vizinhos

tenta contato com os fantasmas mas eles não falam muito
finalmente entende que as paredes brancas não são cercas

são microfones

Jardim de Fungos

é a origem dos planetas
da pintura abstrata

a particularidade desse jardim
é ser visto apenas por insetos

nascem em plantas inclinadas
germinam túneis alheios

daqueles que começam no verão
e terminam no verão

vermelho é o fungo vênus
vermelho é a pintura monocromática

embora tudo isso seja abstrato
nenhuma natureza é morta

As Três Folhagens

para robert walser

não há vento apenas caminhadas
nas caminhadas há conversas
nas conversas há vento

ele respira árvores expira contos de fada
nos contos ele é pequeno muito pequeno
mesmo assim ele deixa pegadas em prosa

a cegonha sempre se apaixona pelo porco espinho
ele diz enquanto passeia com a neve no natal
cai morto sem tropeçar

Sair para ver o mundo
mas não como se lê
um livro
uma carta
um jornal
da esquerda para a direita
de cima para baixo
com sinais de pontuação que são como
sinais de trânsito
instruções para inspirar
expirar
fazer silêncio
fazer sentido

Sair para ver o mundo
como um pintor

um mundo presente
e simultâneo
em que tudo
está à vista:

duas ou três peras verdes
um açucareiro branco

uma xícara azul

ver na pele da pera
toda a vida do fruto
em seu verde único: ver
convergirem as veredas
do verde maçã
a vertigem da sálvia
e a virtude da folha verde viva
da vinha
mas verificar em seus veios
ainda verdes
seu verter-se lento
em amarelo
como um verniz áureo
claro esplêndido
e antever enfim
no verso de seu ciclo
do ouro
a veemência do vermelho
seu verão violento e inverosímil
ainda por vir

Contam que Derain
por volta de 1905
quando escreveram num jornal
que suas pinturas eram
uma orgia de cores puras
e passaram a chamá-lo
e a seus camaradas
Les Fauves
isto é
As bestas feras
teria dito que
orgia
era mesmo uma boa imagem
mas que as cores cruas
vermelho verde azul
recém-saídas dos tubos de tinta
mais lhe pareciam
cartuchos de dinamite

Van Gogh
por sua vez
após fazer centenas de pinturas a óleo
nos últimos anos de vida
com o amarelo cromado
que deveria ser rebatizado
com seu nome
teria sido morto
na verdade
(é o que diz um jornal
algum tempo depois)
de luz

e cor

Foi preciso todo o genial autocontrole
de um Matisse
(escreveu Mário Pedrosa
no Jornal do Brasil)
para não perder a cabeça

de uma vez por todas
no caos das cores desencadeadas
na cornucópia de cores
enfim libertas das coisas

Mas foi Paul Cézanne
(escreveu ainda o crítico
no mesmo jornal)
o primeiro a criar
uma verdadeira arte das cores
uma arte cuja única verdade
são as cores
verde
branco
azul

Banca de revista da ponte do Mafuá

ainda permanece
não se sabe até quando
o que restou da banca de revista
da ponte do mafuá
feito monumento
do que gradualmente
é abandonado pelo tempo
permanece entregue ao relento
entregue à lembrança de meninos antigos
do ciclo contínuo da turma da mônica
à espada selvagem de conan
superaventuras marvel 17
e heróis da tv 58
tudo encontrava abrigo
entre páginas e quadrinhos
entre mãos ávidas e olhos atentos
e todos os universos fixados
eternamente em tinta e papel

Assar castanha

requer engenho a arte de assar castanha
exige cuidado ao examiná-las
e estar atento ao deixá-las ao sol
se alguma castanha verde engana
o mesmo olhar que agora procura
uma lata de leite em pó vazia
e depois abri-la e furá-la a faca
tornar plana toda sua curvatura

encontrar três pedaços de tijolo
para apoiar a lata deslatada
e usar graveto e papel feito lenha
para só então receber o fogo
encontrar ainda um cabo de madeira
para mexer e virar as castanhas
além de derrubá-las ao final
e apagar fogo e castanha na areia

2

abrir as castanhas com pedra ou tijolo
e constatar entre os dedos sujos
o quanto eram poucas
e compensar a falta com farinha
e pilar tudo num pilão imundo
onde cada um receberá seu punhado
adoçar com cuidado e sem cuspir
resquícios de carvão tijolo e areia
pois leva arte o engenho de assar castanha

Rua sem denominação III

rua da estrela avenida circular
rua uruçuí rua balsas rua guaporés
distante dos nomes que outrora evocavam
usos costumes metáforas e tradições
quando poucos muros davam testemunho
às inúmeras ruas que tiveram seus nomes
esquecidos na poeira das homenagens
mudam-se tempos e vontades
rua desembargador freitas avenida miguel rosa
quintino bocaiúva arlindo nogueira francisco mendes
e distante do tempo e espaço destas vias
uma cidade se desdobra em seus limites
para que entre passos calçadas esgotos

e placas demarcando logradouros
encontrarmos o nome do silêncio
entrelaçado no alto desta esquina
tão anônima quanto os que transitam
sob a ausência de nomes nas poucas ruas
que ainda não incorporaram alheios sobrenomes
aos que aqui habitam o espaço
[em que plantaram suas vidas

poema mulher mundo

I

escorre sobre a pele
pedaços do céu líquido
um mundo sobrevoa os ouvidos
as palavras não costumam caber
as mãos chegam atrasadas
contatos físicos
sempre atravessaram a alma
nada leve
tudo navalha

II

tenho que as raízes são de outras vidas
tão profundas como o destino
e que tenho mais de minha mãe do que imagino
há mais em minha pele de mulher
do que seus olhos podem sonhar
há todas as estações na boca
uma multidão de força
meus olhos oceânicos fundos
na barriga frutos
e tudo embutido
em um corpo mínguo que sabe dançar

III

tenho que há nas curvas do mundo
um pouco de corpo
e que o chão é uma mulher
nossos pés se arrastam pela sua pele
e todo passo é um risco
de tudo se levantar
deitada no tempo
o céu circula em suas veias de terra
e brota
em suas mãos colossais

desconfio que há na falha
a perfeita exuberância
uma força muito mais corajosa

que a graça lisa de uma certeza
a falha, esta fera
indomável por natureza
doma meus poemas
tanto quanto
doma minhas pernas
desconfio que está nela
a nossa original beleza

O desenho da tua boca contorna e mata

entre o soco do clarão da realidade e a nudez divina
do sonho
tudo é náusea
tudo é estrondo
nos meus ouvidos, nos meus olhos
[nos cantos da casa
toda tua palavra
contorce meu estômago
um foda-se em neon brilha latejante onde você vai
um cordão umbilical é cortado antes do tapa
o choro não ataca
entre o desenho e o mapa, entre lambidas e farpas
todo sistema cai
une dois nadas entre as pernas de uma ponte ácida
sopro de lembrança
um puto drama de calçada
entre meus pés, meus dedos
uma terrível pontada de falha

Cruzado da utopia

Desde que descobri que não há utopia sem violência
repudio qualquer pensamento que nesse sentido se ilumine.
Mas após ler Antero de Quental, e o ensaio de Eduardo Lourenço
sobre Antero de Quental — Lourenço o chama de “cruzado da utopia”,
o dilacerado Quental, suicidado Quental —
eu, que muito alheio à ideia me julgava
senti-me tocado como se tal expressão devesse-me dizer Eu.
Coisa horrível, isto de Ser apesar de si mesmo.
Mas de fato sou tolo: pois como posso recusar-me violento?
Tenho em mim a mesquinhez necessária
e a hipocrisia criativa. Em suma:
eu sou utópico, à minha revelia.
Sou inteiramente utopia,
apesar de mim mesmo.

Rothko Chapel

dentro do silêncio, a vibração
de um sentimento indefinível, como marca
do incriado; dentro do silêncio. ou então, como um mito
que nasce devagar das entranhas
do halo demente da terra –
chama
polissêmica: nasce devagar o incriado.
me faz pensar que a santidade é feroz,
e mais do que austera, é violenta. a santidade
de uma violência sem palavras, pura cor. porque
dentro do silêncio, as emoções convergem: cor.
mas repara como é numinoso
o carmim:
não é necessário rezar
quando se contempla o carmim.

The Reading Girl (La Leggitrice), 1861.

I

De todas as outras, é dela que me lembro
 como se apenas ela tivesse visto.
 Uma garota e seu livro
 no frio incontestado da National Gallery,
 posicionada contra a janela, o sol, e as luzes do museu
 sinuosas sobre a pedra – a leitora e seu livro:
 concentrada, delicada, as páginas
 delicadas, o cabelo
 pendendo delicado, os olhos e o corpo
 delicadamente curvado, esculpido, e o sol e as outras coisas
 inauguradas ao seu redor e ao seu dispor,
 e é como deve ser. E o detalhe do seio desnudo, belo;
 poderia ser um excesso, mas simbolizava, ali,
 sua pureza de instante;
 e o detalhe de uma única e singular lágrima
 escorrendo sobre seu rosto,
 poderia ser um excesso, mas simbolizava, ali,
 sua pureza de instante.
 A escultura foi aclamada como um digno exemplo
 do que se chamou de verismo, espécie de realismo
 que caracterizou a arte italiana em meados
 do século dezenove. Mais uma prova
 de que não se deve confiar
 em historiadores e críticos de arte.
 Porque aquela garota, lendo seu livro
 sou eu.

II

Quando eu me calo, percebo que não me calo:
 minha fala ainda perdura,
 ressoa, suspensa em mim. Sibila,
 ganha contornos estranhos, timbres distintos;
 inauditos. Aponta para outras verdades, veredas

mais insuportáveis, além-palavras: entonação.
É o mesmo princípio
que confere voz às montanhas,
que anima o mármore
nas mãos de seu inimigo.

III

Não é o seio desnudo,
ainda que o seio desnudo
me seja inescapável.
Não é a lágrima que pende,
ainda que a lágrima que pende
me comova tanto.
Sequer é a beleza do rosto,
ainda que a beleza do rosto
me tome por inteiro.
É a concentração e a delicadeza;
é o uso do pronome ela;
é sua intimidade eterna.
É tudo o que eu não tenho;
eu sou ela em tudo que não tenho;
ela me tem em tudo que não posso ser.

IV

Mas quando eu leio, não é como ela leria –
sinto a diferença. Não sou eterno, o sol não me lamina.
Tampouco sou feito de delicadezas, ou de casto mármore.
Quando leio, me vejo selvagem – eu me canso, eu me caço, eu me lanço
na linguagem. Não tenho medidas; não tenho amparos.
Minha forma é tênue; carne, e rasga.
Não sou belo, não sou justo; estátua; miragem. Mulher,
não sou ela. E mesmo que caminhasse, quente:
não sou ela. Não sou ela; não sou ela.

Fernanda Marra (Goiânia, 1981)

Chiaroscuro

alvorecer anoitecer
no ballet
de movimentos invisíveis
paletas alastram cores
em demi-pliés
ocazos e auroras
esparramados
sóis ensinam sombras
a contentar com laivos
degradês

cardíaco

Pina mete o coração para todo lado.
Nem sabia que podia abusar
dessas palavras pegajosas.
Pina tasca

o coração no meio da página,
nem mela.

O poema fica limpinho, pura mancha escura e grávida.
Nunca vi manejar um órgão com tanto asseio. De minha parte
quase só mexo com o baço.
Pina, não.

Faz CORATICUM DUM TSSS

fala de velas
de órbitas
diástoles

da natureza metálica

metal incandescente
não cobre
metal plutônico metal ardente
absconso na rocha que
previne o transbordamento no choque
metal in-
-can-
-descente
sente a ponta na
perfuração da crosta a-
-bafa
sopro sobre o magma
ígneo desígnio meta-
-mórfico
deixar que respire
ver como desloca
centro incendiado
cinza que descobre
faz jovem
metal incandescente
núcleo ígneo coisa mole
move-se pelas galerias
molda-se às oquedades
metal incandescente
rútilo visco
metal indecente
risco
que trans-
-borda nessa experiência de laboratório
metal incandescente
imagem inerte
da natureza pulsada
espelha a labareda
iridescente
árvore prateada
massamorda

Guilherme Zarvos

Há ou havia um crime
Que já não se diz, talvez lírico
Demais – flor ou projétil:

Patas no peito – o som
Do tambor: roleta russa
Em tēmporas

À beira
Sabe-se lá do quê, no limite
De um choque

Anafilático, um blecaute
Psicótico um coma
Alcoólico num puteiro de Copacabana

(Em que o atendente finge não dar
O rabo e ainda rouba a senha
Do cartão de crédito),

Havia ou há um criminoso sempre
nascendo, as mãos nos bolsos
Da frente de algum rapaz imberbe
E teso apesar do pó
De má qualidade,

Com sangue debaixo das unhas
Uma flor obscura na garganta
Um nó à altura do intestino
Grosso, à beira

Do mar às 4 da manhã
Ou às 2 da tarde
Quando já não é mais possível

Esconder as olheiras
De quem rala apenas

Entre coisas cruciais ao bom funcionamento

do mundo, há ou não há
um crime nos seus dentes, há
ou não há sangue saliva manchas

de macho nas suas mãos
cortadas, você que se entregou
ao crime, você que matou o banqueiro

com os lábios envenenados de paixão
sincera, que deslocou o púbis com um golpe
de karatê na porta de um pub,

que agora mais estranho troncho esquizoide que nunca
beija de língua a cadelinha Edith
canta ao peru aos patos

uma ópera alucinada
sob o sol cianótico da chácara de Maricá,
há ou haverá sempre alguém

querendo enterrar-te
vivo num charco mais raso que um
perdigoto, mas não – teu nome

sabe ser tão
tão tão
que não cabe dizer um Z, você,

o intragável gentil, um selvagem
de meias, o único hippie
com raízes, xamã e grego

desagregado – um zarvoleta
puto ou pacífico, você,
com suas camisas quadriculadas de flanela

e jeans de florista homicida
ajoelhando-se sobre as rosas
do povo (copos-de-leite)

que seus joelhos ralados são os de quem dá
de cabo a rabo
alguma coisa para deixar na terra,

uma gota, um fluido: o peso
que baste
para fazer nascer, na violenta cerração

em que nos encontramos,
algum delito,
algum amor.

Sofia Mariutti (São Paulo, 1987)

O primeiro escorpião era vermelho
e me veio depois da febre
numa espécie de parto.

O segundo era preto
ninguém quis matar
lançaram à neve.

Depois foram sete, amarelos
não sei bem como cabiam no apartamento.
Os gatos brincavam com eles
sem medo.

Logo vieram onze de uma vez
todos marrons, debaixo
da cebola no braço do sofá
subindo pelas paredes
entre as roupas.

No fim veio você
enfim você
no seu ritmo.

Minha lagarta anda lépida
escala até o teto
se perde de mim.
Preciso cuidar que minha lagarta
não tombe do teto ou se machuque.

Minha lagarta tem fome
e preciso sempre lembrar de alimentá-la:
rúcula e presunto cru
pra não ficar fraquinha
minha lagarta tem a dieta
baseada no ferro.

Minha lagarta precisa dormir
não posso esquecer
o horário da sua soneca.
Deito-a então nos braços
faço um balancinho
às vezes ela logo desperta
mas o movimento do carro
ajuda a embalá-la de novo.

Dois pássaros pretos

me despencam
dentro do chuveiro

se me emaranham
no cabelo

talvez consiga me livrar
mas minha cabeça

seguirá sempre
cheia de penas

João Pedro Fagerlande (Rio de Janeiro, 1984)

E se é amor aquilo que buscamos
Em tantas quedas, tantos recomeços,
Em tantos giros, tantos endereços,
Alguma flor em meio a tantos ramos.

Pois se é amor aquilo que pedimos
Em meio à noite com seus desenganos,
Enquanto vemos o passar dos anos
E não sabemos caminhar nos limos.

Talvez amor seja um painel forjado
Que nós pintamos sem usar as mãos
Com essa tinta que nos tem faltado,

Do mesmo pote sempre tão franzino.
Mas eis que amor lhe salta sobre os nãos
E faz vermelho todo o seu destino.

o beijo que te dei naquela praça
em meio ao bando de pássaros selvagens
– o sol mergulhava na baía
e meninos corriam sobre o muro

não lembro exatamente se corriam,
se atiravam pedras no mar, mas
o beijo, sim, o beijo que te dei
naquela praça enquanto pombos

– eram garças? gaivotas? ou sim-
plesmente o vento? o beijo, deus
aquele beijo que te dei sob o furor
da lua – sob as garras do horizonte, tal

vez algumas gotas no desmanche
do verão – aquele beijo
em seu lábio maciço feito
o algodão, feito o iogurte

no terraço do edifício quando
nos estendemos ao tempo
que reinava sem nos governar
aquele beijo, me responda, por

favor, mulher da minha sina,
flor do meu desespero, minha
fúria, minha sede, me responda
aquele beijo – terá mesmo sido eu?

dois velhinhos sentados numa praça
se abraçam como dois adolescentes
e todos que passeiam na calçada
se arregalam de vê-los tão contentes

são beijos que se infiltram pela tarde
são dedos que se enroscam pelo dente
dois velhinhos se amando numa praça
faz tudo parecer mais comovente

a noite vem caindo de mansinho
o sol já vai ficando mais grisalho
até que de repente um dos velhinhos

retira da sacola um agasalho
que sim pode servir de cobertor
para suaves delitos de amor

A cidade

O preço da cidade

triturador-estímulo do espírito
possível assassinio da carne
estouro dos tímpanos no sono
rapina

A vida

este mercado de vida
que aprendê-la (este impossível)
é topar seus avessos
é beber lento ou rápido
doses do seu gasto

O fulgor agora da absoluta ignorância

– as pupilas arreganhadas
como em país estrangeiro
como na roda dos expostos
de samba,
de qualquer maneira

0 enxame

Vibram esfomeados,
às vezes fantasmas,
intestinos eletrônicos, meus
dispositivos fágicos,
os sucos abstratos com que dissolvo
o lixo comum que habitamos

Infestados por miríades de minúsculos insetos incorporais
emergências de um arranjo de tantas pecinhas hi tech
também minúsculas, usinas de enxames
consumindo noite e dia éter e sangue
penetrando todos os orifícios terrestres
roda, vivo, algoritmo
como se fosse o último, um mágico
sem amor, mas com drone

nos banharemos nas águas mortas de Fukushima, nos
banharemos num mar europeu salpicado de drones
sashimi à Hans Staden
nas águas d'ua baía negra
Rede alimentícia expansionista
provoca terceiras,
quartas, quintas guerras e além

A fome do absoluto-
-não-mais
em nós, seus Animais

Não há Baía para nós

Não há
Baía
para nós

– e já houve?
nome de quais anseios?
estação primeira-
de quais vontades?
mentira de qual cantor?
-de todos os delírios
santos e outros
que desejada
mundana transcendência tropical?
vislumbre de
híbrido império
ex-BBB
Baía

Não, eu nunca fui
e então...?

Quem sabe uma outra
Baía não sabida
à frente, sem dúvida
a nenhuma atual semelhante
Baía por vir
quente, úmida, pulsante–

Não! mas que besteira!
não há Baías

(op. cit.)

não é uma doença qualquer
estamos todos acometidos
como que tomados por um inferno astral
constante e infinito
a cada mês um aniversário
e o inferno astral está de novo
e no próximo mês
de novo
e no outro
a cada ano que ganho
me tiram um
dá no mesmo
até que ficamos zerados
olho por olho
e já não mastigo mais nada
morreu um poeta
em seu obituário
“vaga para funcionário”
aberta
como um diafragma
todas as imagens estouradas
corte de pessoal
fomos reduzidos
à espessura de nossos retratos.
ww

Passional

Tenho raiva de quem
perdeu o anel no mar
e de quem encontrou
o pescador
não tinha nada com a história
muito menos
a baleia a sereia a concha
seres míticos
inventados
atrapalharam
o amor
mas
no fim
que bom
ruim mesmo seria
não perder o anel
e encontrar
anos depois
esquecido
uma gaveta
um dedo podre
uma destruição do lar
um naufrágio
e não reconhecer
o nome escrito ali
não saber
onde estava escrito
durante todo esse tempo
estava escrito
o amor acaba
por minúcias
em letras de músicas
mal interpretadas.

Epílogo

quando estou escrevendo um poema
frequentemente me vem a imagem de que meu cérebro
é um enorme tear em miniatura
braços ágeis estão trabalhando os fios
as linhas
transformando um padrão em outro
às vezes desmanchando e recosturando
jogando os pentes de um lado para o outro em um ritmo após o outro
para formar um tecido coerente
uma estrutura complexa como escamas de peixe, uma imagem
tão comum
em poemas hoje
quando você diz que só veste cinza, que todas as suas roupas são dessa cor
(menos as cuecas, ou parte delas)
consigo visualizar
mas continuo imaginando aí
você sentado numa cadeira
a cadeira a sala as garrafas a janela
você andando por um corredor e parando por medo de pisar em
um gato que não há
tudo isso numa luz específica
amarelada
uma cidade que fica o dia todo com a iluminação da manhã

À noite

E quando debaixo dos cílios a areia se demora, arranhando a distância,
praticamos no silêncio a fala incontornável da ausência. A noite é toda.
O silêncio é todo. Somos um buraco onde caiu nosso corpo.

Estamos numa noite amanhecida e feita de mudez. E não é porque ela não
pode ser dita que deixaremos de anunciar. Somos essa noite amanhecida
e muda. Somos o outro da luz, somos o outro desaparecido.

Cair em si. Cair em si só se cai à noite.

Aqui está a sua faca amolada.
Vá cortar cebolas
Proteja os olhos

O que rasga a noite, rasga sob o adiante, sobo o espaço, a sobra.
O que sobra.
Sobra o hálito diurno da memória.

Rasgar a noite gestada de dizeres.
Rasgar a noite com a gravidade.
Rasgar a noite com a sede.
Alimentar a sede, alimentar a fome.
À noite bebemos a saliva.
À noite comemos as pedras.
No dia seguinte a espuma se renova.

Sol a pino

Chegando na temperatura de quanto tempo ela foi embora quase 1.000 graus de um sol negro escapando do chão naquela voz tem umas esquinas a essa hora os pés colam sobrou um naco de piche para conservar-se aqui antes que derreta um quilômetro no pé colado no sol talvez sirva uma espátula mas o centro da cidade está lotado agora bom mesmo seria fazer uma pedra com isso daí tá rasgado redondo vai se acumulando na superfície de tudo ele vem aos goles golpes o sol daqui é molhado depois seca derrete gruda antes de ascender já escorre pela nuca engole essa luz enche a boca de asfalto outros goles golpes de asfalto no topo daquele homem embaixo daquela escada por cima da placa sinalizando o retorno reversível antes ainda da grade arrasada toma você acho que hoje não vai dar sendo redondo calcinado espalha e enrijece só faltava dizer que

Dias úteis

Durantes esses dias nós preferiríamos
não olhar um rosto rachado
não ascender as prateleiras da copa
não fazer o café antes de bebê-lo
não ignorar as patas magras dos gatos de rua
não recombina feito os jardineiros das esquinas
não subir as escadas para alcançar aquela caixa de fósforos
não proferir discursos de métodos
não ser a parte irreversível de uma bandeira hasteada
não nos cobrir de aço (ou qualquer outro metal)
não escutar os sussurros ininteligíveis de dentes amarelos
não seguir o conselho
não calçar as histórias com sapatos duros demais
não voltar ao Sul nem ao Oeste
não segurar as barras frias durante os trajetos no metrô
não usar muito roupas pretas
não cortar o mindinho junto com a unha
não assinar os papéis
não girar as maçanetas das salas
não completar tudo
não completar
não encontrar as frações corretas
não devolver a cada conjunto o outro perdido
não incinerar os reveses do ócio
não desfazer os nós dos cabelos embolados na nuca
não ordenar os lençóis revirados
não ler o que você lê
não assemelhar os quilômetros aos nomes ou pedaços
não descascar o cal das paredes recém-pintadas
não aplacar a raiva
não esticar demais o tempo dos becos
não proferir todos os nomes
não apoiar os cotovelos em mesas frágeis
não acreditar que nossos olhos são como ovos mexidos
não entrar em elevadores panorâmicos
não segurar monumentos áridos demais

não desconhecer o prazer dos filmes ruins
não ler apenas manuais de sobrevivência
durante esses dias nós preferiríamos
não

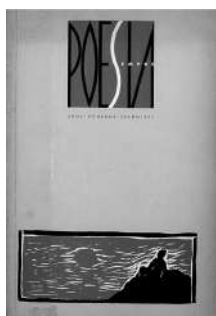
Poesia Sempre

1ª Fase



N° 1
1993
América Latina
Editor:
Antonio Carlos Sechhin

2ª Fase



N° 2
1993
Portugal
Editor: Afonso Romano de
Sant'Anna e Márcio Souza



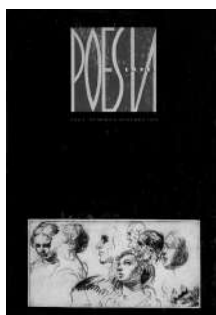
N° 3
1994
Estados Unidos
Editor: Afonso Romano de
Sant'Anna e Márcio Souza



N° 4
1994
Alemanha
Editor: Afonso Romano de
Sant'Anna e Márcio Souza



N° 5
1995
França
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



N° 6
1995
Itália
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



N° 7
1996
Espanha
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna



Nº 8
1997
Israel
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna

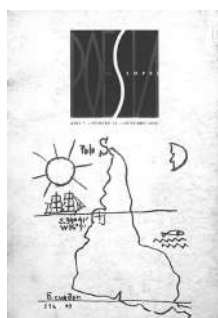


Nº 9
1998
Grã-Bretanha
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna

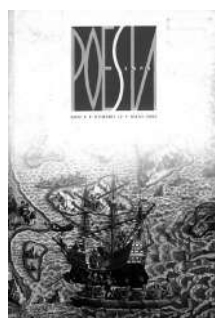


Nº 10
1999
Rússia
Editor: Afonso Romano
de Sant'Anna

3ª Fase



Nº 11
1999
Dossiê Borges
Editor:
Ivan Junqueira

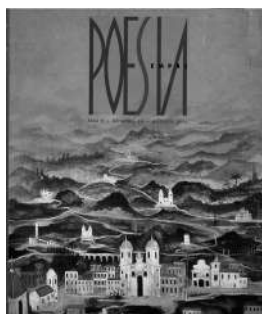


Nº 12
2000
Poesia do descobrimento
Editor:
Ivan Junqueira

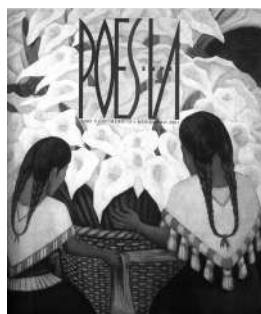


Nº 13
2000
Dossiê Cruz e Souza
Editor: Ivan Junqueira

4ª Fase



N° 14
2001
Irã
Editor:
Marco Lucchesi



N° 15
2001
México
Editor:
Marco Lucchesi



N° 16
2002
Dossiê Drummond
Editor:
Marco Lucchesi



N° 17
2002
Japão
Editor:
Marco Lucchesi

5ª Fase



N° 18
2004
Dossiê Ferreira Gullar
Editor:
Luciano Trigo



N° 19
2004
Dossiê Augusto de Campos
Editor:
Luciano Trigo



N° 20
2005
Dossiê Adélia Prado
Editor:
Luciano Trigo



N° 21
2005
Dossiê Manoel de Barros
Editor:
Marco Lucchesi

6ª Fase



N° 22
2006
Romênia
Editor:
Marco Lucchesi



N° 23
2006
Angola e
Moçambique
Editor:
Marco Lucchesi



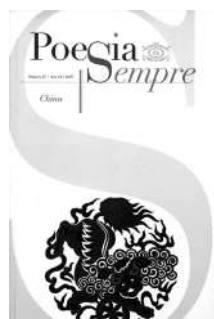
N° 24
2006
Árabe contemporâneo
Editor:
Marco Lucchesi



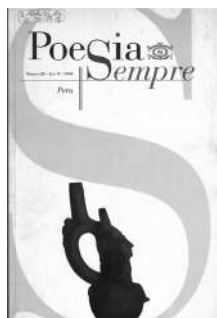
N° 25
2006
Suécia
Editor:
Marco Lucchesi



N° 26
2007
Portugal
Editor:
Marco Lucchesi



N° 27
2007
China
Editor:
Marco Lucchesi



N° 28
2008
Peru
Editor:
Marco Lucchesi



N° 29
2008
Sérvia
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 30
2008
Polônia
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 31
2009
Mística e poesia
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 32
2009
Irã
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 33
2010
Hungria
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 34
2010
Poesia hindi
Editor:
Marco Lucchesi



Nº 35
2010
Islândia
Editor:
Marco Lucchesi

7ª Fase



Nº 36
2012
Minas Gerais
Editor: Afonso
Henriques Neto



Nº 37
2013
Poesia ameríndia
Editor: Afonso
Henriques Neto

8ª Fase



N° 38
2023
Semana de arte
moderna de 1922
Editor:
Érico Nogueira



N° 39
2023
O cânone em pauta
Editor:
Érico Nogueira



N° 40
2023
Tradução e tradições
clássicos gregos e latinos
Editor:
Érico Nogueira

9ª Fase



N° 41
2024
Cuba
Editor:
Sergio Cohn



N° 42
2024
Colômbia
Editor:
Sergio Cohn



 BIBLIOTECA NACIONAL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL

UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

