

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

NÉSTOR RAÚL GONZÁLEZ GUTIÉRREZ

**FORMAS DE EXPRESSÃO E VISIBILIDADE FEMININA EM POEMAS DE
ESCRITORAS AFROCOLOMBIANAS**

TANGARÁ DA SERRA

2020

NÉSTOR RAÚL GONZÁLEZ GUTIÉRREZ

**FORMAS DE EXPRESSÃO E VISIBILIDADE FEMININA EM POEMAS DE
ESCRITORAS AFROCOLOMBIANAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural. Orientadora: Profa. Dra. Tiekō Yamaguchi Miyazaki. Coorientador: Prof. Dr. Altamir Botoso.

TANGARÁ DA SERRA

2020

Walter Clayton de Oliveira CRB I/2049

G983f GUTIERREZ, Nestor Raul Gonzalez.
Formas de Expressão e Visibilidade Feminina em Poemas de
Escritoras Afrocolombianas / Nestor Raul Gonzalez
Gutierrez – Tangará da Serra, 2020.
255 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso
de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários,
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de
Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.
Orientador: Tiekko Yamaguchi Miyazaki
Coorientador: Altamir Botoso

1. Poesia. 2. Escritoras Negras. 3. Literatura Afrocolombiana.
4. Autoría Feminina. 5. ¡Negras Somos!.. I. Nestor Raul Gonzalez
Gutierrez. II. Formas de Expressão e Visibilidade Feminina em
Poemas de Escritoras Afrocolombianas: .

CDU 82-1

AGRADECIMENTOS

Ao Governo do Brasil, que por meio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT) que auxiliaram financeiramente na produção desta tese.

Aos meus orientadores, a Dra. Tiekko Yamaguchi Miyazaki e ao Dr. Altamir Botoso, pela dedicação e suporte na elaboração e orientação do trabalho, minha gratidão e admiração por ambos.

A todos os docentes do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT).

Ao servidor André Luiz, secretário do PPGEL/UNEMAT, pelo seu compromisso em auxiliar a todos os discentes do Programa.

Ao Dr. Jorge Acosta, pelas suas orientações e contribuições teóricas na compreensão do Pacífico sobre temas relacionados à violência e à resistência.

A todos os colegas de turma, pelas várias histórias e aprendizados vivenciados.

Aos meus familiares, por serem sempre minha fortaleza.

A todos aqueles que fizeram parte desta aventura e que contribuíram para minha formação pessoal e profissional.

Muito obrigado!

RESUMO

A tese tem como objetivo identificar as formas de expressão e visibilidade feminina presentes na obra ***¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica***, analisando a composição poética e as marcas de resistência e de reivindicação de direitos presentes nos versos. Para sua consolidação foi necessário reconhecer fatores extraliterários que permitem identificar a escrita como mecanismo de re-existência e de vitalização do Pacífico colombiano, abordando temas como: a literatura afrocolombiana, a situação da mulher negra na Colômbia e a sua invisibilidade na história da literatura colombiana. A tese está dividida em cinco capítulos que permitem adentrar no universo poético feminino para descrever uma região colombiana que se caracteriza pelas riquezas naturais, históricas e culturais, mas que tem sido perturbada pelos conflitos internos e pelo esquecimento governamental. São abordadas a tradição oral afropacífica, para reconhecer o folclore e a musicalidade como sistema de representação e de manutenção cultural. Posteriormente, analisam-se questões relacionadas à violência e à criminalidade como forma de denúncia social, e se finaliza com aspectos relativos à construção da identidade, ancestralidade e resistência na poesia do Pacífico colombiano. Como suporte teórico, foram utilizados os textos críticos de Alaix (2001), Beauvoir (1967), Bonnicci (2009), Candido (2006), Fanon (2008), Friedemann (1992), Jaramillo (1995), Pedrosa e Vanin (1994), Prescott, (1999), Restrepo (2002), Showalter (1994), Motta (1994), dentre outros.

Palavras-chave: Poesia; Escritoras negras; Literatura afrocolombiana; Autoria feminina; *¡Negras somos!*.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the forms of expression and visibility of women in the book *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica* (*¡Negras somos! Anthology of Afro-Colombian women poets in the Pacific*), by examining the poetic composition and the marks of resistance and demands for rights expressed in their verses. Consolidating this analysis required acknowledging extraliterary factors that allow to identify writing as a mechanism of re-existence and invigoration of the Colombian Pacific, addressing topics such as: Afro-Colombian literature, the conditions of Black women in Colombia, and their invisibility in the history of Colombian literature. The five chapters of this dissertation dive into women's poetic universe to describe a Colombian region that is marked by rich nature, history, and culture, but which has also been disrupted by local conflicts and government negligence. Afro-Pacific oral traditions are addressed to acknowledge folklore and musicality as a system of cultural representation and maintenance. Further on, violence- and crime-related issues are analyzed as forms of exposing social problems and, finally, aspects are presented regarding the building of identity, ancestry and resistance in the poetry of the Colombian Pacific. The theory that supported this investigation includes critical work by Alaix (2001), Beauvoir (1967), Bonnici (2009), Candido (2006), Fanon (2008), Friedemann (1992), Jaramillo (1995), Pedrosa and Vanin (1994), Prescott, (1999), Restrepo (2002), Showalter (1994), Motta (1994), and others.

Keywords: Poetry; Black women writers; Afro-Colombian literature; Female authorship; *¡Negras somos!*.

RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo identificar las formas de expresión y visibilidad femenina presentes en la obra ***¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica***, analizando la composición poética y las marcas de resistencia y reivindicación de derechos presentes en los versos. Para su consolidación fue necesario reconocer factores extraliterarios que permiten identificar la escritura como mecanismo de re-existencia y de vitalización del Pacífico colombiano, abordando temas como: literatura afrocolombiana, la situación de la mujer afro en Colombia y su invisibilidad en la historia en la literatura colombiana. La tesis está dividida en cinco capítulos que permiten ingresar en el universo poético femenino para describir una región colombiana que se caracteriza por las riquezas naturales, históricas y culturales pero que al mismo tiempo ha sido azotada por conflictos internos y por el olvido gubernamental. Son abordados temas como la tradición afropacífica, para reconocer el folclore y la musicalidad como sistema de representación y de manutención cultural. Posteriormente, se analizan temas relacionados a la violencia y a la criminalidad como forma de denuncia social, finalizando con aspectos relativos a la construcción de la identidad, la ancestralidad y la resistencia en la poesía del Pacífico colombiano. Como fundamento teórico, fueron utilizados los textos críticos de Alaix (2001), Beauvoir (1967), Bonnicci (2009), Candido (2006), Fanon (2008), Friedemann (1992), Jaramillo (1995), Pedrosa e Vanin (1994), Prescott, (1999), Restrepo (2002), Showalter (1994), Motta (1994), entre otros.

Palabras clave: Poesía; Escritoras negras; Literatura afrocolombiana; Autoría femenina; *¡Negras somos!*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
------------------	---

CAPÍTULO I

1.1. INVISIBILIDADE DA MULHER NEGRA NA LITERATURA COLOMBIANA	14
1.2. DOS ANTECEDENTES DA OBRA.....	21
1.2.1. DA ESTRUTURA DA OBRA	24
1.3. ESCRITA FEMININA	28

CAPÍTULO II

2.1. APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA AFROCOLOMBIANA	63
2.2. O PACÍFICO COLOMBIANO.....	70
2.2.1. DA POBREZA	81
2.3. A SITUAÇÃO DA MULHER NEGRA NA COLÔMBIA	94

CAPÍTULO III

3.1. SOBRE A TRADIÇÃO ORAL	103
3.2. FOLCLORE NO PACÍFICO COLOMBIANO	123
3.3. DOS CÂNTICOS FÚNEBRES	134
3.4. PRÁTICAS E RITUALIDADES NAS COMUNIDADES AFROCOLOMBIANAS	142
3.4.1. ALABAOS	146
3.4.2. ARRULLOS.....	153
3.4.3. CHIGUALOS.....	158

CAPÍTULO IV

4.1. SOBRE A VIOLÊNCIA E A CRIMINALIDADE NO PACÍFICO COLOMBIANO	167
4.2 O TRATAMENTO POÉTICO DA TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA E DO CRIME	170

CAPÍTULO V

5. IDENTIDADE, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA NA POESIA DO PACÍFICO COLOMBIANO	190
5.1. SOBRE A IDENTIDADE DO PACÍFICO COLOMBIANO	191
5.2. DA ANCESTRALIDADE AFROPACÍFICA	206
5.3. DA RESISTÊNCIA NO ÂMBITO AFROPACÍFICO	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS	23030
REFERÊNCIAS.....	233

INTRODUÇÃO

A literatura escrita por mulheres, nos últimos anos, tem consolidado diversas representações e maneiras de se ver e pensar a mulher, adquirindo novas formas de expressão e de socialização de experiências escritas por elas, para transformar os pensamentos sociais e culturais na busca de uma igualdade e equidade entre os gêneros, enaltecendo na sua fala, aspectos de denúncia social, as quais foram mantidos através da opressão e do controle do sistema patriarcal.

Desse modo, falar das mulheres negras na contemporaneidade faz com que a interpretação da palavra escrita adquira significados de resistência frente as doutrinas, segregações ou distinções criadas pela cor de pele, assim como propicia uma reflexão a respeito do papel da mulher negra na história. Tudo isto permite adentrar nas manifestações literárias criadas por elas na reivindicação de direitos para conseguir a sua inserção e participação nas sociedades produtivas atuais.

Embora a comunidade negra da América Latina tenha conseguido espaços de participação através da militância, ainda se percebe uma invisibilidade nas produções literárias escritas por mulheres negras, algumas dessas questões remetem ao poder da editoração, que controla a difusão das obras ou a presença delas em cidades distantes dos grandes centros, como acontece no Pacífico colombiano, uma região que apresenta grandes índices de pobreza e baixíssimos níveis de educação, fazendo com que seus cidadãos enfrentem grandes dificuldades na luta pela sobrevivência.

Assim, a presente tese propõe debater, analisar e refletir sobre as formas de expressão e visibilidade da escrita em verso de mulheres negras do Pacífico colombiano presentes no livro *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*, sob a organização de Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano (2008), obra reconhecida por ser a primeira produção realizada por escritoras afrocolombianas¹, na qual se retoma

¹ Embora autores como Eduardo de Assis Duarte (2007), Maria Nazareth Fonseca (2006), e Luiz Silva (Cutí) (2010) reflexionam sobre a utilização de conceitos como “pessoa negra”, “mulher negra”, “literatura negra”, “literatura afrobrasileira”, a presente tese utilizará o termo “afrocolombiano (a)” para se referir à escrita de pessoas negras na Colômbia, uma vez que as discussões semânticas frente à denominação ou referência de um grupo étnico

a voz da mulher como agente de transformação local e nacional para enaltecer a representação da região do Pacífico colombiano, poetizando a beleza natural, a riqueza do ecossistema, a tensão que experimenta a mulher no momento de combater o patriarcado, as denúncias sociais de opressão e de violência de gênero, a resistência da comunidade negra diante dos processos de colonização e de embranquecimento, a importância da tradição oral e do folclore na manutenção de saberes ligados à herança cultural *et cetera*.

Para abordar o universo feminino, faz-se necessário identificar as particularidades extraliterárias que permitam consolidar uma convergência entre a escrita feminina e o contexto enunciado, a partir de perspectivas históricas, sociais e político-culturais que descrevem as realidades das mulheres afrocolombianas na atualidade.

Embora a antologia contemple 21 escritoras, na presente tese serão analisados os poemas de 12 poetisas, uma vez que, ao realizar um levantamento dos assuntos abordados nos poemas, privilegia-se a presença de temas que permitem um diálogo entre as poetisas e, nos quais se evidenciam também a sua relação social, política e cultural.

Em relação ao *corpus* selecionado e levando em consideração a relação entre a obra e sua função como elemento social de enunciação, os temas de análise a serem contempladas correspondem à descrição e reconhecimento das belezas naturais do Pacífico, à importância da tradição oral na comunidade negra, à musicalidade e ao folclore, à identidade e resistência negra na Colômbia, às violências e pobreza sofridas pelos afrodescendentes na região do Pacífico e à relação da mulher com a escrita feminina.

correspondem a debates políticos que surgiram por meio da promulgação da lei 70 de 1993, que modifica o artigo 55 transitório da Constituição Política de 1991, em que o governo colombiano reconhece as práticas culturais e religiosas das comunidades, comprometendo-se a salvaguardar a vida e o direito da igualdade, bem como a preservação e proteção das identidades raciais e culturais, objetivando combater a segregação e o racismo instaurado e praticado livremente até a década dos 90. Na história da Colômbia, o uso de termo “negro”, “literatura negra” relembra o período de embranquecimento que aconteceu no século XX, considerado como práticas de segregação e apagamento das comunidades “não brancas”, adotando o prefixo “afro” para reconhecer a descendência e a transmissão de valores que vão além de uma cor de pele, para dar voz às comunidades que apresentam características de pertencimento étnico-racial. Foi assim que por meio da lei 725 de 2001, o governo colombiano declarou o dia 21 de maio como “El día nacional de la Afrocolombianidad” [O dia nacional da Afrocolombianidade].

Ainda há outros temas, como o erotismo, a corporalidade, o amor e a melancolia, que não foram contemplados na presente tese, podendo se transformar em projeções e elementos de estudos para incentivo da continuidade em pesquisas relacionadas à escrita feminina, à literatura e escrita em verso de autoras afrocolombianas.

As poetisas estudadas nesta pesquisa são: Ana Teresa Mina Diaz, Colombia Truque Vélez, Elcina Valencia Córdoba, Elisa Posada de Pupo, Jenny de La Torre Córdoba, Lucrecia Panchano, María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Nidia del Socorro Bejarano Velásquez, Sayly Duque Palacios, Sonia Nadhezda Truque e Yvone América Truque.

Para conseguir uma articulação entre texto e contexto, busca-se identificar os fatores externos que compõem a obra como elemento estruturante das relações que se tecem no interior dela (CANDIDO, 2006), reconhecendo a importância que tem o escritor, quando inserido num período histórico, alimentando-se dos elementos sociais para compor a sua obra, que se transforma no mediador entre o produtor e o receptor por meio do diálogo que se estabelece entre autor-obra-público. Complementando o que foi exposto, Antonio Candido (2006, p. 22) menciona:

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. [...] O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*.

Dessa maneira, por mais que se considere que uma obra tenha relações muito estreitas com a realidade, é importante recordar que um texto literário é uma recriação da realidade, entrelaçando elementos díspares e o resultado nunca é e nunca poderá ser uma cópia fiel de eventos reais.

Quando um escritor transpõe para uma folha de papel um poema, um conto, um romance, uma peça de teatro ou qualquer outro gênero textual, reconhecem-se as ligações com a sociedade e à época na qual eles foram escritos, mas é necessário ter em mente que eles são meramente

representações e recriações que se pautam pela verossimilhança pela subjetividade e experiências daqueles que o conceberam.

A presente tese compõe-se de cinco capítulos. No primeiro, aborda-se a invisibilidade da mulher negra na literatura afrocolombiana, mencionando as principais características de segregação causadas pelos discursos hegemônicos e da não participação da mulher na sociedade letrada. Neste ainda, são fornecidos os antecedentes da obra selecionada como *corpus* desta pesquisa e se evidencia a sua estrutura. Finaliza-se essa parte com ponderações a respeito da escrita da mulher e sua transformação no contexto histórico.

O segundo trata da base conceitual da pesquisa, no qual se faz uma breve aproximação com o contexto analisado e estudado, partindo dos apontamentos para uma literatura afrocolombiana em que se faz um resgate socio literário das problemáticas em se pensar a respeito de uma literatura negra na Colômbia. Passa-se por uma descrição do Pacífico Colombiano, adentrando em questões sobre racismo e pobreza que permanecem até os dias atuais, seguida de comentários sobre a situação negra na Colômbia, apresentando os antecedentes e fatores históricos e de agenciamento feminino para consolidar a obra estudada.

O capítulo seguinte centra-se na discussão referente à importância da tradição oral nas comunidades afrocolombianas como resgate cultural e manutenção de valores e sabedorias dos antepassados para consolidar uma reflexão sobre o poder da palavra e sua relação com a escrita na perpetuação da memória ancestral.

Aponta-se, nesse capítulo, uma reflexão em relação à oralidade presente nas sociedades afrocolombianas, a qual permite indagar e ponderar sobre a construção do folclore no Pacífico colombiano, misturando a palavra com o uso de instrumentos locais, com o objetivo de produzir uma musicalidade e entonação das palavras proferidas.

Assinala-se também a relação entre a mulher, a dança e o canto para recriar aspectos simbólicos e ritualísticos que descrevem as especificidades culturais da região.

Para encerrar o capítulo, faz-se uma análise da relação dos cânticos entoados pelas mulheres e sua organização e participação no intuito de

enaltecer as músicas fúnebres conduzidas por elas, consolidando as práticas e ritualidades fúnebres nos cânticos de *alabaos*², *arrullos*³ e *chigualos*⁴.

O quarto capítulo abrange a problemática enfrentada pela violência e criminalidade no Pacífico colombiano, produto das explorações mineiras, o conflito armado e a relação da mulher em contextos de agitações políticas e econômicas.

O quinto capítulo trata da consolidação da identidade e resistência da mulher negra no Pacífico, abordando assuntos relacionados à identidade negra como construção política e cultural de representatividade, a ancestralidade como forma de preservação dos legados dos antepassados e a resistência das comunidades negras perante as forças de controle e de dominação.

Salienta-se que vários poemas presentes na antologia foram publicados posteriormente em sites de literatura, blogs, redes sociais e sua estruturação, muitas vezes, não corresponde à distribuição de estrofes e versos como aparecem no livro *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*. Na tese, as análises foram realizadas respeitando a editoração da obra.

Finalmente, ressalta-se que o interesse pelo objeto de estudo fundamenta-se na contribuição e projeção dos estudos literários afro-latino-americanos que vêm ganhando força nas instituições brasileiras e colombianas, objetivando criar pontes comunicativas para estabelecer novas perspectivas de reflexão e diálogo no interior dos grupos de pesquisas e centros de estudo em ambas nações.

² Os alabaos são cânticos realizados à capela em funerais para adultos.

³ Cânticos em forma de agradecimento aos santos por cuidarem e protegerem as terras. Também são entoados como músicas para ninar.

⁴ Cântico realizado nos velórios de crianças menores de sete anos.

CAPÍTULO I

1.1. INVISIBILIDADE DA MULHER NEGRA NA LITERATURA COLOMBIANA

Na introdução do livro titulado “Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX”, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio e Ángela Inés Robledo realizam uma aproximação de estado da arte para reconhecer as autoras que, ao longo do século, contribuíram com o universo literário por meio da escrita.

Tomando como referência os postulados de Eduardo Camacho, as estudiosas reconhecem que a escrita da mulher do século XIX caracterizam-se pela repetição de padrões conservadores, sob a figura de “mulher anjo”, frágil doce. Assim como, a forte ligação com os postulados de Virginia Woolf na duplicação do modelo de domesticidade em que a casa se converteu no espaço preferido e característico da mulher. Durante este período, “[...] prevalecieron el interés por el clasicismo, la imitación servil de los modelos recibidos o el excesivo respeto hacia ello”⁵ (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995, p. XXV).

O historiógrafo, Isidoro Laverde Amaya realiza uma primeira aproximação a respeito da literatura do Pacífico, quando em 1882 escreve o livro *Apuntes sobre bibliografía colombiana*, no qual oferece uma recompilação de textos dos autores da Colônia e República e os organiza seguindo uma cronologia temporal, ressaltando as suas contribuições na produção de uma literatura nacional.

Nessa ocasião, evidenciam-se os interesses em criar as bases históricas da literatura colombiana a partir dos olhares masculinos, uma vez que, as poucas mulheres que foram contempladas foram enunciadas, mas não foram descritas suas contribuições. Ana Agudelo (2011, p. 06) confirma o que foi comentado, ao constatar que

Si bien la información sobre las escritoras aparece a manera de apéndice y es bastante corta comparada con la que ofrece de los varones, es innegable que hasta el momento nadie se había dado a la tarea de reunir tal compendio de información sobre escritoras colombianas. En total, Laverde incluye referencias de

⁵ Prevaleceu o interesse pelo classicismo, a imitação servil dos modelos recebidos ou o respeito excessivo por ele (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995, p. XXV).

38 autoras, se detiene especialmente en la madre Castillo — escritora colonial —, Josefa Acevedo de Gómez y Soledad Acosta de Samper.⁶

Por sua vez, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo (1995) mencionam que a escrita do século XX corresponde à relação entre o estado e sujeito, pois várias destas transformações respondem aos poderes hegemônicos e à instauração das forças do patriarcado na sociedade.

A evolução da escrita durante este século se expressa nas conquistas por parte delas por meio da eliminação de barreiras políticas e sociais evidenciadas no estilo, nos temas abordados e nas tendências de moldar os sentimentos, que se manifestam na autonomia e no poder de fala.

Hay una innegable diferencia de temas, estilos, tendencias y actitudes entre los textos escritos a principios de siglo y los publicados en la década del noventa. Hoy, algunas autoras han asumido la escritura como una actividad profesional y buscan proyectar logros, experiencias y deseos a través de sus textos. También se señalan los obstáculos y los espacios vedados a los que se enfrenta la mujer.⁷ (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995, p. 26)

Entre as figuras mais influentes no começo do Século XX até os anos 60, as autoras mencionam as escritoras Sonia de Ospina Navarro, Blanca Isaza de Jaramillo Meza, María Cardenas Roa (Luz Stella), Gertrudis Peñuela (Laura Victoria), Meira Delmar, Maruja Vieira, Dora Castellanos, Elisa Mujica e Rocio Vélez (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995), contribuindo a partir de perspectivas de análise em face da mulher e da sociedade, salientando as relações entre o público e privado, as forças do patriarcado e a construção do amor na mulher, as transformações do processo de modernização e a chegada de multinacionais ao país, os conflitos de terras pelas apropriação e destituição das comunidades étnicas, dentre outros.

⁶ Embora as informações sobre as escritoras apareçam como um apêndice e sejam bastante curtas comparadas com as oferecidas dos homens, é inegável que até agora ninguém se havia dedicado à tarefa de reunir tal compêndio de informações sobre escritoras colombianas. No total, Laverde inclui referências a 38 autoras focalizando especialmente na mãe Castillo - escritora colonial, Josefa Acevedo de Gómez e Soledad Acosta de Samper (AGUDELO, 2011, p. 06).

⁷ Há uma inegável diferença de temas, estilos, tendências e atitudes entre os textos escritos no início do século e os publicados nos anos noventa. Hoje, algumas autoras assumem a escrita como atividade profissional e buscam projetar conquistas, experiências e desejos através de seus textos. Também se assinalam os obstáculos e os espaços proibidos que a mulher tem que enfrentar. (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995, p. 26)

Ressalta-se que estas mulheres escreveram a partir das grandes cidades do centro do país, como Bogotá, Medellín, Manizales Tunja e Ibagué. Várias delas foram casadas com pessoas influentes nos âmbitos políticos e/ou econômicos, ou ainda, com escritores que auxiliaram nas suas carreiras. Todas elas ocuparam cargos representativos como diplomatas, editoras de revistas, jornalistas *et cetera*.

Dos anos 70 até a atualidade, o grande investimento econômico e industrial nos grandes centros urbanos do País fez com que as primeiras manifestações das mulheres cidadinas começassem a convergir com os movimentos feministas dos Estados Unidos e da França. Esse assunto será abordado posteriormente. Escritoras como Helena Araújo, Albalucía Ángel, Marvel Moreno e Anabel Torres (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995) perfilam nos seus poemas os primeiros passos de igualdade de direitos e das críticas ao sistema falocentrista e dominador, com especial destaque ao fato de que

Muchas de sus obras conforman una literatura que desenmascara el machismo pero no lo trasciende; otras, aún temerosas, apelan a sutilezas y juegos de evasión o a la demencia y la banalidad para mostrar el absurdo de las vidas femeninas.⁸(JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995, p. 27)

Igualmente as que lhes antecederam, as poetisas dos anos 70 escrevem de cidades como Bogotá, Medellín e Barranquilla, todas com atuação profissional nas áreas da comunicação social: jornalistas e professoras universitárias. Nessa década se pode identificar que existem mulheres que escolhem como profissão principal o ofício de serem escritoras.

Todavia, o número de publicações relacionadas aos sexos evidencia a pouca participação da mulher no mundo literário; a quantidade de publicação, visibilidade e divulgação dos trabalhos enaltece a participação do homem tanto na prosa quanto na lírica.

⁸ Muitas de suas obras compõem uma literatura que desmascara o machismo, mas não o transcende; outras, ainda temerosas, apelam para sutilezas e jogos de evasão ou demência e banalidade para mostrar o absurdo das vidas femininas. (JARAMILLO; OSORIO; ROBLEDO, 1995, p. 27)

Nesse sentido, Maria Cristina Laverde (1986) explica que muitas mulheres na história tiveram que usar pseudónimos masculinos para poderem publicar seus escritos, fazendo com que sua participação estivesse condicionada pelas editoras e pelos conteúdos reproduzidos. Estas ações foram, durante muito tempo, relegadas ao poder masculino e negaram a participação feminina nos campos artísticos e literários.

A esse respeito, Laverde (1986, p. 338) reage:

Hemos estado ausentes de la historia y de la palabra. Sometidas al mutismo hemos garantizado nuestro confinamiento en el hogar y con él, la hegemonia masculina en el espacio de la producción y de las leyes, de la ciencia y del arte, negando a este espacio el aporte de lo femenino. Osadas mujeres que se atrevieron a hablar, tuvieron que acudir al sonido de lo masculino para lograr que la prosa, el verso o la pintura fruto de su creación, fueran acogidos y valorados en toda su dimensión.⁹

Nas palavras de Laverde ficam evidentes a subalternidade e a submissão das mulheres em relação à figura masculina, da qual dependem para trazer a público suas produções literárias e artísticas.

Levando em conta todos esses acontecimentos, Maria Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Robledo (1995) e Laurence Prescott (1999) problematizam a participação da mulher negra na literatura colombiana, pois até a década dos 90, as publicações e antologias privilegiavam o masculino e as poucas participações da mulher correspondiam às que escreviam nos grandes centros do País e se reconheciam como brancas ou mestiças.

Os autores apontados afirmam que, o papel da mulher negra está ausente na historiografia da literatura colombiana porque existe pouca representatividade por parte delas nas publicações até os anos 90, causadas pelas múltiplas segregações promovidas pelo sistema patriarcal. Conforme Laurence Prescott (1999, p. 559):

[El silencio literario de la mujer negra] Lo imponen [ciertos] traumas psicológicos anotados. Además, no todas las mujeres

⁹ Estivemos ausentes da história e da palavra. Submetidas ao mutismo, garantimos nosso confinamento no lar e com ele, a hegemonia masculina no espaço de produção, das leis, da ciência e da arte, negando a esse espaço a contribuição do feminino. Mulheres ousadas que se atreveram a falar, tiveram que recorrer ao som da voz masculina para assegurar que a prosa, o verso ou a pintura que era o fruto de sua criação, fossem acolhidos e valorizados em todas as suas dimensões (LAVARDE, 1986, p. 338).

negras o blancas tienen las mismas dotes intelectuales para filosofar y obtener prestigio y popularidad [...]. Tampoco tienen la fortaleza y resistencia para afrontar y soportar la guerra Fría del egoísmo racial; ni se empeñan en recorrer el largo y tortuoso vía-crucis para arribar a la meta.¹⁰

Outras possíveis razões que marcam esta ausência estão ligadas às dificuldades enfrentadas na consolidação de uma categoria de análise afrocolombiana, pois como foi mencionado anteriormente, o processo de branqueamento produz uma opressão étnica nas comunidades que não pertencem à normatização criada sob este modelo, fazendo com que as mulheres que sofriam uma segregação pelo modelo do patriarcado também tivessem que enfrentar a violência causada pela cor de pele.

Outro problema apontado por Laurence Prescott (1996) a respeito da literatura afrocolombiana deve-se ao fato das mulheres negras ficarem nas zonas isoladas dos grandes centros. Grande proporção da comunidade negra mora no Pacífico, dificultando a comunicação e a editoração dos livros.

Além disso, o poder editorial priorizou os temas que nutrissem o pensamento nacional e conservador da época. As mulheres negras, por sua vez, não estavam contempladas na vida social nem na participação das políticas do momento. É necessário assinalar que, paralelamente aos fatos mencionados, ocorria também a não aceitação por parte do cânone literário para reconhecer e valorizar as produções das minorias.

Entretanto, quando se faz uma pesquisa sobre a literatura afrocolombiana, as figuras masculinas buscam sempre defender os vazios na história literária. Nesse sentido, inclusive argumentam que as produções femininas na literatura afro sempre se realizaram nas sombras criadas pelos homens, uma vez que as coletâneas e antologias estão sempre lideradas por homens. Nas obras editadas por Maria Mercedes Jaramillo (1995), Oscar Echeverría (1964) e Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano (2008), eles justificam a figura da mulher negra na literatura através dos trabalhos e dos legados realizados por Candelario Obeso, Manuel Zapata de

¹⁰ [O silêncio literário da mulher negra] é imposto por [certos] traumas psicológicos anotados. Além disso, nem todas as mulheres negras ou brancas têm os mesmos dotes intelectuais para filosofar e ganhar prestígio e popularidade [...]. Também não têm a força e a resistência para enfrentar e suportar a guerra Fria do egoísmo racial; nem insistem em percorrer a longa e tortuosa via-crúcis para alcançar a meta (PRESCOTT, 1999, p. 559).

Olivella, Jorge Artel, Helcías Martán Góngora, Arnaldo Palácios, Hugo Salazar Valdés, entre outros.

Ainda assim, Laurence Prescott (1999) menciona que o desconhecimento por parte da crítica literária e dos grupos de pesquisa faz com que os autores afrocolombianos não sejam contemplados nos estudos literários devido à pouca divulgação e circularidade das suas obras.

Frente ao exposto, Margarita Krakusin (2007, p. 85) ressalta a ausência de pesquisadores interessados na poesia de mulheres afrocolombianas, ao afirmar que “es casi imposible conseguir sus obras y mucho menos encontrar crítica sobre ellas”¹¹.

Laurence Prescott (1999, p. 559) corrobora o que foi salientado acima, ao tecer a seguinte observação:

Una de las áreas que necesitan la atención de investigadores y críticos es la producción literaria de mujeres afrocolombianas. Sin duda, la gran mayoría de autores colombianos de ascendencia africana cuya obra se conoce y se ha examinado son hombres como ocurre también en la literatura colombiana e iberoamericana en general.¹²

Verifica-se que, além das dificuldades para que se pesquisem as obras de escritoras afrocolombianas, os estudiosos, de maneira geral, voltam-se para as produções de autoria masculina, pois os homens têm mais facilidade para publicar e contam com as benesses do sistema patriarcal, que continua a favorecê-los.

No seu livro *Lugar de fala: feminismos plurais*, Djamilá Ribeiro (2017) apresenta um debate ao refletir sobre a invisibilidade da mulher negra na história e na literatura, uma vez que, ao analisar as etapas do feminismo (que serão descritas mais adiante), reconhece as lutas das mulheres em prol das hegemonias das mulheres brancas de uma classe social privilegiada, criando hierarquias sociais e desigualdades, ligadas a fatores étnicos, e a fala da mulher

¹¹ É quase impossível conseguir suas obras, muito menos encontrar críticas sobre elas (KRAKUSIN, 2007, p. 85).

¹² Uma das áreas que necessitam da atenção de pesquisadores e críticos é a produção literária de mulheres afrocolombianas. Sem dúvida, a grande maioria dos autores colombianos de ascendência africana cuja obra é conhecida e estudada é de homens como acontece também na literatura colombiana e ibero-americana em geral (PRESCOTT, 1999, p. 559).

negra, que foi silenciada e calada durante muito tempo, precisa ser contemplada nas dinâmicas atuais. Em palavras da autora:

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de lócus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo. (RIBEIRO, 2019, p. 64).

Inspirada em Angela Davis (2016), Djamila Ribeiro reconhece *o lugar de fala* como um desafio por um feminismo afro-latino-americano, que permita repensar a estrutura social na criação de um projeto em que todos possam existir e coabitar, mas que só poderá acontecer através da desestabilidade e reformulação dos discursos dominantes.

Ribeiro ainda menciona que a categoria de gênero e de raça foram apagadas nas mulheres negras, uma vez que, tomando como referente Simone de Beauvoir, a categoria de *mulher* foi centralizada nos estudos das mulheres brancas, pertencentes as classes sociais privilegiadas e a raça foi reduzida à força da escravidão.

Perante as formas de opressão causadas pela dicotomia entre raça - gênero e raça e classe social, pesquisadoras como Patricia Hill Collins (2006), Ange-Marie Hancock, Kathy Davis (2008) propõem o termo de interseccionalidade para analisar os problemas causados pelo poder, o governo e a efetivação da justiça na sociedade.

A interseccionalidade então transforma-se em um discurso de convergência dentro do feminismo, para tentar explicar as relações entre as categorias criadas pela sociedade, e a relação entre as variáveis que produzem desigualdade e opressões, para questionar as interações macrosociológicas (relacionadas aos sistemas de poder) e microsociológicas (relacionadas à vida individual dos sujeitos) (COLINS, 2006).

Por sua vez, Kathy Davis (2008) menciona que o estudo da mulher não pode ser reduzido ao estudo das desigualdades produzidas pelo sexo, mas sim que deve retomar as diversas categorias sociais, culturais, políticas, sexuais, religiosas, econômicas que se inter-relacionam entre si, objetivando

compreender as *lutas múltiplas* das mulheres nas composições plurais e diversas, que integram a individualidade do ser.

Nessa procura por consolidar uma historiografia e visibilidade dos trabalhos realizados pelas mulheres negras na Colômbia, Laurence Prescott (1999), Maria Mercedes Jaramillo (1995), Guiomar Cuesta e Alfredo Ocampo (2008) identificam as produções de Maria Teresa Arce de Valera Restrepo, reconhecendo o valor de sua obra, concebida nos anos 60, e ressaltam a sua pouca circulação e publicidade (PRESCOTT, 1999). Esse reconhecimento faz com a referida escritora se transforme na primeira mulher afro a ingressar no mundo das letras.

Todos esses antecedentes contribuiram para a unificação de forças por parte das mulheres negras para levar sua voz a lugares distantes, fazendo com que autores como Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano encontrassem nas letras escritas por elas uma oportunidade de incorporar os discursos das mulheres negras na sociedade como uma forma de resistência e inserção na literatura, organizando assim o livro *¡Negras somos!* Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región Pacífica.

Salienta-se que ao indagar sobre a mulher negra na região Pacífica, e reconhecendo as pluralidades e a interseccionalidade, a presente tese analisará a visibilidade e expressão presentes na obra que permitem criar diálogos entre as relações sociais, econômicas, culturais e políticas para identificar as múltiplas lutas das mulheres expostos nos poemas selecionados para este estudo.

No tópico que segue, assinalamos aspectos relevantes a respeito da obra *¡Negras somos!* e também apontamos algumas particularidades no tocante à sua estrutura.

1.2. DOS ANTECEDENTES DA OBRA

O “Museo Rayo” em Roldanillo, Valle del Cauca se torna o lugar de origem das manifestações literárias escritas por mulheres negras no Pacífico. Desde 1984, o museu promove o “Encuentro de Poetas Colombianas”, um espaço de socialização e de integração de mulheres em que a poesia se configura na união de expressões na unificação de saberes e pensamentos, para enaltecer através do verso os sentimentos, os desejos e as sensibilidades do universo feminino.

O encontro surge sob a direção da poetisa Águeda Pizarro Rayo e pelo interesse das mulheres em construir um espaço em que o diálogo fosse o elemento convergente para analisar e refletir a situação da mulher na sociedade contemporânea. Todas elas, unidas pelo interesse em encontrar testemunhos e relatos de vida, que integrasse as vozes invisibilizadas pela história e se comprometessem a elevar sua voz cada ano, usando a literatura como ferramenta de incursão e de resistência.

Em palavras da idealizadora e propulsora do evento, o encontro se transforma em um resgate histórico das memórias silenciadas, que a cada ano expõem os temas que apontam para a liberdade de expressão e a valorização do universo feminino:

El Encuentro es memorioso. Representa un tejido de historias personales y colectivas. Tenemos consciencia de una permanencia en el tiempo que es a la vez un viaje de retorno y una búsqueda del futuro. En Colombia entera se habla de la memoria —de conservarla, de revelarla, de interpretar tanto sus lagunas como sus mareas. Se quiere abarcar además el olvido. Es cuestión de vida o muerte, de guerra o de paz, de sobrevivencia, de resiliencia, de perdón, de justicia. La poesía que oímos, vemos y experimentamos aquí cada año hace 34 años abarca todo esto, una colmena de recuerdos personales, de dolor, de regocijo, de vida y muerte.¹³ (PIZARRO, 2019)

Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano complementam as ideias expostas acima, quando na introdução da obra que organizaram, reconhecem a importância do “Encuentro de Poetas Colombianas”, ao ponderarem que

[...] es el único espacio en Colombia, en donde se representa la voz de las mujeres poetas afrocolombianas, en todo lo que ellas aportan de novedoso a la poesía de la mujer, y a la poesía colombiana, en particular. Este encuentro es una de las verdaderas fuentes de un proceso de integración y de toma de

¹³ O Encontro é memorável. Representa um tecido de histórias pessoais e coletivas. Estamos cientes de uma permanência no tempo que é tanto uma jornada de retorno quanto uma busca pelo futuro. Na Colômbia inteira se fala da memória, de preservá-la, de revelá-la, de interpretar tanto suas lacunas como suas ausências. Pretende-se abordar o esquecimento. É uma questão de vida ou morte, de guerra ou paz, de sobrevivência, de resiliência, de perdão, de justiça. A poesia que ouvimos, vemos e experimentamos todos os anos há 34 anos engloba tudo isso, uma colmeia de lembranças pessoais, de dor, de alegria, de vida e morte (PIZARRO, 2019).

conciencia del valor poético de las poetas afrocolombianas.¹⁴
(CUESTA; OCAMPO, 2008, p. 14)

O encontro tem ajudado a divulgar os trabalhos das mulheres e para descobrir novos talentos que permitem alavancar a militância iniciada pelas escritoras. Poetisas como Maria Tereza de Ramírez, Mary Grueso e Elcina Valencia foram as precursoras em criar um agenciamento feminino em prol do reconhecimento e propagação da poesia afro, sendo designadas em 2007, durante a XXIII versão do encontro, como “*Almanegras*, [...] título que reciben las mujeres poetisas colombianas, que han logrado la excelencia en su obra”¹⁵ (CUESTA; OCAMPO, 2008, p. 15).

Os resultados do Encontro anual se concretizam com a consolidação da obra *¡Negras somos!* Antología de 21 mujeres poetisas afrocolombianas de la región Pacífica, organizada por Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano em 2008, permitindo assim, a instauração de um pensamento negro, proposto e coordenado por mulheres, para enaltecer as belezas das letras escritas no Pacífico.

Os organizadores do livro reconhecem que várias das poetisas já tinham publicado parte dos seus poemas em livros ou coletâneas, esclarecendo que das 21 poetisas, 11 frequentaram o Encontro anual do Museu Rayo e que os frutos dos debates e das socializações foram transcritos nessa obra que opera como um artefato de proteção e cuidado da memória histórica das mulheres negras (CUESTA; OCAMPO, 2008).

Embora este trabalho se consolide, no mundo literário, como a primeira obra a contemplar uma antologia só de mulheres negras, Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo (2010) mencionam que, nas coletâneas anteriores, a presença da mulher negra foi quase imperceptível, pois sua representatividade foi menor em relação às mulheres brancas ou mestiças.

Esses autores esclarecem o que foi expresso acima, quando reconhecem que na obra *Las mejores poetisas colombianas*, escrita em 1993, das 26

¹⁴ [...] é o único espaço na Colômbia, onde a voz das poetisas afrocolombianas é representada, em todas as novidades que elas oferecem para a poesia da mulher, e principalmente à poesia colombiana. Este encontro é uma das verdadeiras fontes de um processo de integração e conscientização do valor poético das poetisas afrocolombianas. (CUESTA; OCAMPO, 2008, p. 14)

¹⁵ *Almanegras*, [...] título que recebem as mulheres colombianas, que alcançaram excelência em seu trabalho (CUESTA; OCAMPO, 2008, p. 15).

poetisas, só se contempla a participação de Margarita Díaz del Castillo de Otero e Blanca de Sánchez Montenegro (CUESTA; OCAMPO, 2010); no livro *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana*, publicado em 1995, das 97 poetisas, foram identificadas 04 afrodescendentes: María Teresa Ramírez, Yvonne América Truque, Sonia Solarte e Ana Milena Lucumí (CUESTA; OCAMPO, 2010); no livro *21 años de poesía colombiana*, só aparecem três poetisas afrocolombianas (CUESTA; OCAMPO, 2010).

Nesse sentido, referendamos a validade da obra escolhida como *corpus* de nossa tese, devido ao fato de, efetivamente, trazer somente textos de escritoras afrocolombianas.

1.2.1. DA ESTRUTURA DA OBRA

A coletânea *¡Negras somos!* Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región Pacífica foi publicada em 2008 pela Universidad del Valle, sob a organização de Guiomar Cuesta Escobar, poetisa e membro da Academia Colombiana de la Lengua, autora de obras tais como *Mujer América* (1978), *Cábala*, *Círculo madre tierra* (1989), *Bosque de metáforas* (1991), *Desde nunca* (1995), *Ceremonia del amor* (1995), *Doble sonoro* (1996), *Amantes de la lluvia* (1996), *Maderadentro* (1997), *Jaramaga* (2001), *Fuego cruzado* (2002), *Huracán de luz* (2004) (PROYECTO PATRIMONIO, 2005) e Alfredo Ocampo Zamorano, poeta Colombiano-americano e cientista social que tem contribuído na consolidação da pesquisa da literatura colombiana, sendo catedrático e pesquisador em países como Estados Unidos, Colômbia, México e Canada. Seu trabalho como poeta compõe-se de mais de 15 livros escritos, que tiveram uma grande aceitação na Colômbia, Peru, Estados Unidos, França e Alemanha (ESPACIO LATINO, 2010).

Como o título menciona, a obra contempla 21 mulheres poetisas afrocolombianas e sua estrutura corresponde a uma organização e categorização etária em dois grandes grupos: as “Nacidas antes de 1950” e as “Nacidas en las décadas de los años sesenta y setenta”.

No primeiro grupo, encontram-se poetisas como: Lucrecia Panchano, Elisa Posada de Pupo, Ana Teresa Mina Diaz, María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa, Sonia Nadhezda Truque, Yvone

América Truque, Colombia Truque Vélez, Jenny de La Torre Córdoba, Nidia del Socorro Bejarano Velásquez.

No segundo grupo: Julia Simona Guerrero, Dionicia Moreno Aguirre, Sayly Duque Palacios, Lyda Cristina López, Elcina Valencia Córdoba, Ana Milena Lucumí, Lorena Torres Herrera, María de los Ángeles Popov, Sobeida Delgado Mina; Nelly Patricia Lerma.

Salienta-se que todas as autoras são negras, oriundas da região ou com forte ligação no Pacífico, seja por nascimento dos seus pais ou dos seus avós. Com relação ao lugar de nascimento, 47,62% nasceram no estado do Valle del Cauca: 04 em Buenaventura, 03 em Cali (capital do estado), 01 em Genebra e 01 em Roldanillo. 19,05% são do interior do estado de Cauca: 02 de Guapi, 01 de Caloto e 01 de Corinto. 14,29% nasceram no estado de Chocó: 02 em Quibdó, capital do estado, e 01 em Cértegui. O número 19,05% corresponde a famílias migrantes das cidades de Buenaventura e ou Cali. 02 nasceram na cidade de Bogotá, 01 em Barbosa e 01 em Medellín, no estado de Antioquia.

É interessante mencionar que, no momento da publicação da antologia, em 2008, todas moravam em capitais, em cidades maiores do interior, como Bogotá, Buenaventura, Cali, Medellín, ou fora do país: Montreal (Canadá), Madrid (Espanha), San Juan (Porto Rico)

O que se afirma acima justifica a relação entre o mundo literário e a editoração e divulgação, que acontecem nos grandes centros urbanos. Por sua vez, se evidencia a falta de participação nos estados com maior incidência de pessoas negras, que coincidentemente são os mais pobres, pois percebe-se como a participação das mulheres de Chocó é menor em comparação àquelas que nasceram em Valle del Cauca, um estado com maior participação econômica. Do mesmo modo, se confirma a falta de escritoras negras oriundas do estado de Nariño.

Referente ao perfil das poetisas, todas cursaram universidades, com maior frequência concluíram Licenciaturas: Letras espanhol e literatura; Educação, História e Filosofia, Arte dramática, assim como nas áreas de Enfermagem, Direito e Arquitetura. Novamente se identifica o processo migratório das escritoras na procura por educação, porque muitas delas se deslocaram a cidades como Manizales, Cartagena, Cali, Bogotá ou para o exterior.

Dessa maneira, a antologia apresenta uma seleção criteriosa das autoras, uma vez que todas possuem grandes trajetórias como escritoras; muitas com reconhecimento nacional e internacional pelas suas produções, organizações, ações de liderança e militância negra. Em 2008, várias se destacaram como docentes universitárias, diretoras de associações em prol dos direitos da mulher, na editoração e assessoramento em revistas, jornais e livrarias, inclusive como presidente do “alto consejo de comunidades Negras en España”.

O livro *¡Negras somos!* compõe-se de 223 páginas nas quais as 21 poetisas constroem textos e tecem poemas relacionados à beleza natural do pacífico, tradição oral, musicalidade e folclore, identidade e resistência negra, violências e pobreza, relação da mulher com a escrita, corporalidade e erotismo, amor e melancolia.

Na presente tese, serão estudados os 06 primeiros temas, analisando 12 das 21 poetisas, sendo elas: Ana Teresa Mina Diaz, Colombia Truque Vélez, Elcina Valencia Córdoba, Elisa Posada de Pupo, Jenny de La Torre Córdoba, Lucrecia Panchano, María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Nidia del Socorro Bejarano Velásquez, Sayly Duque Palacios, Sonia Nadhezda Truque e Yvone América Truque.

Salienta-se que após a publicação dessa obra, os organizadores lançaram em 2010 uma coletânea intitulada *Antología de Mujeres poetas afrocolombianas*, que surge como resultado historiográfico para se reconhecer as mulheres negras e escritoras da Colômbia. Neste ponto, o livro *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región Pacífica* se transforma na gênese que dá continuidade ao movimento literário em prol da emancipação da mulher negra, pois todas as 21 autoras desta obra foram contempladas no livro lançado no ano 2010.

Desta nova organização pode-se identificar que as faixas etárias foram ampliadas, sendo dividida em cinco categorias: “Nacidas antes de 1940”, “Nacidas en la década de los 40”, “Nacidas en la década de los 50”, “Nacidas en la década de los 60”, “Nacidas en de década de los 70” e “Nacidas en la década de los 80”. Foram acrescentadas 37 novas escritoras.

Mantiveram-se os poemas da versão de 2008 nas poetisas Amalia Lú Posso Figueroa, Colômbia Truque, María de los Ángeles Popov, Sonia Nadhezda Truque, Yvonne América Truque. Em outros casos, além de se

conservarem os mesmos poemas, houve acréscimo de outras composições tais como o poema “Negro Colorao” de Ana Teresa Mina Diaz, “Burbujas de recuerdo”, “Necesidad”, “Mi soledad”, “Pobre cuna” e “Contemplación” de Elisa Posada de Pupo, “Agonía lumbalú” de María Teresa Ramírez, “Tesoros del cielo” e “Pasión sin piel” de Nelly Patricia Lerma e “Costalito de huesos” de Nidia del Socorro Bejarano Velásquez.

Em contrapartida, foram retirados os poemas: “Desesperanza”, “Ocaso”, “Cena servida”, de Dionicia Moreno Aguirre, “Invidentes” de Julia Simona Guerrero, “La ñata de mi negrita”, de Lorena Torres Herrera, “Buenaventura”, de Lucrecia Panchano, “Un día más para pensar” e “Estos días bañados por el mar”, de Lyda Cristina López, “Ya no más con esse cuento” e “Addis ababa”, de “María Teresa Ramírez”.

Outras poetisas tiveram grandes modificações nas versões mantendo alguns poemas, acrescentando e tirando outros, como é o caso de Sayly Duque Palacios, mantiveram-se poemas como “La muerte”, “Huida” e “Edelma”; foram acrescentados poemas como “El clamor africano”, “Negra soy” e “Afroamericana” e retirados: “Compromiso”, “No es tiempo de llorar”, “El hombre universal”, “Que llegue el día” e “La muerte”. Isso também aconteceu com Mary Grueso Romero, pois se acrescentou o poema “Negro en el cielo” e foram excluídos: “La panga”, “Orishas”, “Desesperanza” e ainda com Sobeida Delgado Mina e Ana Milena Lucumí, cujos organizadores da obra acrescentaram 03 poemas e retiraram 04; e acrescentaram 11 e tiraram 06 respectivamente.

A obra *Antología de Mujeres poetas afrocolombianas*, diferentemente da estudada nesta tese, *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región Pacífica*, pode ser encontrada na Biblioteca nacional *online*, e corresponde a uma das poucas coletâneas que compõe a literatura afrocolombiana de expressão feminina.

Para dar continuidade ao assunto do universo feminino no Pacífico colombiano, faz-se necessário abordar a escrita feminina e as trajetórias vivenciadas pelas mulheres ao longo da história, para poder adentrar no seu mundo literário, conforme se verá na sequência desse estudo.

1.3. ESCRITA FEMININA

Ao centralizar os estudos da escrita produzida por mulheres, pode-se analisar os estilos de criação e de produção literária que permitem uma interação entre sujeitos dialogantes para poder representar, exaltar ou expressar sentimentos e ideias através das palavras.

Heloísa Buarque de Hollanda (1992) identifica o pós-modernismo, especialmente na década de 70, como o momento de desarticulação das lógicas falocentristas e masculinas impostas pelos cânones da sociedade patriarcal, na construção de espaços anteriormente negados à mulher para poder plasmar seu próprio discurso, usando a escrita denunciante como mecanismo de expressão dos inconformismos causados pela força masculina de controle e colonização.

Anteriormente a esta época, Heloísa Buarque de Hollanda reafirma como os estudos do “feminino” ou da mulher eram simplesmente relacionados às políticas de segregação e de distinção de sexo. Isto significa que o sexo biológico determinava os comportamentos sociais e culturais a partir dessa diferenciação. Nesse sentido, é possível observar que:

A polaridade ‘masculino’/ ‘feminino’ tem sido e ainda é um dos temas centrais de quase todas as representações da sexualidade. Dentro do ‘senso comum’, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por ‘objetos’ e pela fantasia, enquanto que a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina. (BLAND *apud* LAURETIS, 1994, p. 222-223).

Estas relações de poder do masculino sobre o feminino em culturas patriarcais no Ocidente fizeram com que as produções literárias até o século XX fossem principalmente de autores homens, as quais se mantiveram como alicerces políticos de estruturação e organização social.

Simone de Beauvoir, em 1967, menciona no seu livro *O segundo sexo* como a educação da mulher era controlada e guiada segundo a diferenciação sexual proporcionando uma maior liberdade de exploração do mundo ao sexo masculino, dotando-o de experiências que garantissem uma total participação na sociedade, em contraste com o sexo feminino cuja educação era direcionada

à preservação dos costumes e à abnegação em não participar do mundo exterior, limitando seu espaço a lugares específicos da casa. Há um contraste bastante relevante entre o que se esperava dos meninos e o que estava reservado para as meninas:

Seja ambicioso, parvo ou tímido, é para um futuro aberto que o menino se atira; será marinheiro ou engenheiro, ficará no campo ou irá para a cidade, verá o mundo, tornar-se-á rico; sente-se livre em face de um futuro em que possibilidades imprevistas o aguardam. A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem doze anos e sua história já está escrita no céu; ela a descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa, mas assustada quando evoca essa vida cujas etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente (BEAUVOIR, 1967, p. 40).

Embora as colocações de Beauvoir correspondam à segunda metade do século passado, tudo isto permite pensar a relação da mulher na história e como a sua participação, até então reduzida e limitada na sociedade, fez com que suas emoções e pensamentos viessem através da escrita como forma de exteriorização e de exorcismo das forças de coerção causadas pelo patriarcado e pela estruturação política da época.

Soror Mariana Alcoforado, uma jovem que foi internada num convento em Portugal, é um claro exemplo na literatura dessa ruptura do silenciamento. As *cartas portuguesas* (1669) expõem as constantes inibições corporais, sexuais, e o anseio de um amor proibido pela sua posição social e religiosa.

Os seus escritos constituem um manifesto social e político de uma mulher submetida às leis do clero; expressam a inconformidade, em ser obrigada por parte da sua família, de entregar sua vida às obras da igreja católica, apagando uma identidade e um nome para conformar e obedecer às normas da instituição. Suas reflexões também permitem refletir sobre o apagamento das paixões por parte da mulher que escreve no interior dos claustros e conventos.

Na literatura hispânica, Sórora Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se apresenta na esfera literária através de uma escrita que denuncia a relação entre moral e política na sociedade mexicana do século XVII, questionando as relações entre a mulher e as dinâmicas de repressão causadas pelo clero, assim como as dificuldades do acesso da mulher ao conhecimento e às dinâmicas

sociais da época, que favoreciam os homens e enfrentando a força do patriarcado e o apagamento da mulher no âmbito social.

Octavio Paz, dentre outros estudiosos e críticos, tem dedicado seus estudos para analisar as obras escritas por esta poetisa, indagando sobre a força dos seus poemas e a profundidade das suas reflexões, declarando que seu discurso propõe desvendar uma realidade que está além da visão, pois sua escrita é uma declaração da sua alma. De acordo com o referido crítico,

La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Es un discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma. (PAZ, 1982, p. 472)¹⁶

Não só Juana Inés de la Cruz, mas também inúmeras outras poetisas têm perscrutado e colocado em relevo a alma e os dilemas femininos, problematizando e desvelando os conflitos perenes entre as figuras masculinas e femininas e propondo novos olhares e possibilidades para que a mulher possa firmar-se e se manter numa posição que a valorize e a equipare ao mesmo patamar que o sexo oposto, sem ser inferiorizada ou menosprezada de nenhuma maneira.

No território da ficção, quando se evidencia a personagem feminina nos escritos, é importante reconhecer os aportes de Regina Dalcastagnè, ao tecer apontamentos sobre a evolução dessa personagem no século XX:

Desde o começo do século XX a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu como disse Nathalie Sarraute ‘todos os seus atributos e prerrogativas’, aí incluídos suas roupas, seu corpo, seu rosto e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome (DALCASTAGNÈ, 2005. p. 28).

O estilo utilizado pelas mulheres no começo do século XX como catarse foi a escrita privativa, entendida como uma expressão de narrar as eventualidades e experiências do dia a dia em forma de diários, não tendo a intenção de divulgação, mas sim como uma ferramenta de exteriorização dos

¹⁶ A poetisa mexicana propõe descobrir uma realidade que, por definição, não é visível. Seu tema é a experiência de um mundo que está além dos sentidos. É um discurso sobre uma realidade percebida não pelos sentidos, mas pela alma (PAZ, 1982, p. 472).

sentimentos. Eis assim, como se faz recorrente, que as primeiras obras escritas por mulheres, para serem lidas por um público feminino, guardem uma extrema ligação com os diários de vida, convertendo-se em mecanismos de expressão de sentimentos na procura de consolidação de um universo feminino que identificasse as generalidades da mulher a partir da convergência entre as experiências de cada uma.

Estes gêneros menores permitiram estabelecer um ponto de partida para descrever a gênese e estilo da escrita feita por mulheres, conforme Susana Reisz (1990, p. 211) assevera:

La idea de que los llamados «géneros menores» o «géneros de realidad» (como cartas, autobiografías y diarios) ofrecen un terreno particularmente propicio para el desarrollo de una escritura femenina es, además de un lugar común del pensamiento histórico-literario de corte patriarcal, asiduo punto de partida para una reflexión y una praxis estéticas de orientación feminista¹⁷.

Se até o momento a mulher não tinha grande presença política na sociedade, a escrita foi uma aproximação discursiva e de transformação da condição de subalternidade, pois “trata-se de romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem” (ZOLIN, 2009, p.162).

Tomando a palavra como instrumento de poder, a mulher conseguiu plasmar seu pensamento para emancipar-se de todas as pressões psicológicas, políticas e sociais e a subalternidade de sexo causada por diversas situações de falocentrismo corroboradas pelo domínio econômico.

Da mesma forma, em situações de controle, seja pela supremacia eurocentrista, seja pelo racismo, o exercício da escrita foi o mecanismo de catarse e o meio de expressão anteriormente invisibilizados até o surgimento da crítica do feminismo.

Ainda sobre este assunto, autoras como Lélia González (1983) e Maria Beatriz Nascimento (1985) reconhecem que a opressão em que viveram as

¹⁷ A ideia daquilo que chamamos “gêneros menores” ou “gêneros de realidade” (como as cartas, autobiografias e diários) oferecem um cenário particularmente propício para o desenvolvimento de uma escrita feminina. Além de um espaço comum do pensamento histórico-literário de cunho patriarcal, assíduo ponto de partida para uma reflexão e uma práxis estéticas de orientação feminista (REISZ, 1990, p. 211).

mulheres, e que se mantem em algumas sociedades, não se manifesta nas mesmas circunstâncias entre as mulheres negras e brancas, porque ambas estudiosas frisam que, desde os primórdios do feminismo, existiu uma distinção e trato diferenciado entre a raça branca e negra, relegando o espaço da segunda a uma dupla opressão, pois a cor da pele se configurou na história como um mecanismo de desigualdade social.

Ao falar da mulher negra, González (1983) e Nascimento (1985) propõem uma teoria triádica da opressão que se pauta pela raça, classe social e gênero, uma vez que, no movimento feminista dos 90, não se incorporou o debate do racismo, que existe na sociedade e no interior do mesmo gênero.

Lélia González (1983) reconhece, nas sociedades brasileiras, o tratamento diferenciado em relação à mulher branca e à mulher negra perante as oportunidades de emprego e se notam distinções de tratamento, pois estas desempenham papéis secundários ou com uma remuneração diferenciada em comparação com aquela, que é beneficiada em tais ocasiões e em muitas outras situações em que brancas e negras disputam um trabalho, um cargo ou uma promoção.

Uma tentativa de se modificar a situação mencionada acima é o acesso de um número mais amplo de mulheres negras ao mercado de trabalho, à educação e, em suma, à palavra escrita. Mudanças perceptíveis têm ocorrido e o número de escritores e escritoras negras têm aumentado paulatinamente e as suas obras estão sendo divulgadas e têm recebido atenção do público e da crítica especializada.

Reconhece-se que a escrita é o meio de comunicação utilizado pelas sociedades para preservar no tempo as ideais e os valores culturais. É um desejo de ser ouvido, mas ao mesmo tempo, a forma de ocultar as palavras.

Salienta-se que a escrita dentro das comunidades negras tem sido o instrumento para a conexão com a sociedade, de ligação religiosa, ideológica e inclusive política; comunicação que por vezes foi negada pela mesma estrutura social que considerou as pessoas negras pertencentes a uma raça diferenciada para não ascender a um *status* no cânone literário. Esta situação se percebe quando a mulher negra expressa nas suas palavras uma nostalgia pelas estruturas criadas de diferenciação de cor de pele. Os escritos de Colômbia

Truque revelam esse processo de exteriorização, em que a palavra tece subjetividades com as angústias no cotidiano:

Escribir,
Esta impaciencia que me obliga
en tanto se suceden los días,
informes, grises,
para desapuntalar mi esfuerzo¹⁸ (TRUQUE, C., 2008, p. 118)

O poema acima “Sin título No. 3” (“Sem título No 3”) inicia-se com um verbo no infinitivo, que induz o movimento, pois ao ser enunciado, sugere que a prática da escrita conduz a uma ordenação lógica de palavras para dar uma representação e um sentido à sua mensagem, com uma conotação de ansiedade, de carência em busca premente de uma saída. Essa impaciência desvela a inconformidade latente que atormenta o eu lírico. A expressão “se suceden los días” afirma o fluxo do tempo linear que não confirma o tempo psicológico do ser, pois ambos acontecem de forma adversa. Uma conotação de lentidão, que a sucessão dos dias intensifica a percepção do tempo e sua permanência, repercutindo no espírito e na sensibilidade de forma a colorir os seus dias como cinzentos.

A situação assim configurada converte-se em necessidade, premência cuja liberação a poeta reconhece só ser possível através do ato físico, material do escrever. Entre lápis e papéis, a mulher impaciente espera que um dia o salvador chegue e lhe permita mudar esse tratamento marginal. O esforço plasmado não é uma impaciência, mas um desejo de que alguma coisa aconteça para ser resgatada da sua realidade “cinza”, por isso direciona os versos como um desejo que magnifique sua escrita.

Posteriormente, no poema “Autorretrato” (*Autorretrato*), Colombia Truque Velez manifesta uma necessidade de curar seus demônios internos, o que ela denomina “minha loucura”, por meio da escrita; uma expressão que possa expandir e gerar um sentimento de estabilidade em meio a uma pressão psicológica causada pelo meio sociocultural.

[...]

¹⁸ Escrever,/ Essa impaciência que me força/ Enquanto os dias transcorrem,/ relatórios, cinzas,/ para desestabilizar meu esforço (TRUQUE, C., 2008. p. 118)

De todas las curas posibles, escribir
 es la única que le cuadra a mi locura.
 Todavía no escribo, sin embargo,
 ese poema perfecto. Me faltan huesos y no consigo
 poner en orden en el arbitrario calendario
 de mis ansias y temblores.
 Hay en mis noches un fulgor secreto,
 palabras teñidas con la claridad de los días,
 viviendo como el fuego que se resiste a morir.
 [...] ¹⁹ (TRUQUE, C., 2008, p. 117- 118)

No poema se encontra um anseio, mas também uma desestruturação mental que, como foi dito anteriormente, levam a poetisa a perder o chão, sua estabilidade no mundo e seus desejos. O eu lírico tem uma conotação própria de um mundo aprisionado, enclausurado pela loucura. A mulher se autopune para tentar produzir um trabalho que seja aceito e que possa libertá-la do caos em que se tem transformado sua existência.

A escrita, neste poema se torna um instrumento de superação, mas coloca uma barreira que o leitor deve imaginar, para compreender seu desejo e o que lhe foi tirado, e entender a complexidade de algo incompreensível que ronda a sua vida.

“Hay en mis noches un fulgor secreto” é um sintagma que abarca duas metáforas: noite como a situação de cerceamento de seu cotidiano opressivo, que, no entanto, guarda lá no fundo a força escondida, não confessa, que um dia pode quebrar essa escuridão. Essa paixão profunda está tingida também de melancolia que, no entanto, com o passar do tempo recusa-se a morrer, metaforizada no fogo com a morte, sendo o primeiro a força que a atrai e o segundo, algo que a poetisa não quer que aconteça.

Através da escrita, a mulher consegue plasmar seus pensamentos como denúncia, conseguindo aos poucos uma representatividade para conquistar paulatinamente cenários que até então lhe foram negados ou silenciados.

Com o poder da palavra escrita, portanto, as diferenças entre masculino e feminino criaram tensões que permitiram a conformação de um *status* da mulher como epicentro de reflexão e de crítica, para discutir

¹⁹ [...] De todas as curas possíveis, escrever/ é o único que se encaixa na minha loucura./ ainda não escrevo, no entanto,/ Esse poema perfeito. Faltam-me ossos e não consigo/ arrumar no arbitrário calendário/ dos meus desejos e tremores./ Há nas minhas noites um brilho secreto,/ palavras manchadas com a clareza dos dias,/ vivendo como o fogo que resiste a morrer./ [...] (TRUQUE, C., 2008, p. 117- 118)

epistemologicamente a categoria do feminino em diversas áreas como a Sociologia, a Psicanálise, a História e Antropologia, assim como na Literatura e na Crítica Literária (ZOLIN, 2009, p. 218).

O inconformismo frente a falta do reconhecimento da mulher induziu à militância de grupos na reivindicação dos direitos por meio do surgimento do *movimento feminista* como a primeira tentativa contra a centralização do poder falocentrista, em prol da luta contra um estado subalterno da mulher, cerceada na atividade política, econômica e social.

Foram os pilares do movimento feminista a luta pelo direito ao voto, pelo direito à participação, contra o silenciamento e violência. Nesse sentido, o *movimento sufragista*, estruturado na Inglaterra e nos Estados Unidos, manteve uma grande importância na luta pelos direitos da mulher e na consolidação do feminismo.

Após a conquista educativa e político-civil mediante o direito ao voto, nos países europeus e no continente americano, a segunda geração do feminismo se alavanca em busca da equidade. O movimento *Feministas da Igualdade* propunha a equidade entre homens e mulheres em relação aos direitos sexuais e reprodutivos, mercado de trabalho, denúncia da violência doméstica e das desigualdades legais, assim como a luta pela diferenciação e alteridade proposto pelas *feministas da diferença*.

Nessa segunda fase, o movimento negro e o movimento estudantil contra a Guerra do Vietnam aderem à militância na reivindicação dos direitos em que o discurso feminista ganha força no momento de organizar as mulheres em prol da visibilidade e reconhecimento por parte da sociedade.

A terceira geração centraliza-se na produção discursiva da subjetividade. Joan W Scott (1986) menciona os Estudos Feministas como a reflexão epistemológica na relação *das* e *pelos* mulheres, em constante concordância com os Estudos de Gênero, cujos pressupostos envolvem a compreensão de gênero enquanto categoria relacional. Isso permite compreender que as relações entre homens e mulheres estão ligadas aos valores culturais nos quais estão inseridos. Desse modo, uma vez que se reconhece a cultura, se deve identificar o funcionamento social nas categorias de gênero, criando-se assim a diferenciação de comportamentos, os papéis sociais a desempenhar e a distribuição de responsabilidades para cada sexo.

Nessa última geração, surgem os movimentos de mulheres negras e indígenas como grupos representativos que anteriormente não foram contemplados ou que careciam de representatividade.

Embora as militâncias das mulheres tenham contribuído para o reconhecimento de valores sociais e políticos, no âmbito histórico-literário, ainda a sua representatividade foi tímida e demorada, pois foi através dos efeitos gerados pelo movimento feminista que a crítica feminista surge para analisar esta categoria até então ignorada.

Segundo Lúcia Zolin (2009), a crítica feminista surge em 1970 com a publicação de Kate Millet, intitulada *A Política Sexual*, obra que questiona as até então conhecidas teorias euro-falocentristas, que enalteciam a prática acadêmica patriarcal, trazendo à luz pública a posição secundária relegada às escritoras, cujas obras não eram publicadas ou deviam ser realizadas com pseudônimos masculinos para serem inseridas na sociedade. Por sua vez, existe uma denúncia da carência de heroínas na literatura.

Concordando com Beauvoir (1980) e com Sarte (1975), Millet caracteriza o patriarcado como uma forma de opressão da mulher ressaltando que “toda manifestação de poder exige um consentimento por parte do oprimido” (ZOLIN, 2009, p. 218). No caso da mulher, o consentimento é obtido através do poder do homem dominante, ou pelas instituições de socialização, seja na igreja, a autoridade máxima; seja na família, quando o pai determina as decisões dos integrantes; sejam as leis culturais, que determinam o modo de comportamento e de vestimenta, afirmando o poder masculino.

Susana Borneo Funck (1999, p. 18) reconhece que, nesta primeira fase, a preocupação centrou-se em desmascarar a misoginia de práticas literárias, abordando e questionando as imagens estereotipadas da mulher descritas como anjos ou monstros; o excessivo abuso literário das mulheres pelas tradições masculinas de escrita e de editoração e a exclusão da mulher escritora dos cânones acadêmicos e institucionalizantes. Foram questionados os critérios literários e estéticos da mulher revalidando as formas de avaliação da escrita, pois como menciona Susana Reisz (1990, p. 201),

El común denominador de todas estas escritoras -y probablemente la clave de su éxito- radica en una apariencia de

falta de pretensões estéticas, falta de sofisticação y falta de originalidad. El estilo de Isabel Allende se puede leer, en efecto, como una copia simplificada del estilo de García Márquez.”²⁰

Nesse processo de reivindicação, Zolin (2009, p. 227) determina três estereótipos de representação da mulher na literatura. Uma mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral evidenciada em Lúcia (*Lucíola*, de José de Alencar); Capitu (*Dom Casmurro*, de Machado de Assis); Emma (*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert); Luísa (*O primo Basílio*, de Eça de Queiroz). A mulher megera retratada em Juliana (*O primo Basílio*, de Eça de Queiroz) com conotações negativas nos dois primeiros casos, e um último estereótipo de mulher anjo e/ou indefesa e/ou incapaz e/ou impotente, com conotação positiva pelo público masculino, pois por meio da narrativa o homem é o potencializador da existência dela, seja como herói, como príncipe ou como um sujeito de poder que se casa com a personagem.

É importante salientar que a crítica feminista junto com o movimento feminista permitiu exorcizar, em um primeiro momento, as opressões falocentristas mediante campanhas de igualdade social e legislativa sem a preocupação com o gênero.

Os movimentos iniciados nas ruas consolidaram a gênese das políticas de reivindicação conquistadas até hoje com o intuito de amenizar as diferenças em prol de assegurar direitos de expressão e de participação da mulher na sociedade, saindo das trevas e deixando no passado o uso de pseudônimos para assim se apresentar ao mundo como escritora. Dessa forma,

[...] muitas mulheres tornaram-se escritoras, profissão, até então, eminentemente masculina; mesmo que para isso tenham tido que se valer de pseudônimos para escapar às prováveis retaliações a seus romances, motivadas por esse “detalhe” referente à autoria. É o caso, por exemplo, de George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans, autora de *The mill on the floss* e de *Middlemarch*; de George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, autora de *Valentine*. Outras escritoras conseguiram impor seus nomes, não sem muito esforço, no sério mundo dos homens letrados. Caso da inglesa Charlotte Brontë, autora de *Shirley* e *Jane Eyre*. No Brasil, diversas foram as vozes femininas que romperam o silêncio e

²⁰ O denominador comum de todas estas escritas – e provavelmente a chave do seu sucesso – centra-se na aparente falta de pretensões estéticas, falta de sofisticação e falta de originalidade. O estilo de Isabel Allende pode ser lido, de fato, como uma cópia simplificada do estilo de García Márquez. (REISZ, 1990, p. 201)

publicaram textos de alto valor literário, denunciadores da opressão da mulher, embora a crítica não os tenha reconhecido na época. O primeiro romance brasileiro de autoria feminina de que se tem notícia, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, foi seguido de muitos outros, [...]. (ZOLIN, 2009, p. 221).

Posteriormente, a militância em campos literários provocou o debate sobre a participação e o valor epistêmico dado às representações da mulher na literatura, propondo novos cenários que aos poucos foram conquistados por elas. “Trata-se de escritoras que tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino” (ZOLIN, 2009, p. 227), gerando novas personagens femininas ativas, conscientes da sua idoneidade e desvirtuando os discursos patriarcais de submissão e dependência masculina.

Analisando as propostas feministas de Kate Millet, Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, a crítica Anglo-americana, defendida por Elaine Showalter (1985)²¹, adentra em questões dicotômicas entre mulher e literatura, quando se reafirma a ausência de representatividade com uma literatura androcêntrica controlada pelos discursos operantes dos acadêmicos denominado como “o discurso dos mestres” (ZOLIN, 2009).

Na sua obra *Towards a Feminist Poetics*, Elaine Showalter propõe a teoria da Ginocrítica como uma construção que permite a análise das produções escritas por mulheres, a qual ela conceitua nos seguintes termos:

In contrast to [an] angry or loving fixation on male literature, the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women’s literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models

²¹ Elaine Showalter foi uma das criadoras da crítica literária feminista nos Estados Unidos. Sua contribuição surge pelo inconformismo do feminismo da primeira geração, que se baseou na obsessão falocentrista, assim como sua preocupação em que várias feministas consolidassem suas teorias como resultado dos postulados acadêmicos criados pelos homens. O excesso de estereótipos sexuais presentes na literatura criada por eles fez com que a autora pudesse estabelecer uma leitura da literatura escrita por mulheres com um rigor científico. Foi dessa maneira que se criou a teoria Ginocrítica, centralizada na análise e interpretação das obras produzidas por mulheres: “uma teoria que incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1985, p. 44). Na sua produção se encontram as seguintes obras: *Toward a Feminist Poetics* (1979), *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture* (1830–1980), *Sexual Anarchy: Gender at Culture at the Fin de Siecle* (1990), *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media* (1997), and *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage* (2001).

and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.²² (SHOWALTER, 1979, p. 113)

A ginocrítica proposta por Elaine Showalter norteia novos paradigmas da escrita da mulher, focalizados na determinação de padrões, temas e problemas que enfrenta a mulher. Argumenta a estudiosa que os grupos ditos minoritários encontram suas afinidades na relação de carência e de protesto contra a sociedade dominante como agente responsável pelos infortúnios e pelas exclusões sociais. Concebe a escrita feminina como construção de uma subcultura dentro das fronteiras impostas pela masculinidade reguladas pelos ideais patriarcais (ZOLIN, 2009).

No contexto dessa teoria, Showalter (1985) visualiza a escrita feminina em três grandes fases: *uma fase feminina*, caracterizada pela repetição dos padrões culturais dominantes, ou seja, pela imitação do modelo patriarcal. Nesta fase, os costumes ligados às forças falocentristas de subordinação e de diferenciação sexual fazem com que a mulher seja percebida como um produto de controle e de repetição de padrões de comportamento impostos pela cultura e sociedade dominante

Nessa primeira fase, poetisas como Yvonne América Truque, Sonia Nadhezda Truque e Jenny de La torre Córdoba retratam a transmissão dos valores patriarcais quando o eu lírico reafirma as forças de opressão das sociedades patriarcais.

No “Poema 4” (*Poema 4*), de Yvonne América Truque, o eu lírico enuncia uma lembrança do passado metaforizando a gaivota, um animal que pode voar no céu à procura de sua liberdade, mas que desce e se mistura com as outras aves, porque sabe que pertence a uma sociedade com vínculos tradicionais, que prioriza os interesses grupais de ordenação e de cumprimento de regras

²² Em contraste com uma fixação raivosa ou amorosa na literatura masculina, a proposta da teoria Ginocrítica é construir uma estrutura feminina para a análise da literatura feminina, desenvolver novos modelos baseados no estudo da experiência feminina, ao invés de adaptar os modelos e as teorias masculinas. A teoria Ginocrítica começa quando nos libertamos dos absolutos lineares da história literária masculina, paramos de tentar encaixar as mulheres nas linhas da tradição masculina e concentramo-nos no novo mundo visível da cultura feminina. (SHOWALTER, 1979, p. 113).

comuns, sendo no caso das gaivotas, a necessidade de vínculos no momento de voar, proibindo-se de ir além das outras e superá-las.

Éramos tan fráigiles y livianos
 como una gaviota en el aire
 o como la hoja que en otoño
 el viento arrastra... y cae.²³ (TRUQUE, Y., 2008, p. 112)

Quando o poema começa com o verbo “Éramos”, percebe-se uma perda e uma transgressão aos princípios sociais que são impostos, mas que, ao mesmo tempo, clamam um desejo de transmutação entre o passado e o presente, que culmina com a conservação de um *status quo*, em que as mulheres se mantêm “fráigiles y levianas”, ideia que vem expressa na metaforização das folhas do outono, que são levadas pelo vento até cair e morrer. O eu lírico manifesta seus desejos enquanto corpo humano que, nas épocas de outono, deixa-se carregar até a velhice, culminando com a morte.

O poema termina com o verbo “cair” simbolizando a ausência de participação social que garantisse o espaço da mulher, obrigando-as a se moldarem, sem criar nenhuma resistência às regras e costumes impostos pelas sociedades masculinas, metaforizando essa fragilidade com a queda de uma folha murcha e sem vida puxada pelo vento até chegar ao chão.

A estrutura do poema corresponde a um quarteto de versos heterométricos²⁴ e heterorrítmicos²⁵, com um esquema rítmico trinário, com exceção do terceiro verso. Nota-se como a estrutura lexical do poema sugere uma relação cíclica do passado com o presente evidenciada nos três únicos verbos. O primeiro, no pretérito imperfeito, exprime uma ideia de continuidade e de trajetória no tempo que é afiançada com o pronome plural da primeira pessoa (Éramos), expressando uma relação de coletividade. O segundo e o terceiro, “arrastra/cae”, no final do poema, identifica um presente que recai na terceira pessoa do singular, criando assim a imagem de individualidade, que pode ser interpretada como a relação entre o social e o individual do sistema patriarcal,

²³ Éramos tão frágeis e leves/ como uma gaivota no ar/ ou como a folha que no outono/ o vento arrasta ... e cai. (TRUQUE, Y., 2008, p. 112)

²⁴ Versos de medidas variadas (MOISÉS, 1985, p. 513).

²⁵ Quando os versos ostentam diversa modulação (MOISÉS, 1985, p. 513).

que repercute na subjetividade das mulheres, fechando assim o poema com a metaforização da folha que cai.

Seguidamente, no “Poema 5”, a poetisa reafirma a relação da mulher com as adversidades enfrentadas na sociedade, expondo a fragilidade e vulnerabilidade até aguardar o momento da sua morte, sem que esta última mude seus padrões sociais.

Navegar... siempre navegar
el mar abierto de la vida.
Y cuando llegue la tormenta
encallar plácido en la muerte ²⁶ (TRUQUE, Y., 2008, p. 112)

A navegação proposta pelo eu lírico estabelece uma relação direta com as ondas do mar e com as correntes submarinas que incitam o seguimento da tradição. Simplesmente navegando pelo mar aberto, deixando-se levar pela força da correnteza. No momento da tormenta, representada como as barreiras e as adversidades da vida, a mulher deve apagar seus desejos e anseios para aguardar placidamente o momento da sua morte.

Esse último verso sugere que, embora a mulher possa enfrentar a tormenta que é de seu conhecimento, ela é emudecida e silenciada pela tradição e pelas sociedades imperantes, fazendo com que a invisibilidade tome força na ausência de sua participação, tornando-a sem poder de expressão, quando o sintagma “encallar plácido em la muerte” sugere a perda de movimento da embarcação, para ficar esperando até o plácido dia da morte.

O poema corresponde a um quarteto octossílabo de versos brancos isométricos, e heterorrítmicos, com frequência de tonicidade na quarta e oitava sílaba poética e com esquema rítmico terciário, impondo uma sonoridade de navegação, quando se enfrentam as correntezas das águas e a força da maresia, pois a entonação remete a sílabas longas que se enaltecem com as vogais abertas /a/, /e/, acompanhadas de fonemas explosivos e vibrantes /t/, /r/.

Sonia Nadhezda Truque, no poema “Definición de la Madrugada” (“Definição da Madrugada”), descreve um momento psicológico da mulher nos primeiros raios do sol como o começo do ciclo de um novo dia, simbolizando o

²⁶ Navegar ... sempre navegar/o mar aberto da vida./ E quando a tempestade chegar/ encalhar plácido na morte (TRUQUE, Y., 2008, p. 112)

acordar sem desejar, pois existem coisas inconclusas que invadem a mente do eu lírico, levando-o a tecer conjecturas sobre o seu destino:

La madrugada concluye algo y
Sherezada
contadora de cuentos
durante las mil noches y una noche conjuró
la muerte al llegar la madrugada.

Como la noche partida en dos,
como el instante que maravilla por el despertar,
alguna vez leí que la definía Clarice Lispector.

Saboreando este vino
escucho la voz adjetivada de Bethania
y tengo el mismo presentimiento
de querer huir y que la vida entre así
como si fuera un sol desvirgando la madrugada,
quiero sentirme arder de esa manera.

Para mi generación,
la madrugada tiene el olor del último ron,
es la despedida del desamor,
es la calle que obliga a apurar el paso,
para avergonzados esconder
el rostro de la devastación.²⁷ (TRUQUE, S., 2008, p. 104 – 105)

O poema acima descreve a sensação de um novo acordar como um desejo de algo novo: “desvirgando [desvirginando] la madrugada, quiero sentirme arder de esa manera”, misturando o transe que é produto da noite e do amanhecer.

O eu lírico expõe a contação de história de “las mil y una noche”, que permite a Scherazade postergar a morte e, da mesma forma, a poetiza deseja que a morte não chegue, dilatando o tempo mediante a sedução da palavra para entreter e adiar o inevitável do destino final.

A noite simboliza o momento de êxtase, mas o acordar reflete o final do ciclo para enfrentar a realidade. É assim que o vinho se converte em um mecanismo para induzir o sonho ou magnetizar esse momento para que o ser

²⁷ O amanhecer conclui algo e / Sherazade/ contadora de contos/ durante as mil e uma noites conjurou/ a morte ao amanhecer./ Como a noite dividida em dois,/ Como o instante que maravilha ao acordar,/ Uma vez li que Clarice Lispector o definiu./ Degustando este vinho/ escuto a voz adjetivada da Bethania/ e tenho o mesmo presentimento/ de querer fugir e que a vida fosse assim/ como um sol desvirginando o amanhecer./ quero me sentir arder dessa maneira./ Para minha geração,/ o amanhecer tem o cheiro do último rum,/ é a despedida do desamor./ É a rua que força a apressar o passo,/ para envergonhados esconder/ o rosto da devastação. (TRUQUE, S. 2008, p. 104 – 105)

possa fugir da realidade, mas não consegue isso, porque os raios do sol estão próximos a sair, como uma força que arde para a poetisa se sentir viva e não culpada daquilo que a noite deixara impregnado nela.

É interessante salientar como a autora realiza o processo intertextual com personagens femininos nomeando-os no poema, reconhecendo a habilidade e mordacidade de Sherazade, que prestes a morrer, recorre à contação de histórias para seduzir com sua voz e instiga o interesse do seu algoz pela narrativa que conta.

Por sua vez, o eu lírico estabelece uma relação intertextual com as ideias de Clarice Lispector, não só pela menção de seu nome no poema, mas também pela semelhança com o assunto tratado na obra *Água viva* – a questão da temporalidade:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. [...]

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. (LISPECTOR, 1998, p. 11-12)

A escritora ucraniana naturalizada brasileira, por meio de uma prosa poética, salientou a crise temporal que afeta e intriga todos os seres humanos, articulando uma categoria para dar conta dessa volatilidade do presente – o “instante-já”, que permite o questionamento e a tomada de consciência de que a vida é uma soma desses “instantes”, os quais também possibilitam refletir que tudo é finito, tudo se acaba. Em Sonia Truque, a noite é esse “instante-já”: “Como la noche partida en dos, / como el instante que maravilla por el despertar, / alguna vez leí que la definía Clarice Lispector”, e é através dela que a voz enunciativa esboça uma tentativa de encontro consigo mesma, de uma forma calma, alegre e em plenitude, para dar respostas às tormentas que ela sofre.

Ainda nessa perspectiva, o eu lírico introduz uma das cantoras brasileiras de grande incidência em âmbitos políticos e culturais no século XX, por meio da paráfrase da música “explode coração”, para externar os desejos de fugir a uma outra realidade, para que “essa vida entre assim, como se fosse o sol desvirgando a madrugada, quero sentir a dor dessa manhã” (BETHÂNIA, 1978), denunciando os inconformismos do local e do tempo em que ela vive.

Na última estrofe, a poetisa manifesta o desamor e a desesperança do novo amanhecer, pois ao despertar o dia, os desejos e o poder de criação ficam na escuridão da noite, obrigando-a a voltar novamente à realidade que a obriga a se apressar na rua, para esconder envergonhadamente o rosto da sua geração que é devastado pelo conformismo, pela falta de ações que tornem mais efetiva a sua participação no mundo que a circunda.

O poema “Otra en mí” (“Outra em mim”), da autora Jenny De la Torre, põe em destaque uma situação de confronto entre a mulher silenciada e aquela que está além das marcas sociais, que mora dentro de si, transfigurando-se na tensão dicotômica entre o coletivo social e o anseio da transformação individual.

Mis ojos tienen agua escondida,
de tanto buscar la otra en mí.
Busco la compañera que no envejece,
que cuida mis desvelos, no me juzga,
y sonrío ante mis penas.

Busco la que conoce mi alegría,
la que acompaña mis errores,
la que lima mis asperezas.

Busco la que encontró a Dios
en el arroyo y lo convirtió en garza.
Busco la que sueña
con ciudades de cristal
y jardines encantados.

Busco la que espera sin prisa,
la inocente que duerme en un urna
para que no le roben su luz.

Busco la otra en mí,
la que pinta ángeles negros
y siembra la brisa en primavera.

Busco la mujer que hay en mí,
hecha de hilos de oro,

leve y ágil para el vuelo.²⁸ (DE LA TORRE, 2008, p. 123)

A voz enunciativa descreve a necessidade de se manter jovem para que seu corpo não apresente as marcas do tempo e carregue consigo os sinais da beleza e as habilidades de um corpo juvenil, para que possa manter o ideal de saúde, conforto e dinamicidade.

O poema desenvolve uma nostalgia acumulada nas águas escondidas, que crescem a cada instante na procura insaciável de achar nas suas profundezas a mulher antagonista da realidade a que ela pertence. A solidão também se converte numa denúncia dos conflitos que sofre, perturbando seu sossego com várias noites de insônia, para aguentar as diversas críticas e julgamentos que se transmitem em tristezas e em lágrimas nos momentos de hesitação ou erro.

O eu lírico procura uma autoafirmação dos valores que foram negados ou tolhidos, uma vez que clama por encontrar em si a alegria, a determinação e os mecanismos de continuar com as lutas que atingem seu exílio e a consomem na insegurança.

Pode-se perceber como a gradação criada nas duas primeiras estrofes alcança as súplicas que vão progredindo no ser até chegar às formas divinas no clamor de buscar “la que encontró a Dios en el arroyo y lo convirtió en Garza”

O encontro com uma figura suprema deixa evidente como o anseio de transformação se intensifica para encontrar a liberdade. A metáfora da garça não é mais que um incômodo psicológico por modificar seu mundo para poder sonhar, inventar e criar cidades de cristais, para se deleitar com a exuberância e as belezas e assim desfrutar do devaneio e da ilusão de estar num espaço que até então não foi construído ou pensado.

A voz enunciativa enfatiza o desejo kafkiano de metamorfose da alma, para sair da condição que a oprime e a obriga a agir contrariando seus desejos,

²⁸ Meus olhos têm água escondida,/ de tanto procurar a outra em mim./ Procuo a companheira que não envelhece,/ que cuida da minha insônia, não me julga,/ e sorri diante de minhas tristezas./ Procuo aquela que conhece minha alegria,/ aquela que acompanha meus erros,/ aquela que pule minhas durezas./ Procuo aquela que encontrou a Deus/ no riacho e o transformou em garça./ Procuo aquela que sonha/ com cidades de cristal/ e jardins encantados./ Procuo aquela que espera sem pressa/ a inocente que dorme num caixão/ para que não lhe tirem sua luz./ Procuo a outra em mim,/ aquela que desenha anjos negros/ e semeia a brisa na primavera./ Procuo a mulher que existe em mim,/ feita de fios de ouro,/ leve e ágil para o voo. (DE LA TORRE, 2008, p. 123)

pois sabe que dentro de si existe uma personagem antagônica, “hecha de hilos de oro”, que não pode se comportar de outra forma que não seja a da estrutura imposta pela sociedade.

Embora exista um desejo de libertação, os padrões comportamentais e de controle impedem que essa “nova mulher” seja exteriorizada, todavia, estando no seu interior, ela não possui a coragem e a força para se apresentar como desejaria.

A enumeração evidenciada pelo verbo em primeira pessoa “busco”, no começo das estrofes, cria uma unidade significativa de paralelismo, reafirmado pelas anáforas, na procura insaciável do eu lírico por aquela mulher que habita dentro dela, produzindo no leitor essa angústia da poetisa por encontrar respostas no universo que habita.

Em relação ao exposto, vale mencionar os postulados de Showalter (1985), que identifica como o mal-estar causado pelas ideias do marxismo e da diferenciação de gênero conduziu a uma desigualdade cultural, repercutindo fortemente na negação e na subalternidade da mulher mediante os padrões falocentristas de poder.

A resistência se converteu numa das ferramentas que as mulheres foram conquistando através da militância, vendo-se evidenciada na escrita, quando a estudiosa menciona *a fase feminista* (segunda fase proposta pela ginocrítica), marcada pelo protesto e pela ruptura dos modelos, até então transferidos pela tradição, em prol de defender os direitos das minorias.

Nesta fase, podem-se encontrar as poetisas Yvonne América Truque e Jenny de La torre Córdoba, que descrevem nos seus poemas o desejo de denúncia e o empoderamento da figura feminina, denunciando os valores que até então eram controlados pelas sociedades patriarcais, para criar uma consciência e um protesto frente a tais agressões.

O título do poema “De esta marañaque nos ha atrapado” (“Desse emaranhado que nos apanhou”), de Yvonne América Truque, expõe um desconforto social, ao fazer referência ao emaranhado que tem aprisionado e cerceado a mulher. Verifica-se uma consagração de inconformidade com tudo aquilo que prende e que não permite uma espontaneidade e liberdade do ser:

solitaria, paso perdido
por las entruncadas calles
de la ciudad dormida.

[...]

Portales
acunando niños, vagos y borrachos.
Un hombre oculto como lobo hambriento
acecha el paso de su presa.

¡¡¡Alguien acaba de ser acuchillado!!!

Prostitutas

maleantes y señores
todos confundidos en la noche.

Semáforos, calles,
calles, ruidos,
ruidos, bares,
bares, militares.

[...]

Mañana

leeré los diarios y en página primera
a gran titular veré:

«ELEGIDA LA REINA DEL CAFÉ». ²⁹ (TRUQUE, Y., 2008, p. 110
- 111)

O poema, embora ataque e critique os valores sociais impostos, descreve um eu lírico inconformado que deseja enfrentar o sistema, mantém-se numa fase de militância, mas se deixa absorver pelas doutrinas dominadoras, pois existem diversas atitudes inconformistas, contudo, não existe uma transformação total dos interesses das minorias.

Em oposição aos poemas analisados na fase feminina, no texto poético acima, se evidencia uma mudança de cenário que categoriza e ressignifica a mulher, pois se descreve uma personagem que transita pela cidade, um espaço aberto que permite a autonomia de caminhar sozinha, sem ter um trajeto determinado.

O poema analisado anteriormente cria uma discussão entre o espaço público e privado, já que na *fase feminina* sempre se desenhava o espaço da mulher através do grau de representatividade social, isto é, a mulher ocupava

²⁹ Caminho/ solitária, passo perdido/ pelas movimentadas ruas/ da cidade adormecida./ [...] Portais/ embalando crianças, vagabundos e bêbados./ Um homem escondido como um lobo faminto/ persegue a passagem de sua presa./ Alguém acaba de ser esfaqueado!!!/ Prostitutas/ bandidos e señores/ Tudo confuso à noite./ Semáforos, ruas,/ ruas, barulhos,/ barulhos, bares,/ bares, militares./ [...] Amanhã/ Vou ler os jornais e na primeira página/ Vou ver uma grande manchete:/ «ESCOLHIDA A MISS DO CAFÉ». (TRUQUE, Y., 2008, p. 110 – 111)

espaços fechados e privados, para exercer a função de mãe e de esposa, impossibilitando-a de transitar por outros cenários. Isto justificava uma dependência econômica e uma isenção em assuntos públicos (COHEN, 1995).

Por sua vez, o eu lírico exacerba o caos em que a enunciadora está imersa, já que todos os agentes se encontram em situação degradante e cada um exerce um sentimento desfavorável nela. As crianças, os bêbados e todos aqueles vagabundos estão imersos e confundidos na escuridão da noite.

Do mesmo modo, existe uma denúncia pelos costumes ligados à tradição, por intermédio da menção à figura do homem oculto na noite, aguardando o momento para agredir e atacar a sua presa, dotando-o de características que demarcam uma figura que está prestes a cometer uma agressão. Quando essa figura é adjetivada pelo vocábulo “faminto” (“como lobo hambriento”), fica evidenciada a condição de objeto de desejo sexual, que recai sobre a imagem da mulher representada como fonte de prazer.

O poema finaliza com uma crítica ao papel da mulher na sociedade. Embora esteja latente a renúncia aos parâmetros sociais, a tradição continua mantendo estereótipos que repercutem na mulher, por ser uma figura pública, que deve responder às necessidades do sistema.

Na última estrofe, ao se referir à eleição da “Miss do Café”, o eu lírico concebe uma ironia entre as diversas camadas sociais que criam uma tensão dialógica, pois nas primeiras estrofes se retrata e se enuncia a decadência social dos grupos minoritários que perambulam pelas ruas da cidade. Por outro lado, os meios de comunicação mantêm os discursos normalizadores da beleza e do *glamour* que atingem diretamente o imaginário da mulher como objeto e como imagem de consumo.

Como recursos estilísticos, pode-se observar como na primeira estrofe a aliteração de fonemas vocálicos, que acentuam os elementos consonantais pela frequência do fonema [a], pois “ao ser o fonema mais sonoro reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha” (MARTINS, 1997), potencializando os ruídos secos e violentos das consoantes oclusivas linguodentais /t/, /d/ (“paso, ciudad”) as quais, ao serem acompanhadas com vibrantes simples /r/, transmitem rupturas ou fragmentações (“solitaria, perdido, dormida”) auxiliadas pelos ruídos demorados produzidos pela oclusiva velar [K] (“Camino, entruncadas, calles).

Tudo isto permite que o leitor reconheça, através do ritmo, a força com que o eu lírico expõe as ideais e reforça a intensidade das palavras que se configuram em gritos de protesto que enaltecem o sentido do poema.

A gradação dá vigor à descrição e à progressão da cidade (cultura), sendo o semáforo uma metáfora do controle veicular como transposição dos valores morais que devem transitar pela vida (rua) mas que, no caso da mulher, se confundem e se misturam com as exigências sociais (ruídos) e também com os desejos dos homens (bares), que são garantidos e mantidos pela tradição patriarcal, como uma tradição que se perpetua por meio de forças opressoras (militares).

Na sequência, há outro poema de Yvonne Truque, “Hasta Desgarrarme” (“Até me despedaçar”), no qual se observa como o eu lírico se indaga a si e à sociedade a respeito do papel da mulher:

Me pregunto,
os pregunto a vosotros,
parte de mí.
Todos, cristales rotos
subterráneos sin salida,
engranajes no encajados.

Mundo cárcel.
Cárcel mundo:

Dónde hay un sol
que a nuestros ojos brille.
Que a nuestra pupila asome
camino sin cadenas.
Dónde el viento
levantando polvaredas
pueda llevar mis sueños
de vida infinita,
a verdes campiñas florecidas
a domingos de risas y alegrías.

Me pregunto, os pregunto,
es mi vida este interrogante.³⁰ (TRUQUE, Y., 2008, p. 111 – 112)

³⁰ Pergunto-me/ pergunto-os a vocês,/ parte de mim./ Todos, cristais quebrados/ subterráneos sem saída,/ engrenagens não montadas./ Mundo cárcere/ Cárcere mundo:/ Onde há um sol/ que aos nossos olhos ilumine./ Que a nossa pupila apresente/ caminho sem prisões/ Onde o vento/ levantando poeiras/ possa levar meus sonhos/ de vida infinita,/ a verdes paisagens floridas/ e domingos de risos e alegrias./ Pergunto-me, pergunto-lhes,/ é minha vida essa inquietação. (TRUQUE, Y., 2008, p. 111 – 112)

Pode-se evidenciar como desde o título a poetisa apresenta uma introspecção e convida o leitor a desvendar os segredos para adentrar nos sentimentos que são expostos no decorrer do poema. O título manifesta a luta incansável por encontrar uma resposta descrita no despojo das vestiduras da voz enunciativa.

O eu lírico, através de questionamentos, induz à reflexão sobre os fenômenos descritos para criar no leitor uma conscientização a respeito do universo da mulher. No verso “subterranos sin salida, engranajes no encajados”, o desequilíbrio e a desarmonização de lugares sem saída sugerem que, embora exista um caminho, a mulher se sente aprisionada nele, pois não encontra saída e as peças do quebra-cabeça não estão em sintonia com sua vida, pois ela não consegue montá-las/ajustá-las.

Desse modo, o eu lírico almeja uma completa liberdade ao desvendar um universo visível e plausível em que consiga caminhar por espaços sem cadeias e sem opressões, onde o sol possa iluminar o caminho e seus olhos sejam capazes de ver brilhar a esperança.

O poema expõe a denúncia social, fazendo do eu lírico um agente de protesto que tenta se exteriorizar, mas que não realiza ações e se deixa absorver pelo sistema. Existe um desejo interno de transformação, mas que é reprimido, quando constata que a vida é uma inquietação e uma interrogação, no final da estrofe.

O paralelismo comparativo na estrofe em forma de dístico projeta a relação que circunda o universo feminino com as cadeias e as forças de coerção que limitam o agir da voz enunciativa, expressando esse contexto circundante como uma prisão ou um cárcere que enclausura as sensações e as expressões do mundo a que pertence.

Jenny de la Torre Córdoba é outro exemplo da *fase feminista* proposta por Showalter (1985), conforme se verifica no poema “Naci cimarrona” (“Nasci Quilombola”). Nele, o eu lírico permite enaltecer a reivindicação dos direitos das minorias e se pode observar a manifestação da terceira fase da teoria da ginocrítica, centrada na autoafirmação do poder feminino.

Era un siete de junio,
el reloj de la pared se estremeció:

Una sola campanada.
Una de la tarde, yo nacía

El cielo colombiano se rompió.
Sus lágrimas negras
tiñeron mi piel y mi agonía.

[...]
Mi llegada evocó noches sin estrellas,
ausencia de rizos dorados,
desencanto de familiares y amigos.
Me esperaban blanca.

Rompí la *fuenta*.
Me declaré *Cimarrona*,
me liberé de las miradas ajenas,
escapé por siempre
de sus cadenas³¹ (DE LA TORRE, 2008, p. 123 – 124)

Diversamente dos poemas analisados anteriormente, De la Torre expressa a subjetividade de uma figura feminina que transita numa sociedade de exclusão e de poderio entre raça e sexo, pois o eu lírico descreve no primeiro quarteto o momento do nascimento, evocando o começo do ciclo desse novo ser.

O relógio marca a temporalidade biológica existencial que delimita as funções e a evolução progressiva do corpo. Por sua vez, simboliza o relógio social que assinala a marcação do tempo na realização de tarefas e atividades a serem desenvolvidas segundo a evolução do corpo. Isto significa que a efetivação de funções transcorre conforme o passar do tempo.

Na sequência, a prosopopeia transfere cargas semânticas de significação, quando se menciona que “el reloj de la pared se estremeció”, sugerindo ao leitor que as adversidades e os conflitos serão marcados por inconsistências e variabilidades no sujeito enunciado.

Posteriormente, essa ideia é reforçada, na segunda estrofe, nos seguintes versos: “El cielo colombiano se rompió/ Sus lágrimas negras/ tiñeron mi piel y mi agonía”, enunciando como a cor de pele, dentro do sistema de representação social, é interpretada conforme a relação simbólica entre outros seres, para criar

³¹ Era um sete de junho,/ o relógio da parede estremeceu:/ Um único soar de sino./ Uma da tarde, nasci eu/ O céu colombiano se quebrou/ Suas lágrimas negras/ mancharam minha pele e minha agonía./ [...] Minha chegada evocou uma noite sem estrelas,/ ausência de cachos dourados,/ desencanto de familiares e amigos./ Esperavam-me branca./ Quebrei a fonte/ Declarei-me *Quilombola*,/ Libertei-me de olhares alheios,/ Fugi para sempre/ das suas cadeias (DE LA TORRE, 2008, p. 123 – 124)

uma diferenciação ou categorização entre pares, uma vez que, “a raça não cria problemas, mas sim a diferença fenotípica por ela simbolizada” (MUNANGA, 2006, p. 56).

O poema enfatiza as tensões entre gênero e raça numa sociedade que leva consigo as marcas simbólicas da cor da pele, assumindo assim, conforme postulado por Pisano (2014), uma identidade étnicorracial que implica assumir os significados históricos, produto de uma escravidão criada pelos brancos, na consolidação de uma estrutura capitalista e opressora das realidades “para justificar el sometimiento y la destrucción de las culturas de las y los esclavizados³²” (PISANO, 2014, p. 193); uma realidade cultural que referencia uma diáspora africana e uma realidade social, na identificação de pertencer aos setores oprimidos a partir de uma visão social e econômica (PISANO, 2014).

Tudo isto pode ser evidenciado quando o eu lírico descreve essa tensão, declarando que a sua chegada evocou uma noite sem estrelas, metaforizando a ausência de luz que orientasse o andar da enunciadora. Posteriormente, ocorre a inconformidade do seu nascimento pela sua cor de pele, pois isto simboliza a manutenção cultural dos estereótipos criados para e contra a mulher negra.

A enunciadora incursiona na reflexão e na crítica das construções sociais frente à raça, quando enaltece a quebra de expectativas, já que todos “me esperaban blanca”, mas ela nasce negra. Dessa forma, ela denuncia as opressões e a exclusão criada pela supremacia branca e, como afirma Pisano (2014, p. 194),

Asumir una identidad étnico-racial implicaba asumir también una identidad de clase, y allí tampoco había términos medios: o se pertenecía a los grupos dominantes, a la burguesía, identificada con lo blanco, o al “pueblo”, es decir, a los sectores marginados y explotados conformados por los “no blancos”. En este contexto, independientemente de la posición ocupada, asumirse política y culturalmente como “negro” implicaba la imposibilidad de identificarse con un sector social diferente al de los explotados, al “pueblo”³³.

³² para justificar a submissão e a destruição das culturas das e dos escravizados (PISANO, 2014, p. 193).

³³ Assumir uma identidade étnico-racial implica uma identidade de classe, e aí tampouco havia meios termos: ou se pertencia aos grupos dominantes, à burguesia, identificada com o branco, ou ao "povo", isto é, os setores marginalizados e explorados compostos pelos "não-brancos". Neste contexto, independentemente da posição ocupada, assumir-se política e culturalmente como "negro", implicava a impossibilidade de se identificar com um setor social diferente ao dos explorados, ao "povo". (PISANO, 2014, p. 194)

Reconhecer e assumir a cor negra é um risco, pois tal atitude liga-se àqueles que são explorados, àqueles que pertencem às classes mais desfavorecidas, ao povo, em suma. Apesar disso, no poema, percebe-se como na última estrofe o eu lírico quebra os paradigmas para se reconhecer como “não branca”, para dar voz a todos aqueles que estão fora da normalização imposta pela sociedade, que é ressaltada pela voz da poetisa, quando se desprende dos valores da tradição e se define como “quilombola” (*cimarrona*), termo utilizado para descrever os escravos rebeldes que fugiam das senzalas.

O poema descreve o desejo de emancipação da mulher em face das sociedades opressoras, libertando-se das críticas e dos olhares sociais, para dar fim às normas que impossibilitam sua participação efetiva numa sociedade ainda dominada pelo sistema patriarcal, que valoriza e defende a supremacia do homem e da raça branca.

Retomando à teoria de Showalter (1985), a terceira fase, denominada *fase femea*, concebe a importância da preservação da literatura feminina, dando voz aos grupos minoritários, oprimidos e subalternos, objetivando a consolidação de uma consciência feminina. Identifica-se a escritora Virginia Woolf como uma das escritoras emblemáticas dessa literatura, pelo uso da técnica do fluxo de consciência relacionado às suas personagens femininas, como alegoria dos pensamentos e emoções que acontecem na mente humana.

Cabe ressaltar que Showalter, ao retomar o lema de *Pode o subalterno falar?*, proposto pela escritora Gayatri Chakravorty Spivak, incentiva a mulher escritora a buscar tudo o que é culturalmente silenciado ou não representado, de forma a subverter os sistemas existentes que reprimem e negam a diferença (FUNCK, 1999, p. 19).

Nesta fase, os escritos se centralizam em dar voz às diversas manifestações e sentimentos da mulher, tendo como referente a emancipação e a militância em termos de identidade, de luta e de convergências de interesses, renunciando aos valores morais e culturais impostos pelos discursos falocentristas.

Poemas escritos por Elisa Posada de Pupo, Nidia Del socorro Bejarano Velásquez e Yvonne América Truque apresentam estas enunciadoras militantes, confiantes e determinadas, que se transformam em portadoras de vozes para

suas similares e para a sociedade, conforme se pode observar no poema que transcrevemos abaixo:

Soy la dueña
de la trampa
que encierra mis sentidos
del vértigo que succiona
y atrapa mi existencia.
Silencio, desconfianza...

Deambulo por calles solas,
busco mi destino.

Soy la dueña del tiempo
el espacio me habita
y no lo encuentro.

Hoy me siento sola
y soy dueña de todo
y de nada ³⁴ (POSADA, 2008, p. 58)

O poema “Posesión” (“Possessão”), escrito por Elisa Posada de Pupo, identifica a transformação da representação da mulher para salientar uma enunciadora determinada, que tem o controle sobre si, pois como se pode observar acima, o poema começa com uma autoafirmação no presente daquilo que ela é, neste caso, dona da sua vida e do seu destino.

Em comparação com os poemas analisados anteriormente, o uso do presente simples em primeira pessoa reforça a determinação da consciência, dando poder e liberdade na reiteração de ações que fazem com que a mulher descrita seja independente e possa transitar livremente pelas ruas solitárias à procura do seu destino, atitude que é reforçada pelos verbos: “Soy; Deambulo; busco”.

Isto permite que o leitor perceba a transformação do sujeito feminino no resgate da sua autonomia, quando a enunciadora se apropria da sua existência, do seu destino, do seu tempo e do espaço que habita.

Embora na sextilha que abre o poema manifeste-se um eu lírico que se movimenta imerso no silêncio e na desconfiança, a enunciadora deixa claro o confronto entre sentimentos e emoções que vive a mulher. Desta vez, existe uma

³⁴ Sou a dona/ da armadilha/ que encerra meus sentidos/ da vertigem que suga/ e segura minha existência./ Silêncio, desconfiança.../ Perambulo pelas ruas vazias,/ procuro o meu destino./ Sou a dona do tempo/ O espaço me habita/ e não consigo encontrar/ Hoje me sinto sozinha/ sou a dona de tudo/ e de nada (POSADA, 2008, p. 58)

consciência das ações que produzem tais sentimentos e que, apesar de serem frequentes na vida, sabe que as consequências que prendem a sua existência e aprisionam seus sentidos são controlados por ela.

A solidão não se apresenta como um desconforto da existência do ser, mas se transforma em um momento de introspecção que faz com que a enunciadora perceba que não precisa de um agente dominador masculino para dar continuidade a sua vida, pois apesar de estar sozinha, pode ser “dueña de todo y de nada”.

No poema “Formas de vida” (“Formas de vida”), Posada apresenta uma figura feminina independente no descobrimento de si. O eu lírico manifesta a busca pela identidade se apropriando de discursos que determinam seu viver:

El tipo de vida con que sueño
es el que estoy viviendo.
Jamás he permitido obstáculos y derrotas.

Poseo la herramienta
para crear lo que quiero.
Esto es magia,
bienvenida magia
a la vida de mis futuras generaciones. ³⁵ (POSADA, 2008, p. 59)

O poema, composto de duas estrofes, um terceto e um quinteto de versos heterorrítmicos e heterométricos livres descrevem um eu lírico que se identifica como sujeito integrante da sociedade, sendo partícipe das dinâmicas sociais que nelas transcorre.

Os versos “Poseo la herramienta /para crear lo que quiero” enobrecem as potencialidades da figura feminina ao reconhecer suas habilidades para poder consolidar manifestações de tipo cultural e intelectual, que se refletem no social, pois se argumenta que tudo que ela fizer será contemplado e evidenciado nas futuras gerações.

Na primeira estrofe os recursos sonoros amplificam a força da enunciação. O fonema /i/ exprime uma sensação estridente de grito que enaltece o enunciado e reforça as afirmações definidas pela consoante oclusiva

³⁵ O estilo de vida com que sonho/ é o que estou vivendo./Jamais permiti obstáculos e derrotas./ Tenho a ferramenta/ Para criar o que desejar./ Isto é mágico,/ bem-vinda magia/ para a vida das minhas futuras gerações (POSADA, 2008, p. 59)

linguodental /t/ (MARTINS, 1997), nas expressões tais como “tipo; estoy; permitido; obstáculos”.

Por sua vez, a consoante constrictiva labiodental /v/ sugere uma prolongação e uma ritmicidade com certa duração, articulando a ideia de firmeza que se prolonga na “vida” da enunciativa e que se atualiza com o uso do gerúndio, reafirmando que aquela vida que está levando é a desejada; que ela a controla; que ela a vive.

O terceiro verso da primeira estrofe apresenta uma força de articulação quanto ao timbre nos fonemas vocálicos /a/, /e/, /o/, os quais sugerem uma alegria em intensidades emocionais correlatas, para potencializar o ritmo no verso criando no leitor o movimento sonoro emocional, que culmina com um som vibrante múltiplo e com fonema vocálico fechado /o/, o qual exaltam em termos rítmicos a força da palavra “derrotas”.

Neste ponto, é necessário observar como o eu lírico transita por várias emoções diante da afirmação daquilo que foi dito, porque o primeiro verso produz uma inquietação por desvendar o enunciado através de palavras que criam expectativa no leitor. Ao se referir à vida que ela “sonha”, reitera no segundo verso a consecução do desejo em transformá-la em realidade, decretando a coragem e a força que possui para enfrentar a vida que planejou e que concretizou.

Na segunda estrofe, de versos livres, o eu lírico proclama a determinação como mulher mediante o presente simples em primeira pessoa nos verbos “possuir e querer”, dotando-a de coragem e de decisão, para poder transmitir todos seus valores às futuras gerações

A enunciativa transita num tempo psicológico que começa no presente e se transforma em um futuro progressivo para transmitir esperanças e melhores projeções do ser feminino na contemporaneidade.

Outro poema que pode ser resgatado na *fase fêmea* é “Sofy hace cosas” (“Sofy faz coisas”), composição narrativa escrita por Nidia del Socorro Bejarano Velásquez, no qual decorre a história de Sofy, uma figura que transita da *fase feminina* à *fase fêmea*. Nas primeiras estrofes, o eu lírico expressa as forças das sociedades patriarcais em detrimento da participação efetiva da mulher que quer se converter em um sujeito que procura sua identidade. Para consegui-la, precisa sair do seu espaço e se refugiar perto do mar.

[...]
VI

Sofy se fue al mar...
cayó felizmente en el gozo de sí misma
Salió de los estándares que decían ¡TIENES!
Y aniquiló la estafa de decir ¡ÉXITO!
[...]
Sofy de día vende rizos falsos y es feliz.
De noche se jacta en tener tiempo y escribe poemitas
Que después pasa a tarjetitas Hello Kitty de buena amistad.
Las está reservando para gente nueva... Ya vendrán...
[...]
Sofy crece desde que escapó a su mar.
Se ha comprado plácidamente sus falsos rizos y su mar en el
calendario.
Sofy se llama Sofy... hace poco se quitó el doña
Y en el puesto con Shiny Things nadie la mira con ojos bravos.³⁶
(BEJARANO, 2008, p. 133-134)

O poema narrativo descreve como o eu lírico se desprende das ataduras da sociedade para renunciar às formas de opressão que a mantiveram em uma posição de subalternidade. No primeiro verso, quando alude ao processo de deslocação de espaços, o eu lírico sugere uma mobilização mental e psicológica de Sofy, pois existe uma determinação por parte dela de abandonar os valores morais e culturais impostos pela sociedade em que vivia.

O uso das reticências indica uma interrupção para criar um efeito de expectativa no leitor, isso faz com que no segundo verso sejam reivindicados os novos valores que encontrou neste espaço. Trata-se de uma situação que põe em relevo o encontro consigo mesma, estabelecendo uma comparação indireta entre o passado e o presente. Isso é uma alegoria daquilo a que ela renúncia e deixa no passado, para percorrer um novo espaço propício para seu desenvolvimento.

Os dois versos seguintes reforçam a mudança psicológica que se concretiza em liberdade e em êxtase de poder controlar seu mundo e seu

³⁶ [...] VI /Sofy foi embora para o mar.../ felizmente caiu na alegria de si mesma/ saiu dos padrões de VOCÊ TEM QUE!/ e aniquilou o golpe de dizer SUCESSO!/ [...] Sofy de dia vende cachos falsos e fica feliz./ À noite, ela se orgulha de ter tempo e escreve poeminhas/ Que depois transcreve em cartãozinhos de boa amizade da Hello Kitty./ Está reservando-os para pessoas novas... que virão.../ [...] Sofy cresce desde que fugiu para seu mar./ Comprou placidamente seus cachos falsos e seu mar no calendário./ Sofy se chama Sofy... há pouco tirou o dona./ e na barraca de Shiny Things ninguém a vê com olhos/ zangados. (BEJARANO, 2008, p. 133-134)

destino, sendo marcado pelo uso do pretérito perfeito simples “cayó; salió; aniquiló”, no momento de descrever como o passado fica religado à tradição em que a figura feminina devia responder aos padrões e estereótipos sociais, assim como responder pelo gerenciamento do lar.

Outro fator contemplado no poema é a independência econômica da mulher, fato que permite que ela possa ter autonomia sem necessidade de estar ou depender de uma figura masculina. Essa ocorrência salienta e reivindica as conquistas das lutas dos movimentos feministas com relação à participação total da mulher em espaços políticos e econômicos.

Além disso, no texto poético em análise, reforçam-se as ideias anteriormente expostas sobre a importância da escrita na mulher na exteriorização dos seus pensamentos, desejos e tensões, que, nos versos, transformam-se em momentos de felicidade, porque as palavras cumprem uma função social, cujo destinatário será a sociedade.

Nesse ponto, o leitor se depara com uma figura feminina que consegue progredir sem necessidade de estar alienada e submersa numa cultura patriarcal. Tem-se uma relação que estabelece uma ruptura dos imaginários mantidos pela tradição para construir uma representatividade da mulher por meio da independência e determinação, dado que Sofy continua evoluindo “desde que escapó a su mar”.

O uso do pronome possessivo “seu” metaforiza o mar como um espaço ficcional e, assim como a água, corre e flui através da força do vento. Isto faz com que Sofy fuja à procura de um universo em que possa construir sua vida conforme seus desejos, não estando em um espaço físico, mas sim em um estado mental de paz e de harmonia consigo mesma e com o contexto em que circula.

O poema descreve a renúncia ao patriarcado enfatizada pelo fato de que Sofy decide forjar sua vida, mesmo sabendo que a decisão poderia repercutir negativamente, uma vez que, nas sociedades masculinas, o casamento era a forma de inserção da mulher na sociedade, o que a mantinha nas sombras do esposo, sob a sua proteção, pois era ele quem lhe dava um novo *status* de participação política e econômica na sociedade e, conseqüentemente, ela perdia sua liberdade para se tornar a metade dele. De acordo com o pensamento de Beauvoir (1967, p. 169):

A mulher, em se casando, recebe como feudo uma parcela do mundo; garantias legais protegem-na contra os caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dele. Economicamente êle é o chefe da comunidade, é portanto êle quem a encarna aos olhos da sociedade. Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dele, fica sendo sua "metade" [...]. E perde uma parte dos direitos que o código reconhece à celibatária

O casamento condena a mulher ao confinamento da casa, ao espaço privado, com toda a sua carga de trabalhos e obrigações, além da exigência da fidelidade e de se integrar à família do marido e ao meio onde ele vive, perdendo sua liberdade e se tornando uma propriedade dele. Sofy vai na contramão dessa postura, uma vez que representa a emancipação da mulher em prol dos interesses da maioria, procurando combater as normas estabelecidas pelo patriarcado para se autoconhecer como mulher independente. A recusa em continuar repetindo os modelos impostos pelas sociedades dominantes se evidencia no último verso quando já não existem fatores de controle e de punição, uma vez que “nadie la mira com ojos bravos”.

Prosseguindo nessa perspectiva, Yvonne América Truque trata da independência da mulher no poema “Mujer batalla” (“Mulher Batalha”):

Era ella. La vi un día
parecía la misma y yo...
y yo no la conocía.

Venía de los años
desnudándose los pasos.
Su vientre inflado como mundo,
era un ¡tan! ¡Tan! de Libertad
ausente
y un entonar su iracunda rebeldía.

Venía del tiempo y en sus ojos
se habían instalado el sol,
la luna, el cielo
en un infinito desear vivir su vida.

Entonces, la vi correr las calles
con la rabia albergada en sus entrañas
rompiendo Silencio-Ataduras,
Institución-Hogar. ³⁷ (TRUQUE, Y., 2008, p. 110)

³⁷ Era ela. Eu a vi um dia/ parecia a mesma e eu.../ e eu não a conhecia./ Veio do tempo/ descascando os passos./ Seu ventre inflado como mundo,/ era um Tan! Tan! de liberdade/

O poema descreve o desenvolvimento da identidade, quando se enaltece o poder da mulher frente a sociedade. A rebeldia e o poder de luta se convertem nas características desta figura feminina inspirando outras mulheres.

Na primeira estrofe, percebe-se como a metrificação do poema estabelece um jogo de palavras através das elisões que acontecem entre as vogais, já que, no segundo verso, a elisão entre o fonema /i/ e o pronome “yo” criam uma sonoridade de pertencimento, pois consolida a frase “parecia a mesma e eu”, perfazendo um processo de conexão entre essa mulher e a enunciativa do poema.

Isto é, embora seja identificada uma figura feminina, o eu lírico reconhece nela as potencialidades que existem também dentro de si, pois nesse exercício de comparação entre o sujeito enunciado e a enunciativa existe uma relação de reciprocidade.

No terceiro verso, ao enunciar o sintagma “y yo no la conocía”, o eu lírico descreve o processo de transformação em face dos posicionamentos da mulher na sociedade. O poema anterior também confirma as ideais kafkianas de modificação e metamorfose no ser humano à procura de uma integridade e equilíbrio interior, para assim poder transformar progressivamente o seu exterior, consolidando representações de si e do contexto em que está imerso.

Nesse sentido, os processos de evolução subjetiva dos ideais da mulher são ratificados nas seguintes estrofes que marcam uma progressão, quando se faz referência a “anos” e “passos”: “Venía de los años/ desnudándose los pasos”, cuja intenção é anunciar os protestos e as oposições aos modelos imperantes para poder conceber caminhos de expressão sem repetir a tradição.

É interessante como esta ideia de evolução e movimento é reafirmada em consonância com os postulados de Julia Kristeva (1999), conforme se pode observar no nono verso, no qual a rebeldia enaltece essa inquietação frente ao cenário político e econômico que descreve uma relação epistemológica de movimento e de espaço e tempo (KRISTEVA, 1991).

ausente/ e um entoar sua furiosa rebeldia./ Veio do tempo e nos seus olhos/ Se instalou o sol,/ a lua, o céu/ no infinito desejo de viver sua vida./ Então, eu a vi correr pelas ruas/ com a raiva alojada em seu interior/ quebrando Silêncio – Amarras,/ Instituição – Lar. (TRUQUE, Y., 2008, p. 110)

No capítulo “¿Cuál rebeldia hoy?”, Kristeva (1991) trata da evolução epistemológica da palavra “rebeldia”, passando por questionamentos linguísticos e psicanalíticos no tempo, iniciando com uma ideia de “movimiento circular y, por extensión, de un retorno temporal”³⁸ (KRISTEVA, 1991, p. 11), assim como de envoltura ou envolvimento espacial, para ser posteriormente assimilada como “un rechazo a la autoridad”³⁹ (KRISTEVA, 1991, p. 12). Mais adiante, a noção de rebeldia adquire conotações de oposição e de desvio, sendo utilizada em termos políticos e psicológicos após o século XVIII (KRISTEVA, 1991).

Quando o eu lírico expressa sua rebeldia, isso não é mais que uma oposição e uma confrontação com os movimentos que enalteceram o patriarcado em detrimento da participação da mulher e, por fim, é uma contestação à subalternidade, propiciando para a mulher uma nova maneira de ser/estar no mundo e uma reivindicação para que os discursos anteriormente silenciados, sejam ouvidos.

O poema reflete o que se afirma aqui por meio da expressão “Venía del tiempo”, uma vez que sugere a transformação do presente, numa referência a uma possibilidade de mudança no paradigma patriarcal.

Na terceira estrofe se declama a vitalidade da figura feminina através da metáfora dos olhos, que levam consigo o brilho do sol, da lua e do céu como uma manifestação do empoderamento, para poder revolucionar seu tempo e seu espaço e assim poder viver a vida que desejar.

Nota-se, como na última estrofe, o eu lírico expressa uma relação de militância na reivindicação de espaços e de vozes da figura feminina, expressando a força e a vitalidade de “correr las calles / con la rabia albergada en sus entrañas”.

O paralelismo evidenciado nos dois últimos versos do poema destaca a comparação e o contraste que o eu lírico enfatiza, quando se refere à quebra do silêncio e dos laços de forma não pacífica, porque essa quebra enaltece o desejo de abolir a tradição que tem submetido a figura feminina ao silêncio e às regras e normas construídas, denunciando como esta é atualizada e reforçada pela

³⁸ Movimento circular e, por extensão, um retorno temporal ((KRISTEVA, 1991, p. 11).

³⁹ uma recusa à autoridade (KRISTEVA, 1991, p. 12).

instituição e pelo lar, lugares que controlam e fazem com que as regras sejam fortemente aplicadas à mulher.

Todas estas reflexões permitem reconhecer que, através da escrita, a mulher tem consolidado espaços literários de expressão e de exteriorização dos seus pensamentos para, socialmente, conquistar espaços de reivindicação de direitos como necessidade de afirmação desse sujeito-enunciador.

Salienta-se como essa escrita problematiza e oportuniza a reflexão sobre a mulher negra para construir manifestações de resistência frente aos discursos dominantes, entoando as palavras de Conceição Evaristo (2007, p. 35), que se manifesta nos seguintes termos:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação.

Em síntese, estudar e conhecer as expressões da figura feminina através da escrita permitem adentrar em bases teóricas para identificar as manifestações da mulher no momento de descrever e enunciar um universo feminino, o qual foi silenciado e menosprezado pelas figuras masculinas, abalizadas pelo sistema patriarcal e que ainda mantem seu poder e sua força opressiva, sobretudo em regiões periféricas como é o caso do Pacífico colombiano.

A seguir, o próximo capítulo trata da tradição oral e do folclore nas criações poéticas de escritoras afrocolombianas.

CAPÍTULO II

2.1. APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA AFROCOLOMBIANA

Pensar no prefixo *afro* como conjunto referencial à totalidade da África produz uma série de imaginários relativos à raça, sexo, cor e gênero de um grupo característico, que quando relacionados à história da humanidade remetem aos processos de colonização, exploração e destruição de valores autóctones das tribos africanas por parte do colonizador.

Por sua vez, pensar na América Latina como resultado das invasões e explorações eurocentristas remete ao encontro de várias culturas e línguas, à diversidade cultural e à miscigenação, uma vez que, segundo Rodrigo Vasconcelos Machado (2006), identifica-se esse processo como consequência do agrupamento forçoso dos negros, no reconhecimento de singularidades ou traços identitários convergentes que permitiram a criação de novas manifestações e costumes transferidos às futuras gerações:

Os negros trasladados para o novo continente como escravos, quando da colonização, provêm de várias tribos africanas e de distintas castas sociais, trazendo assim cultos, usos e costumes diversos entre eles. (MACHADO, 2006, p. 90)

Abre-se, desse modo, caminho para uma riqueza cultural e social que permite reflexões sobre a Diáspora Africana, caracterizando a diversidade dos afrodescendentes, conforme atesta o antropólogo Luís Ferreira (2006)⁴⁰, e também as atividades políticas de manifestações culturais apontadas pelo pesquisador Melville Herskovits (1955), quando relaciona a estrutura cultural com as dinâmicas culturais criadas nas Américas; e os processos de ressignificação e construção do sujeito negro na América Latina, atestados nas pesquisas da antropóloga Nina S. Friedemann (1992).

Historiadores e antropólogos, interessados nos estudos pós-coloniais, incluíram o termo afro-latino-americano ou América afro-latina, proposto por

⁴⁰ Usamos os postulados de Luis Ferreira pautados no seu texto intitulado “A diáspora africana na América Latina e o Caribe”, no qual ele utiliza os termos “afro” e “latino” como categorias de estudos para consolidar a noção de “Afro-Latino-americano” caracterizado pelo grupo demográfico da população afrodescendente na América Lusófona e Hispânica.

George Andrews (2007), como categoria de designação e referência dos grupos étnicos com ascendência africana colonizados por Portugal e Espanha.

O Brasil e os países que têm o espanhol como língua nacional oportunizam a construção de redes de apoio e de fundações interessadas em debater, refletir e construir a história da pessoa negra contada por ela mesma. Tais ações podem ser evidenciadas no agenciamento e posterior consolidação de movimentos negros, que usam a língua escrita como mecanismo de inserção no contexto político⁴¹, e como forma de denúncia e de exteriorização e preservação dos seus legados, conservados até os tempos atuais.

É preciso voltar um pouco no tempo para identificar as especificidades vividas pelas pessoas negras na Colômbia e, para isso, se faz necessário reconhecer na história os fatores que ocorreram após o fim da escravidão em 1851, pois na narração da história se acredita que a liberação trouxe consigo igualdade e prosperidade para as comunidades que sofreram o controle da hegemonia eurocentrista.

Embora a história da América Latina seja narrada a partir dos processos de colonização, evidencia-se uma ausência nas pesquisas que discutem a respeito das tribos autóctones e a reorganização interna que padeceram as comunidades afrocolombianas, uma vez que esta foram desprovidas de políticas que garantissem a participação na sociedade emergente, sem a interferência do poder colonizador, que manteve uma configuração e distinção social entre raças, gêneros e sistemas de crenças.

As tentativas de consolidar uma nação homogênea, após a dissolução de *La Gran Colômbia*⁴², incentivaram o resgate de valores históricos e culturais, por parte dos cidadãos, que sustentaram a ordem no processo colonial. Salienta-se como a sociedade retoma o ideal de nação sob os olhares hispânicos na procura de uma cultura europeia em terras colombianas. Esta ação repercute na visão

⁴¹ Não se pode esquecer a importância da oralidade nos grupos com ascendência africana, que por muitos anos preservam a contação de histórias como mecanismos de manutenção cultural e religiosa, mas que, em uma sociedade letrada, pela imposição do colonizador, a escrita tornou-se o meio de participação em cenários que durante muito tempo foram destinados aos (brancos) europeus.

⁴² Após a expulsão da coroa espanhola do território, os governos dos países atuais como Venezuela, Colômbia, Equador e Panamá conformaram, em 1819, um único país que foi chamado *La Gran Colombia* sob o lema de unificação total dos povos livres e fora da opressão. As constantes tensões políticas e ideológicas entre federalistas e centralistas foram os antecedentes para a dissolução do projeto integrador de um único país em 1830.

da pessoa negra, como agente mantenedor das raízes africanas, que foram interpretadas pelo poder da época como práticas das sociedades bárbaras, que mantinham o atraso no processo civilizatório. Neste sentido, o pensamento local estabelecia uma relação direta entre cor de pele e hierarquização econômica e social. Logo, “Colombia había vivido después de la Colonia la curiosa ilusión, fomentada por la ideología oficial y por los políticos, de ser un país homogéneo, blanco, católico, hispánico, castizo de corte europeo”⁴³ (OSPINA, 2013, p. 36).

A esse respeito, o estudioso Prescott (1996, p. 107) explica que

Lo nacional se veía arraigado en lo hispánico, en la civilización europea, en la cultura de los grupos dominantes, y reflejaba los intereses de estos sectores de la sociedad. En cambio, lo negro se relacionaba con culturas africanas —apenas conocidas pero consideradas bárbaras y atrasadas—, con antepasados esclavizados y con el trabajo físico pesado. Por lo tanto, hasta hace pocos años, todo el interés nacional se centraba en destacar la imagen y los valores de aquéllos que se identificaban con lo europeo, lo culto, lo blanco.⁴⁴

As ideias de uma configuração hispânica através das visões europeias, que dominaram o pensamento local, fizeram com que a política e a sociedade tomassem como referente os valores burgueses ensinados pela coroa espanhola. Isso transformou-se num mecanismo homogeneizante das diversas culturas que ficaram no território, após as constantes migrações e perseguições, para conservar uma ideologia política e religiosa imposta pelo colonizador.

Ressalta-se que as marcas da africanidade e as manifestações linguísticas, culturais, religiosas e sociais foram julgadas e interpretadas pelos brancos como pagãs. As características provindas da África foram consideradas como atrasadas e como incultas, porque a sociedade se organizava sob a visão eurocentrista, que desacreditava os valores e práticas afrodescendentes, cujo passado se ligava a antecedentes de escravidão e de trabalho forçado, pois isso “implicaba cierto desprestigio social y tenía connotaciones negativas (incultura,

⁴³ A Colômbia viveu depois da Colonização a ilusão, fomentada pela ideologia oficial e pelos políticos, de ser um país homogêneo, branco, católico, hispânico e de estilo europeu (OSPINA, 2013, p. 36).

⁴⁴ O nacional estava enraizado no hispânico, na civilização europeia, na cultura dos grupos dominantes e refletia os interesses desses setores da sociedade. Por outro lado, o preto estava relacionado a culturas africanas - pouco conhecidas, mas consideradas bárbaras e atrasadas - com ancestrais escravizados e trabalho físico pesado. Portanto, até poucos anos atrás, todo o interesse nacional focava em destacar a imagem e os valores daqueles que se identificavam com o europeu, o culto, o branco (PRESCOTT, 1996, p. 107).

trabajo manual, antecedentes esclavos, vergüenza)”⁴⁵ (PRESCOTT, 1996, p. 110).

Neste cenário, a interpretação da raça como manifestação de hierarquização social incitou a divisão e a segregação das comunidades, fazendo com que a pessoa negra tivesse um espaço reduzido de expressão e de participação, criando uma ausência de reflexão dos direitos das suas comunidades sob o panorama jurídico do século XIX (FRIEDEMANN, 1992).

A estudiosa referida identifica como a pessoa negra foi inserida em uma problemática nacional de impossibilidade em se reconhecer como sujeito participativo na sociedade, sendo relegada a um papel de cidadão de segunda categoria, entendido como um indivíduo carente de opinião e sem incidência política, de forma que sua participação na consolidação de nação foi quase inexistente (FRIEDEMANN, 1992).

Nina Friedemann descreve esse processo, propondo o termo “invisibilidade” para designar as constantes estratégias de apagamento das comunidades negras, ignorando a história, direitos e costumes, enfim, sua dignidade humana, já que que ela afirma que “la invisibilidad que como lastre el negro venía sufriendo en su calidad humana e intelectual desde la colonia quedó así plasmada en el reclamo de un americanismo sin negros”⁴⁶ (FRIEDEMANN, 1992, p. 28).

Por sua vez, Laurence Prescott afirma que a miscigenação, assim como a opressão das normas que beneficiaram as pessoas brancas foram os mecanismos de controle que influíram no pensamento das pessoas negras, já que estas criaram uma aversão a se reconhecer como um grupo étnico. Muitas delas implementaram conceitos que as distanciavam do “negro”, para amenizar a perseguição e a exclusão, nomeando-se a si mesmas como “morenos, marrons”, assim como se refugiavam na formação educacional, para quebrar os estereótipos de inferioridade criados pelos crioulos e brancos vigiados pela igreja católica, através das leis oriundas da Inquisição, a fim de oprimir o negro e os indígenas. Ainda de acordo com as observações do autor mencionado,

⁴⁵ Implicava certo descrédito social e tinha conotações negativas (ignorância, trabalho manual, antecedentes de escravo, vergonha (PRESCOTT, 1996, p. 110).

⁴⁶ a invisibilidade que, como lastro, o negro sofrera em sua qualidade humana e intelectual a partir da Colônia, ficou estampada na reclamação de um americanismo sem negros (FRIEDEMANN, 1992, p. 28).

Muchas personas negroides querían esconder o suavizar estos orígenes recurriendo a descripciones eufemísticas (moreno, trigüeño) que implicaran una atenuación del color o de la condición. Otros intentaron forjar una nueva identidad más aceptable «mejorándose» biológica y culturalmente mediante el mestizaje y la formación universitaria. Esto ha llevado a la dificultad de determinar a quién se puede calificar de negro o mulato.⁴⁷ (PRESCOTT, 1996, p. 110)

Tal situação dificulta e impossibilita os processos de mapeamento e historicidade de uma literatura afrocolombiana. Todavía, a extensão geográfica e a falta de comunicação das capitais com as cidades do interior fizeram com que os estudos antropológicos e sociológicos sobre as comunidades afrodescendentes fossem comprometidos (FRIEDEMANN, 1992), uma vez que a falta da identidade negra “dificulta la correcta apreciación del papel jugado por la población negra en la cultura colombiana y, por lo tanto, tiende a desdibujar el perfil del literato afrocolombiano”⁴⁸ (PRESCOTT, 1996, p. 115).

Percebe-se como a consolidação de uma identidade negra tem sido manipulada pelo controle nacional, fazendo com que a sua percepção seja realizada pelos estigmas e os preconceitos criados no passado e preservados até os dias atuais. Josefina Klinger, numa entrevista à *Revista Credencial*, realizada pela jornalista Ana Catalina Baldrich, chama atenção para o fato de que

Hay una responsabilidad compartida en la forma como nos vemos y nos sentimos. El país que tenemos hoy es la consecuencia de la forma como nos hemos relacionado. Nuestra gente llegó a sitios agrestes como el Chocó para refugiarse después del periodo de esclavitud. Les dijeron: “ya no son más esclavos”, pero no les dieron apoyo, y el estigma de la esclavitud quedó en el imaginario de la gente. Todavía en Colombia hay adultos mayores que aún nos creen esclavos. Eso está ahí en el ADN de muchos colombianos. Por otro lado, en el ADN de muchos de nosotros hay dolor, rabia y otros temas sin resolver: le tenemos miedo al agua, a los ríos –porque por ahí nos

⁴⁷ Muitas pessoas *negroides* queriam esconder ou suavizar essas origens recorrendo a descrições eufemísticas (moreno, marrom) que implicavam numa atenuação de cor ou condição. Outros tentaram forjar uma identidade nova e mais aceitável, "melhorando-se" biologicamente e culturalmente através da miscigenação e da educação universitária. Isso levou à dificuldade de determinar quem pode ser descrito como negro ou mulato. (PRESCOTT, 1996, p. 110)

⁴⁸ dificulta a correta valorização do papel realizado pela população negra na cultura colombiana e, portanto, tende a descaracterizar o perfil do escritor afrocolombiano (PRESCOTT, 1996, p. 115).

trajeron– y los asociamos con la desgracia. Entonces les damos la espalda. El Chocó tiene dos costas, pero solo se les dice *costeños* a los del Caribe. Aún no hemos dimensionado semejante ventaja y tampoco lo ha hecho el resto del país. En Colombia parece que el agua y los recursos naturales se asociaran a la pobreza, a la limitación, a la escasez y a la condena de ser ciudadanos de tercera clase. Este país quiso parecer europeo y ha copiado el modelo haciendo réplicas mal hechas. Hay una profunda crisis de autoestima en gran parte de la población colombiana.⁴⁹ (BALDRICH, 2019)

Simultaneamente, outro fator que dificulta analisar e compilar os dados basilares para uma historicidade da literatura afrocolombiana é o poder hegemônico do cânone literário e as questões de editoração. Em primeira instância, as comunidades afrodescendentes preservaram a oralidade como forma de resistência e de revitalização das potencialidades da palavra que se mistura com o canto e a dança. Soma-se a isso o fato de o cânone literário reconhecer a importância da palavra escrita; a crítica literária reforça isso quando as obras, além da relevância no mundo acadêmico da palavra expressada e imortalizada no papel, representam uma produção cultural que retoma a civilização a partir de uma perspectiva norteadora dos valores sociais.

Tal questão, vista pelo viés da visão produtiva, simplificou as narrações dos afrodescendentes como relatos ou testemunhos que descrevem as origens e as questões migratórias e os tratamentos sofridos no período da escravidão, que não se incorporavam aos ideais de construção literária da nação.

Deste modo, o poder editorial julgava as obras segundo o nível de repercussão e impacto na sociedade, os interesses econômicos e políticos que potencializavam os trabalhos dos grandes centros, os quais tinham como

⁴⁹ Há uma responsabilidade compartilhada na maneira como vemos e sentimos a nós mesmos. O país que temos hoje é a consequência da maneira como nos relacionamos. Nosso povo chegou a lugares agrestes como Chocó para se refugiar após o período de escravidão. Disseram a eles “já não são mais escravos”, mas não lhes deram apoio, e o estigma da escravidão permaneceu nas mentes das pessoas. Ainda na Colômbia existem idosos que nos olham como escravos. Isso está no DNA de muitos colombianos. Por outro lado, no DNA de muitos de nós há dor, raiva e outras questões não resolvidas: temos medo da água, dos rios – porque foi por aí que nos trouxeram - e os associamos ao infortúnio. Então viramos as costas para eles. O Chocó tem dois litorais, mas só são chamados de *costeños* aqueles que nascem no Caribe. Ainda não consideramos tal vantagem e nem o resto do país. Na Colômbia, parece que a água e os recursos naturais associaram-se à pobreza, à limitação, à escassez e à condenação de ser cidadãos de terceira classe. Este país quis parecer europeu e copiou o modelo fazendo réplicas mal feitas. Há uma profunda crise de autoestima em grande parte da população colombiana. (BALDRICH, 2019)

objetivo a manutenção e a divulgação de ideologias que fortaleciam os princípios e concepções da nação. Isso somava-se aos fatores de aceitabilidade e receptibilidade pelo mundo literário, uma vez que a promoção das obras, a divulgação e o reconhecimento foram fatores determinantes na seleção dos manuscritos a serem reproduzidos.

A falta de educação e de oportunidades acadêmicas estigmatizadas pela distinção de raça somava-se à localização sócio geográfica. Se normalmente as pessoas que não pertenciam aos grandes centros tiveram dificuldades na publicação e muitas das suas obras foram ignoradas e não distribuídas, pior quando se tratava de negros, porque “cuanto más lejos de los grandes centros culturales se encuentra el autor, tanto más improbable que la obra se promocióne, circule y se conozca no sólo fuera del lugar donde se publica, sino también fuera del país”⁵⁰ (PRESCOTT, 1996, p. 111-112).

Levando em consideração a distribuição social e étnica no século XX na Colômbia, as comunidades negras ficaram isoladas da capital, perdendo a divulgação das suas obras, devido à constante invisibilidade nas produções literárias que deveriam ser divulgadas na capital do país, mas eram menosprezadas e pouco difundidas.

Nesse sentido, de acordo com Prescott (1999, p. 558),

[...] Existen novelas, poemarios y otros escritos que se ignoran por la crítica contemporánea y que pasaron a veces casi desapercibidos al publicarse. Otros, por los problemas que ha sufrido la industria editorial en Colombia, solo vieron una edición pequeña y llevan décadas agotados.⁵¹

Um terceiro fator que dificulta a história da literatura afrocolombiana é a forte censura criada pela imprensa enquanto controladora e detentora da produção cultural, pois ela exercia pressão para que as obras se enquadrassem nos modelos sociais e políticos das revistas e dos jornais de grande fluxo, criando uma barreira à liberdade de expressão do escritor (PRESCOTT, 1999).

⁵⁰ quanto mais longe dos centros culturais se encontre o autor, tanto mais improvável que a obra seja divulgada, circule e se torne conhecida não só fora do lugar onde se publica, mas também fora do país (PRESCOTT, 1996, p. 111-112).

⁵¹ Há romances, coletâneas de poemas e outros escritos que são ignorados pela crítica contemporânea e que às vezes passam quase despercebidos quando publicados. Outros, devido aos problemas que a indústria editorial sofreu na Colômbia, só tiveram uma edição pequena e se esgotaram há décadas (PRESCOTT, 1999, p. 558).

Como consequência, surgem as dificuldades para que as pessoas negras pudessem tornar a sua produção compatível com ideais de segregação e de exclusão das minorias (VARGAS, 2005).

Esses são fatores que restringiram a participação dos negros em obras autofinanciáveis ou resultaram na perda de interesse por parte da comunidade negra em entrar no mundo das letras, pois “La mayoría de los escritores afrocolombianos carece de recursos financieros suficientes para editar sus obras en casas editoriales. Prefieren hacerlo de manera artesanal, lo que impide una gran circulación nacional e internacional de los libros”⁵² (LAWO-SUKAM, 2011, p. 41).

Todas essas barreiras descrevem a dificuldade por parte dos historiadores, antropólogos e sociólogos em estruturar uma literatura afrodescendente na Colômbia, em especial, na região do Pacífico colombiano, um espaço geográfico que sofreu as violências internas da guerra, que dividiu o país por questões de ideologia, de exploração e de pretensões políticas, motivo pelo qual julgamos necessário elucidar brevemente as particularidades geográficas e históricas da região mencionada.

2.2. O PACÍFO COLOMBIANO

O Pacífico colombiano é uma extensa região que contempla uma grande proporção de bosques tropicais e de selvas úmidas prolongadas pelo litoral do oceano Pacífico. Tem aproximadamente uma dimensão de 1.300 km, localizado entre as fronteiras do Equador e do Panamá, no sul e norte respectivamente, e com a cordilheira dos Andes, configurando a região do ocidente da Colômbia, com uma área aproximada de 8.224.597 ha., equivalente a 10% do território nacional (ESCOBAR, 2010). Administrativamente, contempla os estados de Chocó, Valle del Cauca, Cauca e Nariño.

A região do Pacífico colombiano é considerada como uma das zonas mais úmidas com os maiores índices pluviométricos do planeta, podendo chegar até 13.000 milímetros anuais, com 267 dias de chuvas por ano (RANGEL, 2004). A

⁵² A maioria dos escritores afrocolombianos não tem recursos financeiros suficientes para publicar suas obras em editoras. Preferem fazê-lo de maneira artesanal, o que impede uma grande circulação nacional e internacional de livros (LAWO-SUKAM, 2011, p. 41).

quantidade de chuva faz com que três quartas partes da área estejam cobertas pela exuberância da selva tropical, englobando uma abundante biodiversidade de flora e fauna. Por sua vez, o excesso de chuva permite uma enorme riqueza hidrográfica, originando rios, cachoeiras e bacias hídricas propícias para a exploração da pesca e atividades afins.

A localização geográfica, a proximidade com as ilhas oceânicas, e a separação por parte da cordilheira de outros ecossistemas ecológicos tais como o amazônico e o andino fazem da região pacífica uma das mais diversas do planeta, com 9.000 espécies de plantas, 750 espécies de aves, mais de 100 espécies de anfíbios e répteis e as constantes migrações de animais marinhos e selvagens pelos mares e bosques, respectivamente (RANGEL, 2004).

A distribuição biogeográfica, climática e hídrica converte a região pacífica em um território diferenciado da nação, quando as cordilheiras, as reservas hidrográficas e a falta de rotas marítimas, fluviais e terrestres isolaram as comunidades em relação à capital do país, repercutindo na produção cultural, política, econômica e social. Seu sustento se centralizou na extração de minerais, abundantes na região, tais como ouro e carvão, a exploração da madeira, aproveitamento da natureza, comércio da pesca, entre outros.

Segundo o Departamento Administrativo Nacional Estatístico da Colombia (DANE, 2014), nessa região vivem 83% de afrodescendentes, 12% de etnias linguísticas e somente 5% de brancos e mestiços, com um índice de pobreza de 37,6% (sem incluir no censo o estado do Valle del Cauca), caracterizando-se como um espaço predominante negro.

O governo colombiano reconhece as práticas culturais e religiosas das comunidades, através da promulgação da lei 70 de 1993, que modifica o artigo 55 transitório da Constituição Política, comprometendo-se assim a salvaguardar a vida e o direito da igualdade, bem como a preservação e proteção das identidades raciais e culturais. Tudo isso tem o propósito de combater a segregação e o racismo instaurado e praticado livremente até a década dos 90.

Pela Lei 70 de 1993, as comunidades negras são classificadas sob os mesmos parâmetros das comunidades indígenas ameríndias, como grupo étnico com valores ancestrais, culturais e linguísticos (GIRALDO; RAMÍREZ; VIÁFANA, 2014). A lei procura garantir o reconhecimento do espaço geográfico e os assentamentos das comunidades negras.

A natureza é a fonte de inspiração de muitos escritores como um universo de ressignificação dos sujeitos no *corpus* desta tese. Nesse sentido, pode-se observar como as escritoras Elcina Valencia Córdoba, Lucrecia Panchano, Amalia Lú Posso Figueroa, Lucrecia Panchano, Mary Grueso Romero e Sonia Nadhezda Truque configuram a visão do Pacífico colombiano através de uma poesia que anuncia os encantos e o magnetismo estético descritos nos seus versos, que se desenham em sugestões de sentimentos visuais para enaltecer a flora e fauna da região, mas que, nas entrelinhas incentivam o pensamento crítico do leitor para refletir sobre as tensões e os infortúnios que o contexto social pode representar.

O poema “La Madre Tierra” (“A mãe terra”), de Elcina Valencia Córdoba, permite visualizar esse aspecto da poesia da região:

Así es mi tierra de grandeza inenarrable
 De linderos naturales, de verjas imaginarias
 De delfines salvadores, de ballenas jorobadas,
 De *malsanidad* perpetua que es riqueza planetaria
 Territorios donde crecen las culturas milenarias
 Legado de mis hijos, balcón de mi fortuna
 Madre que preñas con golpes de azadones
 Fémina que pares con los ritmos de la luna.⁵³ [...]
 (VALENCIA, 2008, p. 173)

Na primeira estrofe, em primeira pessoa, o eu lírico descreve um espaço físico que se caracteriza pela intensidade da sua flora e a fauna através das hipérboles, que nutrem os versos para dar uma maior ênfase nos substantivos utilizados. Os sintagmas “tierra de grandeza inenarrable”; “verjas imaginarias”; “malsanidad perpetua que es riqueza planetária”; “balcon de mi fortuna” são exemplos de como se potencializam os atributos dos elementos naturais destacados.

O poema privilegia a enunciação para manifestar o sentimento de pertencimento e de propriedade. Percebe-se um eu lírico que instiga e provoca com o intuito de entrar em um jogo que cativa o leitor para descobrir as maravilhas da terra apresentada. A enumeração na primeira estrofe se

⁵³ Assim é minha terra de grandeza indescritível/ De limites naturais, de trilhos imaginários/ De golfinhos salvadores, de baleias jubarte,/ De *insalubridade* perpétua que é riqueza planetária/ Territórios onde crescem as culturas milenares/ Legado dos meus filhos, varanda da minha fortuna/ Mãe que engravidas com golpes de enxadas/ Fêmea que pares com os ritmos da lua. [...] (VALENCIA, 2008, p. 173)

transforma em uma estratégia para detalhar as características do espaço enunciado, pois como se pode observar nos versos 2, 3 e 4, o eu lírico relata o porquê da “grandeza inenarrable”, uma vez que não existem palavras que possam reproduzir os atributos físicos da flora e da fauna.

O verso “linderos naturales, de verjas imaginarias” pode ser tomado como referência ao Parque Nacional Natural de Utria, um espaço de preservação ecológica, que combina a biodiversidade do Pacífico com a biodiversidade amazônica. Esse parque “Alberga algunos de los ecosistemas más productivos y biodiversos del planeta (arrecifes de coral, bosques de manglar, praderas de fanerogramas y estuarios), haciendo parte además, del 80% del depósito mundial de carbono”⁵⁴ (MINISTERIO DE AMBIENTE, 2006, p. 18).

Por sua vez, o sintagma “De delfines salvadores, de ballenas jorobadas” enaltece a fauna do espaço geográfico, porque descreve as constantes migrações desses animais durante alguns meses do ano para inspirar os moradores do Pacífico:

El océano Pacífico a lo largo de la costa colombiana que se extiende desde el departamento de Nariño hasta Chocó, se convierte entre julio y noviembre de cada año en el lugar donde las ballenas jorobadas, tras una larga travesía de ocho mil kilómetros desde la Antártica y el sur de Chile buscan sus aguas cálidas para aparearse, dar a luz y criar a sus ballenatos.⁵⁵ (MINISTERIO DE COMERCIO, INDUSTRIA Y TURISMO, 2005, p. 8)

Do mesmo modo que ressalta a importância da fauna, o eu lírico também reconhece as diversidades étnicas do Pacífico, no momento em que menciona os “Territorios donde crecen las culturas milenárias”, que resistiram ao poder da colonização mediante a camuflagem e proteção na selva e nos bosques, assim como nas constantes migrações perto dos rios, para garantir o alimento, pois “los grupos familiares se asentaban según la época de siembra y cosecha en

⁵⁴ Abriga alguns dos ecossistemas mais produtivos e biodiversos do planeta (recifes de corais, manguezais, pastos de ervas marinhas e estuários), fazendo também parte de 80% do depósito global de carbono (MINISTERIO DE AMBIENTE, 2006, p. 18).

⁵⁵ O oceano Pacífico ao longo do litoral colombiano que se estende do estado de Nariño a Chocó, se torna entre julho e novembro de cada ano no lugar onde as baleias jubarte, depois de uma longa jornada de oito mil quilômetros da Antártida e Sul do Chile, buscam suas águas mornas para acasalar, dar à luz e criar seus filhotes. (MINISTERIO DE COMERCIO, INDUSTRIA Y TURISMO, 2005, p. 8)

sítios estratégicos en las vertientes de la Serranía y los ríos”⁵⁶ (MINISTERIO DE AMBIENTE, 2006, p. 130).

Nos versos “Madre que preñas con golpes de azadones / Fémina que pares con los ritmos de la luna”, o sujeito enunciador enaltece o poder da mulher na metaforização da terra como fonte de vida e como agente mantenedor das riquezas e das espécies que nela habitam. A mulher é recriada através da figura da mãe como um sujeito revitalizador, que mantém uma ordem na produção de alimento, de vida e de equilíbrio.

O poema permite refletir sobre as especificidades geográficas da região através de um eu lírico que retrata o sentimento da mulher no momento de representar o espaço por meio das relações pessoais de uma observadora, a qual defende sua terra e convida o leitor a sentir a grandeza das riquezas naturais, que caracterizam o Pacífico colombiano.

Por seu turno, Lucrecia Panchano faz referência à diversidade ecológica no seu poema “Los manglares” (“Os manguezais”):

Amos en la heredad de los esteros,
príncipes orgullosos de los mares,
los vientos les enseñan sus cantares,
y son del litoral, tiernos señeros.
Majestuosos y altivos se levantan,
¡los nativos MANGLARES!

[...]
Hincan sus laberintos de raíces,
para erguidos otear el horizonte,
en sus ramas anidan los sinsontes,
y sus renuevos se llenan de matices,
con su vistosidad, el entorno encanta,
¡los nativos MANGLARES!

Dioses en el Olimpo del paisaje,
refugio de emigrantes criaturas,
del mar conocen calmas y bravuras,
y disfrutan las caricias del oleaje,
ante las tempestades no se espantan,
¡los nativos MANGLARES!

Pero el hombre inclemente lo depreda,
sin valorar sus múltiples bondades,
sin pensar que de sus verdes mocedades,

⁵⁶ Os grupos familiares assentados de acordo com o tempo de plantio e colheita em locais estratégicos nas encostas da Serrania e dos rios (MINISTERIO DE AMBIENTE, 2006, p. 130).

tras la criminal tala nada queda.
Al infinito cuentan sus pesares,
¡los nativos MANGLARES!⁵⁷ (PANCHANO, 2008, p. 54)

Assim como o nome do poema, o eu lírico enfatiza, através da repetição do verso “¡los nativos MANGLARES!”, a importância dos manguezais nas costas do Pacífico, pois cada estrofe finaliza com o sintagma que estabelece uma relação do que se expressa com o bioma formado pelas raízes das árvores nas desembocaduras de águas doces, tais como lagoas e rios, para enaltecer as características da paisagem e dos ecossistemas próprios do espaço.

O poema enfatiza a riqueza léxica utilizando termos e conceitos específicos que revitalizam o rigor na expressão de ideias. A linguagem culta se evidencia em termos como “tiernos señeros”, “verdes mocedades”; de substantivos concretos de lugar: “Amos de la heredad”; e de verbos: “Hincan sus labirintos”, “otear el horizonte”, que referendam uma poética ufanista.

Manifestando-se em terceira pessoa, o eu lírico focaliza esse mundo a partir de uma perspectiva externa, sendo um observador dos fenômenos que organiza um universo literário a partir da sua experiência. Inicia o poema com uma declaração dos sujeitos que pertencem ao espaço descrito e a sua relação com o contexto. Em: “Amos de la heredad de los estéreos”, os sujeitos enunciados reforçam a relação do agricultor que trabalha com a terra. O advérbio de lugar enfatiza a importância da terra que tem sido herdada e cuidada por gerações de uma mesma família. No segundo verso, “príncipes orgullosos de sus mares”, o pronome possessivo sugere uma relação direta entre o sujeito e sua aproximação com o mar.

O verso seguinte enaltece e descreve os manguezais, potencializando as características e as paisagens encontradas no Pacífico colombiano. A enumeração de elementos indica o estado e a função dos manguezais, poetizando uma construção gráfica e dinâmica graças ao encadeamento dos

⁵⁷ Donos na herança dos estuários,/ príncipes orgulhosos dos mares,/ os ventos ensinam suas canções,/ e são do litoral, brando solitário./ Majestosos e altivos se levantam/ Os nativos MANGUEZAIS!/[...] Enraízam seus labirintos de raízes,/ para erguidos enxergar o horizonte,/ em seus galhos nidificam os passarinhos,/ e suas renovações estão cheias de nuances,/ com seu atrativo, o ambiente encanta,/ Os nativos MANGUEZAIS!/ Deuses no Olimpo da paisagem,/ refúgio de criaturas migrantes,/ do mar conhecem serenos e bravuras,/ e apreciam as carícias das ondas,/ diante das tempestades não têm medo,/ Os nativos MANGUEZAIS!/ Mas o homem sem clemência o depreda,/ sem reconhecer seus múltiplos benefícios,/ sem pensar que das suas verdes mocedades,/ Depois da criminosa derrubada, nada resta./ Para o infinito contam suas tristezas,/ Os nativos MANGUEZAIS! (PANCHANO, 2008, p. 54)

verbos de ação: “Hincan sus labirintos”; “otear o horizonte”; “anidan os sinsontes” e “llenán de matices”. Por sua vez, o hipérbato, na penúltima estrofe, “el entorno encanta” reforça o ideal de elegância e imprime uma ênfase nos atributos anteriormente mencionados.

O uso da hipérbole “Dioses del Olimpo del paisaje” acentua as qualidades do ecossistema, enaltecendo o panorama visual, que é descrito como uma criação grega de perfeição estética, a qual permite o acolhimento das espécies migratórias, que se deparam com a força das correntezas marítimas “y disfrutaban las caricias del oleaje”, suportando as tempestades dos ventos e dos mares, para encontrar na paisagem um lugar para descansar, acasalar, dar à luz a seus filhotes, como é o caso das aves e dos mamíferos cetáceos, explicados anteriormente.

Na última estrofe, há uma denúncia social da degradação do meio ambiente, confrontando o mau uso dos recursos naturais, ressaltado pela sequência dos verbos: “lo depreda”; “criminal tala nada queda”. O eu lírico menciona os responsáveis por esse mau uso: “los hombres” e a preposição “sin” reiterada cumpre a função de salientar a carência ou ausência de ações positivas por parte do ser humano em preservar o espaço: “sin valorar”; “sin pensar”.

A gradação na estrofe final do poema determina uma circularidade que faz com que o substantivo plural no último verso de cada estrofe adquira uma representação simbólica por meio da personificação “al infinito cuentan sus pesares / ¡los nativos MANGLARES!”.

O eu lírico interage com o manguezal, manifestando uma significação e funcionalidade. Na primeira estrofe, descreve a relação dos sujeitos com estes; logo depois sua origem, passando por seus atributos, sua funcionalidade, até culminar na destruição por parte do ser humano pela exploração e depredação dos alimentos oriundos dele.

Salienta-se que o manguezal é de grande importância para os moradores locais, porque é a partir dele que se pode extrair lenha para cozinhar; para construir algumas barracas, assim como obter peixes, caracóis, caranguejos, camarões, grande quantidade de moluscos, entre outros “que no solo son de importancia ambiental, sino que también son fuente de muchos de los bienes de las comunidades que allí habitan” (MINISTERIO DE AMBIENTE, 2006, p. 42).

Sobre o ecossistema afrocolombiano também trata o poema “la panga” (“A panga”), de Mary Grueso:

Vengo con una panga
De piangua de un barrial
pingo viringo panga
Se fue la piangua de aquí
Venga toque la marimba
Que voy a empezá a bailá
pa' cuando case el cusumbe
Y coma sangó y piacuil
Entonces lleve el surungo
y el sumbo pa' timbiqui
La piangua está en otro mundo
No me diga que en Guajui ⁵⁸ (GRUESO, 2008, p. 80)

Mais uma vez, o eu lírico focaliza a influência do meio ambiente com as formas de comportamento e organização das pessoas do litoral, enfatizando as atividades de produção e de colheita para garantir o alimento. Neste caso, Mary Grueso expõe outro ecossistema, deixando evidente para o leitor a diversidade dos ecossistemas da região.

O poema retoma o valor da mulher negra na participação e na distribuição dos trabalhos, pois no sintagma “de piangua de um barrial” se reconhece a atividade realizada só por elas em ir até o manguezal para obter a piangua, “un pequeño bivalvo (de dos valvas -cada una de las piezas duras y movibles que constituyen la concha-), que aunque no es muy popular en el centro del país, se le considera uno de los platos más apetecidos en el sur”⁵⁹ (GÓMEZ, 2011).

No léxico coloquial, dita ação é conhecida como “pianguar”, a qual consiste em providenciar os alimentos, limpar a piangua, distribuir entre as participantes e finalmente cozinhar e servir o prato, porque

Esta es una labor femenina, un trabajo manual y delicado, una tradición que han heredado de sus madres y sus abuelas. El mangle es el espacio de ellas, allí comparten chismes, cánticos,

⁵⁸ A “panga”, o “sangó”, o “piacuil”, o “surungo”, o “sumbo” são espécies de peixes nativos da Colômbia, motivo pelo qual preferimos manter esses termos no original:

Venho com uma *panga* / De *piangua* [tipo de marisco] na lama/ Pingo viringo panga/ A *piangua* foi embora daqui/ Venha tocar a marimba [instrumento de percussão]/ Que vou *começá a dançá/ pra* quando *caçar* o quati/ e coma *sangó e piacuil*/ Logo depois leve o *surungo*/ e o *sumbo pra* timbiqui/ A *piangua* está em outro mundo/ Não me diga que em Guajui. (GRUESO, 2008, p. 80)

⁵⁹ um pequeno bivalve (de duas válvulas - cada uma das partes duras e móveis que compõem a concha), que embora não seja muito popular no centro do país, é considerado um dos pratos mais desejados do sul (GÓMEZ, 2011).

pesares y penas. Un lugar donde se alejan de las obligaciones del hogar y de su cotidianidad, y se sumergen en aquel escenario natural único. [...] De regreso al poblado, entrada la media mañana, los más chicos esperan a sus madres, hermanas, abuelas y tías en la orilla, curiosos por saber cómo les fue en su travesía. Ellas, desde lejos, les muestran sus pesadas canastillas de colores, tejidas a mano, y saludan desde los estrechos botes, victoriosas. Luego, van directo a la cocina⁶⁰. (PEÑA, 2007)

Enaltecem-se as atividades de pesca e os deslocamentos realizados pelas mulheres na obtenção do alimento, conforme se expressa no terceiro verso que fala dos caminhos percorridos pela sua canoa. Em “pingo viringo panga”, o leitor reconhece os morros ou as colinas (pingo) não habitáveis (viringo), que se apresentam como ilhas e que permitem a formação dos manguezais nas beiras dos rios.

Neste ponto, valoriza-se o jogo de palavras que criam uma sonoridade para dar música e ritmo ao verso; a aliteração dos fonemas oclusivos /p/, /g/ sugerem uma continuidade que é obstruída pela constrictiva vibrante /r/, marcando o dinamismo que o leitor associa com o movimento ondular das correntezas no momento de navegar pelas águas do rio.

Uma norma coloquial é representada pela fala da região e se verifica no enfraquecimento da consoante vibrante /r/ dos verbos em infinitivo, “Que voy a empezá a bailá”, assim como na apócope da preposição “para” - “pa’ cuando case el cusumbe”, simbolizando um sujeito identificado com as moradoras das beiras dos rios, narrando sua experiência na procura de alimento, por espaços bem conhecidos. O uso do imperativo - “entonces lleve el surungo” - é bem sugestivo pela afirmação com convicção dos lugares a percorrer, da colheita rica, pois se reconhece as características do rio Guajui e a produtividade de Timbiquí (município colombiano localizado em Cauca).

O poema põe em evidência os instrumentos musicais e a variedade de peixes dos rios - a panga, o sangó, o piacuil, o surungo e sumbo - assim como os animais da floresta. Acredita-se que, por identificar-se o eu lírico como uma

⁶⁰ Este é um trabalho feminino, um trabalho manual e delicado, uma tradição que elas herdaram de suas mães e avós. O mangue é o espaço delas, lá elas compartilham fofocas, canções e tristezas. Um lugar onde se afastam das obrigações da casa e da sua vida diária, e mergulham nesse cenário natural único. [...] De volta ao povoado, no meio da manhã, os mais jovens esperam por suas mães, irmãos, avós e tias na praia, curiosos para saber como foi a jornada delas. De longe, mostram-lhes as pesadas cestas de cores, tecidas à mão e saúdam victoriosas de dentro das estreitas canoas. Logo depois, vão direto para a cozinha (PEÑA, 2007).

mulher experiente e de baixa renda, o poema intencionalmente faz uma transcrição fonética de sua fala. No sintagma “pa’ cuando case el cusumbe”, o verbo se refere à ação de caçar em vez de “casar” o cusumbe, também conhecido como quati, um mamífero carnívoro muito similar aos *mapaches* (guaxinim em português).

Além da diversidade dos ecossistemas, o Pacífico conta com dois grandes estados que nutrem a economia e a produção cultural, o Chocó, que se limita com Panamá e o Valle del Cauca, com o maior porto marítimo da Colômbia. Sua capital, Cali, apresenta o maior centro universitário no litoral Pacífico do país.

Lucrecia Panchano, com o poema “Buenaventura”, apresenta uma das cidades mais importantes do Valle del Cauca, com seus atributos que possibilitam recriar uma visão do nativo e suas paisagens:

Ciudad acogedora de natural belleza
De alboradas y tardes de hermosura sin parar
En donde la alegría opaca la tristeza
Y se torna espectáculo muy digno de admirar,
Porque cuando en horas felices suena la marimba
Y las manos del negro el bombo hace crujir
Sentimos que muy dentro el corazón nos cimbra
Y en el alma el ancestro nos hace revivir
Es la presencia mística del África lejana
Que aunque estemos pigmentados
Nos vuela a sacudir
Porque las notas lúdicas que el currelado proclama
Recuerdan al porteño su razón de existir

Y cuando de mercantes se llena tu bahia
Y las bananeras del mundo el viento hacen agitar
Pareces un castillo de extraña fantasía
Que éxtasis un mago, pretendiendo iluminar.
Yo creo que es un milagro que Dios en su justicia
Te hicieran en una rada, isla de CASCAJAL
Para que en ti la Costa tuviera su primicia,
Puerto de esperanza de HUMANO LITORAL.⁶¹
(PANCHANO, 2008, p. 51 -52)

⁶¹ Cidade aconchegante de beleza natural/ De alboradas e tardes de lindeza sem parar/ Onde a alegria apaga a tristeza/ E torna-se um espetáculo digno de admiração,/ Porque quando em horas felizes soa a marimba/ E as mãos do negro fazem o tambor ranger/ Sentimos que dentro do nosso coração nos ressoa/ E na alma o antepassado consegue reviver/ Na presença da mística África longínqua/ Que mesmo pigmentados/ Voe-nos para agitar/ Porque as notas lúdicas que o *currelado* proclama/ Fazem lembrar ao portenho sua razão de existir/ E quando sua baía está cheia de comerciantes/ E as bananeiras do mundo, o vento faz tremer/ Pareces um castelo de estranha fantasia/ Que éxtase um mágico, fingindo iluminar./ Eu acredito que é um milagre que Deus em sua justiça/ Fizeram-te numa bahia, ilha de CASCAJAL/ Para que em ti a ilha tivesse seu começo,/ Porto de esperança de HUMANO LITORAL.(PANCHANO, 2008, p. 51 -52)

Desde o primeiro verso, faz-se uma homenagem à cidade de Buenaventura. Assim como Elcina Valencia e Amália Lu Posso, Panchano destaca a geografia em sua diversidade, reconhecendo a beleza e os encantos da vegetação. Percebe-se como a escrita da mulher, nos poemas analisados, enaltece o contexto enunciado e revigora os atributos da flora e da fauna da região, fazendo com que o lugar adquira uma representação poética, sugerindo ao leitor apropriar-se dos encantamentos físicos e emocionais criados nos poemas.

O poema identifica as particularidades locais acrescentando instrumentos musicais. A marimba e o bombo introduzidos nos versos dão significados à relação sujeito – objeto, pois são as pessoas negras as que os executam, embriagando-se pelas vibrações, uma vez que, conforme fica expresso no texto poético: “Sentimos que muy dentro el corazón nos cimbra /Y en el alma el ancestro nos hace revivir”. O tema da ancestralidade também é retomado, quando a música se amalgama com a oralidade, para reforçar a origem iorubá nesta parte da Colômbia. Tais fatores serão aprofundados posteriormente.

A estrutura sintática na primeira estrofe dinamiza a construção poética, logrando relacionar os elementos mencionados por meio de uma sintonia textual. O hipérbato “natural beleza” funciona como uma estratégia para destacar o significado do natural, entendido neste contexto como uma beleza pura, que se descreve pela simplicidade das pessoas.

Ainda na primeira estrofe, o eu lírico menciona a relação étnica e seu legado cultural, expondo os processos de militância criado pelas pessoas negras para vencer o racismo e as segregações: “recuerdan al porteño su razón de existir”.

Na segunda estrofe, o sujeito enunciativo menciona os lugares emblemáticos da cidade de Buenaventura, enaltecendo sua importância para o desenvolvimento regional e econômico da região, uma vez que se reconhece o porto internacional, que é um espaço de comércio e intercâmbio.

Os três últimos versos do poema fazem um resgate histórico. O sintagma “te hicieron em una rada, isla de CASCAJAL” descreve a construção do porto marítimo, a consolidação da economia local e a importância do litoral para construir a esperança da comunidade. O poema finaliza com a metáfora

“humano litoral”, criando um sentido figurado da relação que tem o litoral com o dinamismo da sociedade, pois este dá vigor às ações e organiza a vida dos moradores. A metáfora sugere a vitalidade que se preserva na relação convergente entre o ser humano e o seu meio.

Neste ponto, se identifica a natureza como parte integrante das comunidades negras. A natureza é vista então a partir de uma correspondência e uma correlação entre o dinamismo e a harmonia entre sujeito e meio ambiente, conforme ponderam Cortes e Montaña (1996, p. 59):

Tradicionalmente las comunidades negras han mantenido una relación armónica con la naturaleza, siendo parte integral de la misma. Es así como ésta se funda en la comunión permanente con la tierra, el mar, los ríos y demás elementos de la naturaleza. En las zonas rurales, además, la relación hombre / naturaleza es la que ha permitido la conservación del medio ambiente.⁶² (CORTES; MONTAÑO, 1996, p. 59)

Nos poemas até aqui apresentados, procurou-se reconhecer e identificar os fatores extraliterários que influenciaram de alguma forma as produções em verso das autoras de nosso *corpus*, criando assim uma contextualização para as análises em torno da mulher negra do Pacífico colombiano.

É nesse sentido que passamos, no próximo tópico, a abordar as adversidades em torno da pobreza e segregação da população negra afrocolombiana.

2.2.1. DA POBREZA

A pobreza extrema que se registra na região do Pacífico e os baixos indicadores de qualidade de vida, assim como em detrimento dos habitats naturais, têm produzido uma grande migração para zonas periféricas de cidades como Buenaventura, Tumaco, Quibdó, Guapi e para o centro metropolitano de Valle del Cauca, ou ainda para os assentamentos em zonas de reserva.

⁶² Tradicionalmente, as comunidades negras mantêm uma relação harmoniosa com a natureza, sendo parte integrante dela. É dessa forma que esta se baseia na conexão permanente com a terra, o mar, os rios e outros elementos da natureza. Nas áreas rurais, além disso, a relação homem / natureza é o que permitiu a conservação do meio ambiente (CORTES; MONTAÑO, 1996, p. 59).

A falta de políticas de incentivo por parte do governo faz com que o acesso à educação tenha baixa incidência na população, contando com poucas alternativas de formação e de projeção para garantir uma solvência econômica. Eduardo Restrepo (2011) menciona esses fatores ao reconhecer que o estado, no século XX identifica esta região pela sua pobreza e marginalidade: “Ya en la primera mitad del siglo XX, uno encuentra que esta región está pensada en términos de pobreza y de marginalidad, es decir, el espacio colombiano, por antonomasia de marginalidad es la región Pacífica”⁶³ (RESTREPO, 2011, p. 246).

O Departamento Nacional de Estatística (DANE, 2016) afirma que esta região apresenta os maiores índices de pobreza multidimensional com índices de carência nos âmbitos da educação e da saúde, que comprometem a qualidade de vida e o desenvolvimento social e econômico, entendidos como capacidade de emprego, condições de moradia e programas de incentivo para jovens e adultos, uma vez que “Para 2016, las tasas de incidencia de pobreza multidimensional más altas se presentaron en las regiones Pacífica y Caribe, la primera con 33,2% y la segunda con 26,4%” (DANE, 2016, p. 24).

Nas incongruências entre a riqueza na biodiversidade e na abundância de recursos hídricos, o governo reconhece a natureza em termos econômicos de apropriação e de exploração. Os olhares para a região se centralizam no enriquecimento mercantil em detrimento da preservação do meio ambiente e do oferecimento de programas que contribuam com o desenvolvimento e sustentabilidade local.

Como forma de combater as desigualdades sociais, a líder afrocolombiana Josefina Klinger tem sido um exemplo de luta contra a falta de atenção por parte do governo em reconhecer as comunidades étnicas da região, denunciando os interesses capitalistas que consideram o espaço somente como objeto de utilidade e exploração e seus moradores como um grupo diferenciado, que não se insere nos ideais de centralização do poder.

Na entrevista concedida à *Revista credencial*, no dia 02 de julho de 2019, a líder comunitária explica o que foi apontado anteriormente mediante a pergunta

⁶³ Já na primeira metade do século XX, percebe-se que esta região é pensada em termos de pobreza e marginalidade, ou seja, o espaço colombiano, por antonomasia da marginalidade é a região do Pacífico (RESTREPO, 2011, p. 246).

realizada pela jornalista Ana Carolina Baldrich: “¿Siente que el país valora su departamento?”, e a sua resposta é bastante enfática ao salientar a desigualdade e a inferioridade de determinadas regiões dentro da Colômbia:

Somos el patio trasero de Colombia, pero no el único. En este país hay muchos patios traseros. La lógica de Colombia es centralista. Hay ciertas zonas que da miedo asumirlas, comprenderlas y atenderlas. El Chocó es una. Este departamento es una despensa natural que todo el mundo saquea con la complicidad de nosotros, los locales. Asusta la selva, el agua, el imaginario que se tiene de los negros [...] Todos tenemos una particularidad que nos hace únicos como individuos, como región y como país, pero no la soportamos. Y el secreto del progreso para este país está en que reconozcamos la complementariedad que nos da el otro, en lugar de vernos siempre como competidores.⁶⁴ (BALDRICH, 2019)

O exposto acima permite refletir como a segregação e os preconceitos concebidos pela sociedade fazem com que exista uma diferenciação em relação ao outro. Tais fatores, associados com os níveis de pobreza, permitem identificar como esses fenômenos criam uma desigualdade na distribuição dos recursos que produzem um desequilíbrio entre as comunidades no desenvolvimento equitativo e integral dos sujeitos:

Colombia es un país de grandes desigualdades económicas y sociales. Desde los años 80, se ha observado un retroceso substancial en la distribución del ingreso de los hogares y se han profundizado las diferencias entre las regiones del país. El crecimiento de los departamentos más rezagados (entre ellos Chocó, Nariño y Cauca) no ha sido suficiente para que éstos alcancen a los más aventajados.⁶⁵ (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2016, p. 90)

⁶⁴ Somos o quintal da Colômbia, mas não o único. Neste país existem muitos quintais. A lógica da Colômbia é centralista. Há certas áreas que dá medo assumi-las, entendê-las e cuidá-las. O Chocó é uma delas. Este estado é uma despensa natural que todo mundo rouba com a nossa cumplicidade, os habitantes locais. Assusta a selva, a água, o imaginário que temos dos negros [...] Todos nós temos uma particularidade que nos torna únicos como indivíduos, como região e como país, mas não podemos suportá-la. E o segredo do progresso para este país está em reconhecer a complementaridade que o outro nos dá, em vez de nos vermos sempre como concorrentes (BALDRICH, 2019).

⁶⁵ A Colômbia é um país de grandes desigualdades econômicas e sociais. Desde os anos 80, se observa um declínio substancial na distribuição da renda familiar e as diferenças entre as regiões do país se aprofundaram. O crescimento dos estados mais atrasados (entre eles Chocó, Nariño e Cauca) não tem sido suficiente para que estes alcancem os mais favorecidos (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2016, p. 90).

A situação de pobreza também está condicionada ao processo de reconhecimento étnico, pois como foi mencionado anteriormente, a miscigenação criou uma falsa hierarquização, que faz com que exista uma desigualdade relacionada aos estereótipos de cor de pele e poder aquisitivo (RESTREPO, 2011).

O poema “Virgen de Caloto” (“Virgem do Caloto”), de Jenny de la Torre, expõe as questões de desigualdade étnica:

Centinela de mis cuitas,
viste pasar mi juventud
por los pliegues de tu manto.

Supliqué muchas veces,
ante tu regazo,
por un novio marinero
que me llevara lejos,
de tanta pobreza y espanto.

[...]
Ese marinero remó
en mis aguas de virgen
y me dio dos hijos
y mucho boato.

Regreso.
Me arrodillo de nuevo
ante tu altar, de seda y nardos.
No pagué la manda
y mis hijos no aceptan ser
uno negro y otro blanco.⁶⁶ (DE LA TORRE, 2008, p.125 – 126)

Poetiza-se a situação de uma mãe que narra sua história de vida através das orações dirigidas à virgem de Coloto, título do poema. Neste, evidenciam-se as tensões que experimenta o sujeito enunciativo ao viver em uma sociedade que julga e segrega por questões étnicas, econômicas e sociais.

O eu lírico expressa o tempo que passa de acordo com a evolução dos acontecimentos evocados, conforme expressa a estrutura lexical do poema, definindo um dinamismo através dos verbos, que em todas as estrofes sugerem

⁶⁶ Centinela das minhas preocupações,/ Viste minha juventude passar/ Pelas dobras do seu manto./ Imploréi muitas vezes,/ diante do seu colo,/ por um namorado marinheiro/ que me levasse embora/ de tanta pobreza e assombro./ [...] Aquele marinheiro remou/ nas minhas águas virgens/ e me deu dois filhos/ e muita ostentação./ Volto./ Ajoelho-me de novo/ diante do seu altar, de seda e nardos./ Não paguei o pedido/ e meus filhos não aceitam ser/ um negro e outro branco (DE LA TORRE, 2008, p. 125 – 126)

um encadeamento dos eventos, como o indicado pelo pretérito perfeito simples nos sintagmas “viste pasar mi juventud”; “supliqué muchas veces”; “Ese marinero remó”, “y me dio dos hijos”. Eles assinalam ações que cumprem uma relação direta entre o desejo e a concretização do solicitado, pois existe uma complementaridade dos atos com os sujeitos enunciados. O primeiro sintagma identifica a função de um “tu” (*viste*) que dialoga com um “eu” (*supliqué*) para que repercuta num “ele” (*remó; dio*). Neste ponto, o tempo verbal sugere que o eu lírico se vale da memória para evocar uma lembrança que pertence a um passado com relação à enunciação.

Na segunda estrofe, o tema é a pobreza, a degradação que atormenta a mulher, da qual só uma figura masculina poderia livrá-la. Retomando um lugar comum romântico, os versos “por un novio marinero /que me llevara lejos” sugerem que o perfil almejado por ela seja diferente daqueles que conformam seu entorno. Uma oposição semântica se evidencia entre marinheiro, e pescador. Enquanto o primeiro já tem um *status* social e econômico, existe uma contradição do segundo, um sujeito cuja fonte de recursos está no dia a dia condicionada a fatores climáticos, às estações do ano, ao período de reprodução e migração das espécies marítimas, às correntezas, entre outros.

O desejo de sair do local faz com que a falta de oportunidades seja o denominador comum que cria uma tensão psicológica na mulher ao ser empregado o adjetivo “espanto”, no verso 8, que qualifica o lugar onde ela se situa, o qual é “pobre” e deseja um namorado marinheiro que possa levá-la para longe da pobreza e do espanto.

O tempo dos verbos “Regreso/ me arrodillo de nuevo” indicam uma reciprocidade entre os fenômenos mencionados com os acontecimentos do presente da enunciação, já que ela deve retomar o poder da oração para dar resposta aos conflitos que perturbam sua tranquilidade.

Acrescentam-se novas súplicas, relativas agora a uma questão racial entre seus filhos. O verso final do poema reforça a discriminação e segregação pela cor de pele, pois embora as figuras enunciadas tenham um laço de consanguinidade, a diferenciação biológica cria uma situação de rejeição e reprovação entre eles, já que ela tem um filho negro e outro branco, permitindo refletir sobre as construções sociais que permeiam a região afrocolombiana.

O poema denuncia o reforço de estereótipos e a manutenção de comportamentos segregatórios. Neste caso particular, a sociedade consegue fraccionar uma família por questões raciais, provocando o distanciamento entre irmãos e entre mãe e filho, porque com as súplicas do eu lírico, evidencia-se que essa situação perturba a todos os envolvidos. O salvador desejado por essa mulher negra é representado pelo homem branco, trazendo à discussão os postulados psicanalíticos apresentados por Franz Fanon (2008), que mencionam a relação de desejo com as relações hierárquicas estabelecidas pela colonização e a exploração das pessoas negras pelas supremacias brancas.

O poema também serve para analisar as questões hierárquicas que existem ligadas à cor de pele, pois através dos contrastes, o leitor descobre que o eu lírico, além de desejar sair da sua pobreza, pede um sujeito de cor diferenciada. A figura do marinheiro se apresenta como homem branco, e com um poder aquisitivo superior ao da mulher negra, pois poderia mudar seu destino por meio do seu poder econômico.

Já no poema “Pobreza Negra” (“Pobreza Negra”), de Mary Grueso Romero, o tema da pobreza se aplica às crianças e jovens, que sofrem a carência de bens materiais para seu desenvolvimento e a ausência dos seus cuidadores, que devem se afastar do lar em busca de recursos econômicos.

El negrito tiene sueño,
 ¿quién lo arrullará?
 Tíralo en un petate
 o en una estera quizá
 que el negrito se duerme solo
 nadie lo arrullará.
 Cuélgale una hamaca
 que el solo se dormirá
 que la mamá cogió el potro
 y se embarco pa' la má,
 dicen que a pesca cangrejo
 o jaiba será quizá.

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 naa le bajará.
 La mamá no tiene leche
 porque en ayunas está
 pero le bajará gota a gota
 la sangre' e la mamá.⁶⁷ (GRUESO, 2008, p. 76)

A partir do título, o eu lírico denuncia a precariedade das crianças no litoral do Pacífico, que se dá pela falta de proteção, de alimento, e a necessidade de a figura materna ter de sair de casa para garantir a alimentação da família.

Diferentemente do poema analisado anteriormente, o sujeito enunciador é uma testemunha observadora, sugerindo a impossibilidade de reverter a situação que observa. Assim como no texto poético “Virgen de Caloto”, o poema constrói uma representação em que o leitor visualiza um universo em que a pobreza se transforma no eixo central.

O uso da norma coloquial favorece a simulação de uma identificação do eu lírico com o objeto de seu discurso. Sua fala caracteriza o dialeto do Pacífico reforçado com as constantes apócopas presentes na oralidade. Tais fenômenos se corroboram na aspiração do fonema constrictivo vibrante /r/ dos seguintes sintagmas: “dicen que a pesca cangrejo”; “y se embarco pa' la má” e o enfraquecimento do fonema oclusivo sonoro /d/ na preposição “de”, como se observa em: “la teta' e tu mamá”; “la sangre' e la mamá”, ou no começo da sílaba: “porque naa le bajará”, assim como a abreviação, presente na oralidade, da preposição “para” em pa'.

O poema começa afirmando: “El negrito tiene sueño” em que se refletem as consequências na criança da ausência de uma pessoa responsável pelos seus cuidados. Uma gradação - no verso posterior havia a indagação e possíveis alternativas para que se consiga atingir a ação - expõe as dificuldades não só da ação de dormir, como das atenções requeridas por parte da criança.

⁶⁷ O negrinho está com sono,/ Quem o acalmará?/ Joga-o em um *patete*/ ou numa *estera* talvez/ que o negrinho adormece sozinho/ ninguém o acalmará./ Pendure uma rede/ Que ele sozinho dormirá/ Que a mãe levou o potro/ E embarcou *pro mar*,/ dizem que vai *pescá* caranguejo/ ou talvez *jaiba* será./ E quando o negrinho acordar,/ Quem o alimentará?/ Minha comadre a vizinha/ Que está *exausta e cansada*/ O negrinho não tem compota/ nem mamadeira *pra chupá*/ O único que tem é um corpo/ Que é o seio da sua mãe./ Puxa puxa meu negrinho/ O seio da sua mãe./ O negrinho puxa e chora/ Porque *nada* descerá./ A mãe não tem leite/ Porque em jejum está/ mas descerá gota a gota/ o sangue e o leite. (GRUESO, 2008, p. 76)

O uso de substantivos concretos confere o grau de precariedade. Não há berço; na falta dele, os artefatos mencionados remetem ao uso rústico e improvisado tais como o “patete” (tapete fino tecido a base das fibras de palmeira), a “estera” (tecido grosso de palmeira), e a “hamaca” (uma rede).

Os versos seguintes apresentam as atividades enfrentadas pela mãe para garantir o sustento, sugerindo, que assim como é frequente no Pacífico, a mulher sai a “pianguar” (procurar alimento no manguezal) junto com as outras. Cada saída significa o afastamento do seu filho, que deve ficar sozinho, esperando pelo retorno da mãe. Uma situação que pode ser agravada em contextos em que o excesso de pobreza produz ações de violência que repercutem especialmente na mulher.

O estatuto de solidão se intensifica na ressonância de versos nos quais se mencionam que ninguém estará por perto: “que el negrito se duerme solo/ nadie lo arrullará”; “que el solo se dormirá”.

A segunda estrofe exhibe a carência alimentar: “El negro no tiene compota / ni tetero pa’ chupá. / Lo que tiene es un pellejo/ que es la teta’ e la mamá”, manifestando que ele depende só do alimento propiciado pela mãe.

Nos últimos versos do poema, se evidencia como a má nutrição se preserva na comunidade, quando não só atinge as crianças, mas também os jovens e adultos. A fonte única e primeira do alimento acaba de fechar o cerco: “La mamá no tiene leche / porque en ayunas está”. A mãe que deveria alimentar o bebê também está em jejum, o que a impede de produzir o leite para nutrir seu filho. Um círculo vicioso entre a fome, a pobreza e a iniquidade, que repercute em outras dimensões biopsicossociais e desvela uma situação atroz, que marca o destino de mulheres e crianças que vivem no Pacífico colombiano.

O final do poema expressa as condições da mulher e as problemáticas que deve enfrentar. A hipérbole do sintagma “la sangre’ e la mamá” preconiza os esforços e os trabalhos que ela deve suportar para cumprir com suas obrigações de ser mãe, de ser filha, de ser companheira e esposa. O sangue simboliza as dores, o sacrifício, o desgaste, as feridas, o trabalho árduo, as constantes batalhas para garantir a sobrevivência dela e a do seu filho.

A associação que estabelece o título com o poema demonstra que a pobreza negra não diferencia idade nem sexo, pois atinge a toda a comunidade.

A relação que se constitui entre ambos confirma uma circularidade da pobreza que se renova através das gerações.

Do mesmo modo, o poema “Zumbo zurungo”,⁶⁸ de Mary Grueso, retrata as condições de pobreza, de insalubridade:

Cuando se habla de manigua,
de mina, manglar y son,
esclavo, negro y negrero,
de África viene el clamor.

Palabras que se repiten
por el viento en los esteros:
Timba marimba simbra,
los cununos de la negra.

Manambá mandinga singa
guasá cununo y tambó,
pescando en los esteros
el negro se enfermó.

Cuzumbo zumbo zurungo
palabras amargas son,
pronuncia el negro coplero
ardido de fiebre y sudor,
delirando por la malaria
que en los raiceros pescó;
no pescó más que miseria
enfermedad y dolor.

Y se murió como vino
El negro con su pregón.
Esclavo negro y negrero,
De África viene el clamor.

Cuzumbo zumbo zurungo
palabras amargas son.⁶⁹ (GRUESO, 2008, p. 84)

⁶⁸ Esses vocábulos não têm significados por si mesmos e sua função, no poema, é exprimir valores fônicos.

⁶⁹ Quando se fala de *manigua*,/ da mina, manguezal e som/ escravo, negro e negreiro,/ da África vem o clamor/ Palavras que se repetem/ Pelo vento nos estuários:/ *Timba marimba simbra*,/ os cununos da negra./ *Manambá minga singa*/ Guasá, cununo e *tambó*/ Pescando nos estuários/ O negro adoeceu/ *Cuzumbo zumbo zurungo*/ Palavras amargas são,/ Pronuncia o negro compositor/ fervendo em febre e suor,/ delirando por causa da malária/ que nas raízes pescou;/ só pescou miséria/ doença e dor/ E morreu como chegou/ O negro com seu pregão./ Escravo, negro, negreiro/ Da África vem o clamor./ *Cumbo zumbo zurungo*/ palavras amargas são. (GRUESO, 2008, p. 84)

Com o uso da *jintajáfora*,⁷⁰ a poesia de Mary Grueso explora a força sonora das palavras para indicar uma melodia e um canto dos versos proferidos, uma vez que sua produção enaltece o conteúdo com a alegria africana, que envolve a música, a dança e o canto.

O poema apresenta os lugares do pescador, enfatizando as relações que se estabelecem com o contexto, para dar significado a cada elemento mencionado. Ressalta-se uma forte ligação da pessoa negra com os atributos físicos e naturais do entorno em versos que descrevem a dinamicidade das palavras e a musicalidade que se criam na aliteração de fonemas. Em: “de mina, manglar y son”, o fonema bilabial nasal sonoro /m/ induz uma ideia de movimento que se potencializa com o uso da fricativa surda /s/, como acontece com a *jintajáfora* “cuzumbo, zumbo, zurungo”. E ainda a vogal fechada /u/ impõe uma velocidade e uma intensidade rítmica.

Em uma abordagem lírica, o poema estabelece a relação entre o contexto e o sujeito enunciado revelando como o primeiro influencia negativamente no cotidiano do segundo que, ao realizar as atividades de pesca, é abalado por uma forte doença até finalizar com a morte.

Valendo-se da enumeração, apresentam-se exponencialmente as experiências do pescador, mostrando uma dinamicidade, quando o ciclo do poema culmina com a morte. Esta estratégia faz com que o leitor reconheça o agravamento gradativo da saúde do sujeito: primeiro “El negro se enfermó”; depois encontra-se “Ardido en fiebre y sudor/ Delirando por la malária”. Irônica é a constatação final: “y se murió como vino”, uma vez que o ponto de origem (nascimento) e o ponto de chegada (morte) são idênticos.

A sequencialização de imagens que evocam uma memória histórica identifica o tratamento das pessoas negras no Pacífico colombiano. Embora o tempo tenha transcorrido, ainda nos tempos atuais, existem práticas de

⁷⁰ Termo sugerido pelo mexicano Alfonso Reyes (1889 – 1959) na obra *La experiencia Literaria* (1942), para expressar a composição poética construída pelas palavras ou expressões inventadas que criam um sentido dentro do contexto enunciado através de jogos fônicos. As palavras carecem de um significado, e como sustenta Reyes, as “jitanjáforas” são “criações que não são direcionadas à razão, mas à sensação e à fantasia. As palavras não buscam um fim útil. Elas funcionam sozinhas”. (CONCEPTO DE JITANJÁFORA. *Juego de palabras*. Disponível em: <https://www.juegosdepalabras.com/jitanjafora.htm>. Acesso em: 04 ago. 2020).

No poema, os vocábulos “cuzumbo, zumbo, zurungo” representam sons fúnebres, que reforçam os aspectos negativos vivenciados pelo negro e que culminam com a sua morte.

segregação e de exclusão. O sintagma “Eslavo, negro, negrero” exprime a forma de nomear um grupo racial que sofre a pressão do sistema, ao serem reconhecidos pela cor de pele e não pela sua participação social e política.

Novamente, a temática do poema é abordar a pobreza e as consequências de se viver em um ambiente de precariedade. Os versos “no pesco más que miséria/ enfermedad y dolor” apresentam como tal situação se converte em um círculo vicioso, que aos poucos se expande pelas esferas sociais e ganha espaços que atingem de forma significativa a vida daqueles que não podem escapar dele.

Karina Acosta-Ordoñez (2015) menciona que os problemas de pobreza nesta região correspondem a temas de planejamento e de estratégias de atendimento para os moradores em termos de infraestrutura, bem como na ausência de autoridades que garantam a ordem e a fiscalização dos poucos recursos econômicos enviados pelo governo.

Esta estudiosa reconhece que a persistência da pobreza e da má nutrição se ligam a três fatores: à violência e exploração ilegal de minério, à condição precária das vias terrestres, à falta de investimentos. O controle pelas terras produz uma concentração das riquezas e dos interesses monetários, percebendo-se o espaço e os moradores a partir de olhares da produção em massa e não através da visão humanitária de dignificação através do trabalho. Por sua vez, a exploração ilegal “amenaza la sostenibilidad alimentaria de los hogares del Pacífico vía contaminación de sus principales fuentes hídricas”⁷¹ (ACOSTA-ORDOÑEZ, 2015, p. 38).

O segundo fator corresponde às péssimas condições das vias terrestres que impossibilitam a comunicação com as outras regiões da Colômbia e um isolamento econômico e mercantil. “Entre las consecuencias de la insuficiente infraestructura vial, se destaca el precario desarrollo de la industria en el Pacífico”⁷² (ACOSTA-ORDOÑEZ, 2015, p. 41). Esta situação repercute no terceiro fator que é reconhecido por ela como a falta de investimentos, de criação de empregos e atividades econômicas. Tudo isto cria desemprego, aumento no

⁷¹ ameaça a sustentabilidade alimentar das famílias do Pacífico através da contaminação de suas principais fontes hídricas (ACOSTA-ORDOÑEZ, 2015, p. 38).

⁷² Entre as consequências da infraestrutura rodoviária insuficiente, destaca-se o desenvolvimento precário do setor no Pacífico (ACOSTA-ORDOÑEZ, 2015, p. 41).

valor da cesta básica familiar, ausência de alimentos, aumento no custo de vida, entre outros (ACOSTA-ORDOÑEZ, 2015).

Na busca pelas oportunidades e na ausência de recursos nas cidades de origem, muitas pessoas são obrigadas a migrar para fugir da pobreza e da fome para tentar reverter sua situação. Esses fatores têm aumentado o número de migrantes, que precisam deixar todo seu passado, para se estabelecer e se incorporar às novas dinâmicas sociais e culturais das cidades alvo, uma vez que "[...] ciudades grandes e intermedias se han convertido en las principales receptoras de población expulsada de la región, como: Cali, Medellín, Bogotá y Buenaventura⁷³ (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2016, p. 62). A variação de climas produzida pelas cordilheiras faz com que o sujeito modifique seus hábitos alimentícios, de vestimenta e de comportamento, uma vez que cidades como Bogotá apresentam um clima diferenciado em relação às cidades do Pacífico, predominando o frio todos os dias do ano.

Já o poema “Bogotá”, de Sonia Nadhezda Truque, focaliza o processo migratório ao centro do país, onde o migrante encontra uma cidade barulhenta, caótica e com dinâmicas diferenciadas do seu lugar de origem:

Es el horror
de encontrarse
con el desencuentro

Es constatar
que la palabra no facilita las cosas

Los rostros ¿Son rostros?
Asienten y disienten

Ciudad de murmullos
de ti vale
tu ancha sombra al pie del cerro⁷⁴ (TRUQUE, S., 2008, p. 105)

Através dos contrastes, o eu lírico expressa sua inconformidade ao chegar em uma cidade conflitante com seus pensamentos culturais e tradicionais, pois as expectativas não correspondem ao idealizado. O sujeito enunciador se

⁷³ [...] cidades grandes e intermediárias se tornaram os principais receptores da população expulsas da região, como: Cali, Medellín, Bogotá e Buenaventura (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2016, p. 62).

⁷⁴ É o horror/ de se encontrar/ com o desencanto/ É verificar/ que a palavra não facilita as coisas/ Os rostos São rostos?/ Acenam e discordam/ Cidade de murmúrios/ de você depende/ sua ampla sombra do lado da colina. (TRUQUE, S. 2008, p. 105)

depara com uma realidade que modifica seu imaginário, resultando na sua desesperança.

O poema abre-se com uma afirmação que descreve a cidade de Bogotá, sendo caracterizada pelo desencanto de eu lírico. O sintagma “es el horror” não é mais que uma exteriorização das tensões e angústias do sujeito enunciador no momento de comparar as duas realidades, aquela que deixou e aquela em que está inserido agora.

A ideia central do poema é marcada por elementos que se opõem, intensificando o mal-estar e aflição do sujeito enunciador. A antítese “de encontrarse/ con el desencuentro” exacerba a decepção de se deparar com uma contradição entre pensamento e realidade. A ironia evidenciada no verso “Los rostros ¿Son rostros?” funciona como uma crítica perante a invisibilidade social que se cria no não reconhecimento pelo outro. Em suma, trata-se de uma ação que descreve a falta de atenção que se transforma em segregação ou exclusão.

A expressão “Es constatar / que la palabra no facilita las cosas” reforça o que se afirmou anteriormente, quando põe em destaque a marginalização e a desconsideração por parte da sociedade em identificar o ser humano a partir de sua participação nela. O eu lírico descreve a falta de comunicação como uma alegoria à pressão psicológica que se vivencia nas grandes cidades, em que o tempo é medido pela produção e pelo capital, fazendo com que seus moradores estejam preocupados unicamente consigo mesmos e na consecução dos seus objetivos, sem se importar com aqueles que estão ao seu redor. Neste ponto, a palavra perde seu valor simbólico de comunicar e de interagir para adquirir uma representação de silenciamento, que desvirtua seu significado.

Percebe-se como a inconformidade do eu lírico permite pensar que a migração não representa uma melhoria de sua qualidade de vida, porque ele encontra na cidade uma melancolia por ter saído de casa e permanecer ou estar em situações piores de pobreza, de conforto, de saúde, de tranquilidade. Nesse sentido, Carlos Rosero (2002) considera que a migração de pessoas afrodescendentes é uma das mais conflitivas, pois as segregações étnicas, regionais, culturais e políticas fazem com que muitos deles enfrentem ainda mais obstáculos, que não lhes permitem sair da pobreza, a qual é ainda mais intensificada pela falta de participação e descaso do governo nacional:

Los desplazados afrodescendientes son hoy los más empobrecidos entre los empobrecidos. La atención estatal a los desplazados y al desplazamiento, es en todos los campos deficiente y no hay diseños específicos que respondan a las necesidades de las comunidades étnicas que son de las más afectadas en medio de esta "catástrofe humanitaria". Una de las características más preocupantes de la intervención institucional en materia de desplazamiento, es la ausencia de medidas que permitan la sostenibilidad y el restablecimiento real de las comunidades afrodescendientes que se han visto obligadas a desplazarse.⁷⁵ (ROSETO, 2002, p. 550)

Em síntese, entender os fenômenos e as vicissitudes que enfrentam as pessoas do Pacífico, em especial as mulheres, permite tecer diálogos de reflexão que possibilitam identificar as expressões literárias que as mulheres afrodescendentes almejam exteriorizar e transmitir nos seus versos, criando assim pontos de análises para reconhecer na sua escrita, uma ferramenta que revela, por meio do olhar direcionado ao local onde se situam, o testemunho das experiências de conceber um mundo escrito no litoral do Pacífico colombiano e, nesse sentido, faz-se necessário tratar também da situação da mulher negra na Colômbia.

2.3. A SITUAÇÃO DA MULHER NEGRA NA COLÔMBIA

Pensar na mulher negra em um país da América Latina remete aos estudos de categorias de análise, que criam fragmentações do sujeito, no qual cada elemento produz uma série de interpretações históricas e antropológicas ligadas à cultura e ao lugar de enunciação, uma vez que as representações sociais sobre os indivíduos estão sempre unidas aos valores sociais perpetuados pela história e pelos discursos de normatização.

Embora essas categorias de análise se reduzam a questionar as variáveis de etnia, raça e gênero, os discursos de manutenção do poder sempre colocarão em jogo as relações conflitivas que tecem no momento de se pensar as

⁷⁵ Os afrodescendentes que migram são hoje os mais pobres entre os pobres. A atenção do Estado aos migrantes e à migração, é em todos os campos deficiente e não há projetos específicos que respondam às necessidades das comunidades étnicas mais afetadas em meio a essa "catástrofe humanitária". Uma das características mais preocupantes da intervenção institucional em termos de deslocamento é a ausência de medidas que permitam a sustentabilidade e o real restabelecimento das comunidades afrodescendentes que foram forçadas a se mudar (ROSETO, 2002, p. 550).

hierarquizações e dissociações produzidas por estas, pois é parte do ser humano criar distinções entre as características que os diferenciam entre si.

Para sintetizar o que foi exposto, vale ressaltar que a história confirma a reorganização da humanidade em grupos segundo a aproximação e as convergências entre pares, em que a frequência criada pelas semelhanças se consolida como o dominador comum. Tudo isto é somado às influências políticas e econômicas que determinam uma standardização de valores, para poder reforçar ou descaracterizar classes ou categorias nas quais os seres humanos se integram ou desejam se integrar.

Pensar na mulher negra em um contexto marcado pelas violências causadas pela colonização, a escravidão e o poder patriarcal reduzem as possibilidades de se descrever as especificidades, sem pensar nas causas produzidas por estes fenômenos, que conformam uma relação simbólica de perceber a mulher através da subordinação e opressão masculina.

Virginia Gutiérrez e Patrícia Vila (2012) reconhecem como os discursos de dominação criados pelas supremacias brancas na época colonial foram disseminados no pensamento social para a criação de categorias que mantivessem uma funcionalidade no sistema. Para tal, as distinções biológicas foram o marco de diferenciação e hierarquização. A separação por sexo e raça fez com que as mulheres estivessem na base da pirâmide, estando sempre relegadas ao poder da figura masculina. As autoras descrevem como o patriarcado se proclamou através dos anos, como o discurso normatizador da sociedade colombiana no qual a posição da mulher estava vinculada à subordinação ao sexo oposto:

El patriarcado es un sistema caracterizado por una relación dispar hombre-mujer en el manejo de la autoridad, el poder y las decisiones, sesgada a favor del primero. La posición masculina prevalente emana y se expresa en un status adscrito por género y luego en el ejercicio de posiciones adquiridas privativas de su sexo y rodeadas de prestigio diferencial frente a la mujer... La relación hombre-mujer dentro del patriarcalismo está especificada siguiendo los principios definidos del status por género. El hombre se sitúa en la cúspide de la jerarquía, y la mujer se ubica subordinadamente.⁷⁶ (GUTIÉRREZ; VILA, 1988, p. 30).

⁷⁶ O patriarcado é um sistema caracterizado por uma relação díspar entre homens e mulheres na gestão da autoridade, poder e decisões, sendo a favor dos primeiros. A posição masculina

Com a adoção desse sistema na sociedade colombiana, o domínio da mulher se evidenciou nas instituições de controle que multiplicaram os pensamentos patriarcais em detrimento da sua expressão. A família, como primeiro sistema de socialização, moldou os seus comportamentos, sendo criada a partir de uma perspectiva de fragilidade, de beleza e debilidade (LAVERDE, 1986). Sua função dentro do lar correspondia a cuidar dos irmãos, manter a ordem e se preparar para a vida adulta de ser mãe e administrar a família e o lar.

As escolas reforçaram os valores do patriarcado através da diferenciação dos sexos. As próprias vestimentas fizeram com que a mulher tivesse que responder aos ideais de beleza e de *glamour* que salientasse a delicadeza. O uso de saias, diferente das calças usadas pelos homens, trouxe uma restrição aos movimentos e em certas atividades em que sua conformação dificultasse sua participação, por exemplo, na realização de certos esportes.

Maria Cristina Laverde (1996) identifica a participação da igreja na legitimação de discursos que enaltecem o patriarcado, pois a estrutura do clero hierarquiza o poder pela relação entre homem e mulher, sacerdote – freira. Por sua vez, a presença religiosa na vida dos colombianos normatizou as práticas morais, ligadas à fé, em relação à formação de comportamentos que incluíam o controle do corpo e da sexualidade da mulher; o silenciamento das paixões e desejos e as condutas e modos de agir na sociedade.

A estudiosa reconhece o processo de normatização a favor do patriarcado na diminuição de espaços de participação da mulher, fazendo com que a subordinação se reconhecesse na sociedade colombiana como um processo natural e habitual de dominação masculina. De acordo com a referida autora,

La subordinación de la mujer posee raíces milenarias, tan profundas, que se ha hecho dueña de "lo natural", que se ha convertido en lo "normal" de las relaciones entre los sexos. El poder trasciende el aparato de Estado y las relaciones que a partir de él se establecen, se ejercen en todas las instituciones y

prevalente emana e se expressa em um *status* atribuído pelo gênero e depois no exercício de posições adquiridas exclusivamente por seu sexo e cercadas de prestígio diferencial diante das mulheres... A relação homem-mulher dentro do patriarcado é especificada seguindo os princípios definidos pelo *status* por gênero. O homem está no topo da hierarquia e a mulher é colocada subordinadamente (GUTIÉRREZ; VILA, 1988, p. 30).

convierten al binomio dominación-sometimiento en el núcleo de la relación hombre-mujer. La diferencia concreta, real e innegable entre los dos sexos, se expresa prácticamente en dominación.⁷⁷ (LAVERDE, 1986, p. 337)

Estas ações mantiveram durante décadas a ausência de participação e a invisibilidade social das mulheres repercutindo em âmbitos jurídicos e civis. A ausência de políticas que garantissem sua atuação nas esferas sociais reduziu a figura da mulher a uma sombra do homem considerado viril e detentor do posto mais elevado na hierarquia familiar. Esses fatos se evidenciam na conformação de famílias através do matrimônio, em que a mulher adquiria sua identidade por meio do sobrenome do marido. Do mesmo modo, a união conferia um conjunto de obrigações e direitos do homem sobre a mulher referentes à administração do seu dinheiro, incluindo os bens e o salário (GUTIÉRREZ; VILA, 1998).

No âmbito político, o caminho foi mais árduo e lento. Com a carência de figuras que pudessem incidir nas políticas criadas pelos governos masculinos, a perpetuação do patriarcado se instaurou nas esferas econômicas e sociais que, além de desconsiderar a mulher, favorecia as classes letradas e brancas da nação. A mudança desse paradigma só começou a ocorrer no governo de Rojas Pinilla que, em 1954, reconheceu o direito ao voto e à participação das mulheres na democracia. Em palavras de Mágdala Velasquez (1986, p. 200),

Nuestra democracia no sólo fue concebida por y para las clases letradas, además fueron democracias organizadas por y para los varones. Hasta muy avanzado este siglo, existía una ambivalencia conceptual de los demócratas colombianos frente al sufragio.⁷⁸

Embora a categoria “mulher” não faça distinção de raça, os processos de subordinação que existem na Colômbia em face da mulher branca e da mulher

⁷⁷ A subordinação das mulheres tem raízes milenares tão profundas, que se fez dona do “natural”, que se tornou o “normal” das relações entre os sexos. O poder transcende o aparato estatal e as relações, que se estabelecem a partir dele, são exercidas em todas as instituições e convertem o binômio dominação-subjugação no núcleo da relação homem-mulher. A diferença concreta, real e inegável entre os dois sexos, é praticamente expressa em dominação (LAVERDE, 1986, p. 337).

⁷⁸ Nossa democracia não foi concebida apenas por e para as classes letradas, mas também para as democracias organizadas por e para os homens. Até depois de muito avançado esse século, havia uma ambivalência conceitual dos democratas colombianos contra o sufrágio (VELASQUEZ, 1986, p. 200).

negra não são equivalentes, já que os discursos patriarcais, na época da Colônia e da República, foram intensificados pelo ideal de nação que organizou o poder através da cor de pele.

Dessa maneira,

La identidad de las mujeres negras colombianas está definida por el hecho de ser negras, en una sociedad mestiza discriminadora; pobres, en una sociedad de clases; y, mujeres, en una sociedad patriarcal en donde cuenta, de manera fundamental, los rasgos de sus grupos étnicos particulares reconociendo que las comunidades negras no son homogéneas sino que tienen especificidades lo cual nos permite hablar de las mujeres negras en plural.⁷⁹ (LOZANO, 2010, p. 136)

Juana Camacho Segura (2014) menciona como a mulher negra foi invisibilizada na história da Colômbia, porque sua representação está vinculada a uma grande categoria que ignora o papel da mulher na consolidação da economia no período de escravização, uma vez elas desempenharam atividades que fortalecerem o intercâmbio monetário tais como: a comercialização de produtos, as atividades agrícolas e de pesca, a extração de minerais nas minas de carvão. Outro benefício econômico para seus amos ou para os escravistas foi a prostituição, que trouxe consigo a comercialização dos corpos e a venda segundo os atributos; além de realizar afazeres do cotidiano tais como cozinhar, cuidar das crianças, participar no cuidado dos doentes ou dos feridos em combates, entre outros (CAMACHO, 2014).

Ainda sobre as atividades domésticas realizadas pelas mulheres negras no período colonial, Juana Camacho, baseando-se nos postulados de Werner (2000), reconhece que sua função foi primordial para consolidar as manifestações culturais dos mestiços colombianos, pois foram elas as mediadoras comunicativas entre os filhos dos espanhóis com os filhos dos negros e índios, convertendo-se em uma figura de transmissão de valores religiosos (catolicismo, manifestações africanas iorubás e saberes autóctones das tribos indígenas), línguas (espanhol e línguas dos escravos), conhecimentos

⁷⁹ A identidade das mulheres negras colombianas é definida pelo fato de serem negras, em uma sociedade mestiça e discriminadora; pobre, em uma sociedade de classes; e, mulheres, em uma sociedade patriarcal onde contam, de maneira fundamental, as características de seus grupos étnicos particulares reconhecendo que as comunidades negras não são homogêneas, mas têm especificidades que nos permitem falar de mulheres negras no plural (LOZANO, 2010, p. 136).

e culturas entre estas três comunidades, conforme se pode observar no comentário que segue:

[...]. en su descripción de la vida social y económica de los negros bajo el régimen colonial, menciona el papel de las mujeres en la transmisión de la cultura propia, así como del cristianismo y el castellano por estar encargadas de la crianza, en particular cuando se establecían relaciones entre mulatas y negros africanos. De otra parte, las mujeres negras dejaron su huella en la cultura mestiza a través de la crianza de los hijos de blancos, a quienes transmitían elementos de su propia cultura en los cantos y arrullos, juegos y narraciones, alimentos y remedios.⁸⁰ (CAMACHO, 2014, p. 173)

Ao reconhecer a mulher negra como um agente transformador de contextos, a quebra de estereótipos criados pela historiografia faz com que as suas prospecções passem de ser de mulher objeto (escrava, submissa, objeto de ostentação pelas famílias brancas), tornando-se um sujeito ativo na construção de representações simbólicas, artísticas e ancestrais nas comunidades em que esteve inserida. Rafael Vos Obeso (1995, p. 75) corrobora o que foi dito, ao asseverar que:

La mujer negra revolucionó las formas artísticas y técnicas propias de nuestros ancestros. La modelación de la cerámica y el tallado de la madera pueden contarse entre esas tantas expresiones del espíritu. Modelando bajo su influencia todo el mundo exterior, creando nuevas concepciones filosóficas del arte, de la vida, de la música, del baile.⁸¹

Mesmo na reivindicação de espaços, as hegemonias criadas pelos governos e pelas comunidades têm gerado obstáculos para a efetivação do reconhecimento da mulher negra na Colômbia. As leis foram concebidas para preservar e proteger seus cidadãos, mas muitas delas não são cumpridas ou são ignoradas, quando se trata da mulher.

⁸⁰ [...] na sua descrição da vida social e econômica dos negros sob o regime colonial, menciona o papel das mulheres na transmissão de cultura própria, assim como do cristianismo e do castelhano por estarem encarregadas da criação, em particular quando se estabeleciam relações entre mulatas e negros africanos. Por outro lado, as mulheres negras deixaram sua marca na cultura mestiça através da criação dos filhos dos brancos, aos quais transmitiam elementos de sua própria cultura nos cantos e canções de ninar, jogos e narrações, alimentos e remédios (CAMACHO, 2014, p. 173).

⁸¹ A mulher negra revolucionou as formas e técnicas artísticas de nossos ancestrais. Uma modelagem de cerâmica e uma escultura de madeira podem contar-se entre essas muitas expressões do espírito. Modelando sob sua influência todo o mundo externo, criando novas concepções filosóficas de arte, da vida, da música, da dança (VOS OBESO, 1995, p. 75).

Além das desigualdades sociais, econômicas e raciais, a Colômbia tem enfrentado um conflito interno que afeta gradativamente os espaços rurais e as periferias das grandes cidades. Na questão do Pacífico, em que o poder governamental é quase invisível, a situação das mulheres é ainda mais preocupante, porque elas sofrem de perto os problemas da violência que trazem consigo a discriminação e a vulnerabilidade. Tal situação foi apresentada pela Comissão Interamericana dos Direitos humanos no ano de 2006, em que o item IV menciona a múltipla discriminação contra as mulheres afrocolombianas e indígenas, apoiada no artigo 09 da Convenção de Belém do Pará, que obriga o Estado a prestar as devidas cautelas perante as ações de vulnerabilidade e violência que sofrem as mulheres em razão da sua condição étnica e racial, entre outros (CIDU, 2006).

Susana Villarán, relatora da Comissão interamericana dos Direitos Humanos, afirma que

[...] la situación de las mujeres afrocolombianas que habitan en la zona de la costa pacífica es particularmente precaria y preocupante. Tanto las autoridades estatales como las fuentes no-estatales confirman que la población afrocolombiana padece una historia de discriminación, exclusión, invisibilización, y desventaja social, tanto económica como geográfica [...]. En el caso particular de las mujeres afrocolombianas, su condición de mujeres añade a su vida otro factor de discriminación y vulnerabilidad y las expone a mayores abusos por parte de los actores del conflicto.⁸² (CIDH, 2006)

Embora o panorama da mulher negra na Colômbia se profile através das tensões governamentais e os conflitos internos nas selvas do país, assim como na falta de visualização e reconhecimento das suas ações na história, a real transformação e equidade entre os seres humanos só acontecerá quando existir uma consciência do outro, não sem antes descobrir que cada ser humano apresenta características que fazem dele um sujeito diferente, mas não superior ou inferior. A educação, neste ponto, configura-se como o elemento transversal

⁸² [...] a situação das mulheres afrocolombianas que vivem na área litoral do Pacífico é particularmente precária e preocupante. Tanto as autoridades estatais quanto as não estatais confirmam que a população afrocolombiana sofre uma história de discriminação, exclusão, invisibilidade e desvantagem social, tanto econômica quanto geográfica. [...] No caso particular das mulheres afrocolombianas, sua condição de mulher acrescenta às suas vidas outro fator de discriminação e vulnerabilidade e as expõe a maiores abusos por parte dos atores do conflito (CIDH, 2006).

para se atingir uma transformação no pensamento dos cidadãos na eliminação de barreiras de exclusão e segregação, fazendo com que as categorias de seleção e divisão desapareçam, para conseguir uma isonomia do ser, sem importar a raça, o sexo, a etnia, a situação econômica ou social dos indivíduos.

Nos últimos trinta anos, o gerenciamento em prol dos direitos da mulher negra tem realizado uma incursão na política através de movimentos que defendem o direito à equidade e à dignificação da mulher na sociedade. Um exemplo é a "Red de Mujeres Negras del Pacífico", criada em 1992, que luta pela inserção da mulher negra nas problemáticas da nação, assim como o reconhecimento por parte do estado dos direitos étnico-territoriais das comunidades negras (CAMACHO, 2014).

Betty Ruth Lozano (2008) defende que após a consolidação da lei 70 de 1993, muitas mulheres decidiram sair do anonimato, para poder juntar forças e lutar contra as opressões do sistema. A autora menciona que foi a partir dos anos 90 que vários movimentos de mulheres negras foram criados, em especial, no Pacífico colombiano, tais como: "programa Mujer de PLADEICOP"; a fundação "FES"- "Las temáticas en este proyecto giraban en torno a organización, salud, autoestima, valoración étnico-territorial, medio ambiente y asistencia técnica especializada para fortalecer los proyectos productivos de los grupos"⁸³ (LOZANO, 2008, p. 199).

Embora a militância de mulheres negras esteja tomando força nos âmbitos jurídicos, Betty Ruth Lozano y Bibiana Peñaranda defendem que a desapareção da subordinação da mulher negra acontecerá através de uma transformação nos imaginários sociais e na presença de organizações que trabalhem por uma equidade:

La subordinación de la mujer negra desaparecerá si se transforman los imaginarios sociales que nos hacen objeto de uso y derecho de los hombres y que definen nuestros cuerpos solo en términos de una sexualidad cosificada como cuerpos para la sexualidad o para el trabajo doméstico, como objetos deshumanizados de observación para el turismo o como pretextos para la caridad. Se necesita una organización social que no jerarquice a los seres humanos por ninguna condición, ni social, ni económica, ni étnica, ni sexual, ni "racial". La única

⁸³ Os temas deste projeto giraram em torno da organização, saúde, autoestima, avaliação étnico-territorial, meio ambiente e assistência técnica especializada para fortalecer os projetos produtivos dos grupos (LOZANO, 2008, p. 199).

condición que se da ha de tener en cuenta es la humana.⁸⁴
(LOZANO; PEÑARANDA, 2007, p. 722).

Ainda assim, a luta pela equidade deverá ser o pilar da nação para eliminar os sistemas de hegemonia que foram criados no passado. Cabe aos cidadãos transformar seus contextos com propostas, ideias e novos olhares, em detrimento da multiplicação e replicação dos que foram instaurados através da colonização. Cabe à literatura o papel humanizador para dar voz a todas as realidades que desejam ser ouvidas, conseguindo, através das letras, uma reflexão e uma consciência cidadã para acabar com a discriminação e a exclusão.

⁸⁴ A subordinação da mulher negra desaparecerá se os imaginários sociais que nos fazem objeto de uso e direito dos homens e que definem nossos corpos apenas em termos de uma sexualidade reificada como corpos para a sexualidade ou para o trabalho doméstico, como objetos desumanizados de observação para o turismo ou como pretexto para caridade. É necessária uma organização social que não hierarquize os seres humanos por nenhuma condição, nem social, nem econômica, nem étnica, nem sexual, nem "racial". A única condição que deve ser levada em conta é a humana (LOZANO; PEÑARANDA, 2007, p. 722).

CAPÍTULO III

3.1. SOBRE A TRADIÇÃO ORAL

A tradição oral tem sido um legado cultural que se preserva pela memória coletiva dos antepassados, tendo como referência o conhecimento da humanidade transmitido através das civilizações, tais como os egípcios, os gregos, os maias. Inclusive os textos sagrados, que se conservam até a atualidade, preservam a importância da palavra enunciada e disseminada pelas comunidades, para perpetuá-las na sabedoria local.

No ato de transmitir a palavra, o sujeito que enuncia se converte em um agente ativo da comunicação, informando e compartilhando os ideais e os pensamentos que progressivamente se transfiguram em conhecimentos e saberes ligados à tradição de narrar.

Ainda retomando os textos sagrados, os profetas são um exemplo de como a propagação de uma ideia se transformou com o tempo em uma ideologia e em uma filosofia de vida, como foi o advento do catolicismo e posteriormente, a perpetuação dos saberes mediante o uso da palavra para doutrinar, ensinar, converter e escravizar. Alvaro Pedrosa y Alfredo Vanin (1994, p. 75) salientam que

La tradición oral es necesariamente un testimonio oral y su validez se fundamenta en el hecho de que es transmitido de boca a boca por medio de lenguaje, es un testimonio que comunica un hecho que no ha sido verificado, ni registrado por el mismo testigo.⁸⁵

Para o mundo acadêmico, a história da tradição oral se descreve como a forma de narrar os eventos e os saberes de um povo através da herança cultural, com o intuito de manter uma genealogia através dos saberes e das práticas.

No caso particular das comunidades de ascendência africana, a tradição oral se vincula com a memória corporal, que resguarda uma ritmicidade plasmada nos gestos, na dança, nas palavras, na arte, na música, nas canções

⁸⁵ A tradição oral é necessariamente um testemunho oral e sua validade baseia-se no fato de que é transmitida de boca a boca por meio da linguagem, é um testemunho que comunica um fato que não foi verificado, nem registrado pela mesma testemunha (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 75).

e sua relação com a natureza, como um elemento básico da sua identidade, cujo reconhecimento se preserva nas marcas étnicas – culturais do povo negro.

Percebe-se como a palavra do negro é apagada durante a história da humanidade, o que reforça os discursos hegemônicos e colonizadores eurocentristas, contando a história da África a partir de uma perspectiva católica que enfatiza a escravidão, as tensões entre raças e etnias, para criar uma hierarquização de saberes e uma supremacia branca.

Quando se toma uma postura ideológica, todas aquelas perspectivas que fogem da norma são rejeitadas e/ou perseguidas sob o lema da punição e do controle. As comunidades negras fora da África foram estigmatizadas e suas manifestações culturais foram avaliadas na comparação com os valores europeus. No caso particular da oralidade, esta foi interpretada como uma socialização primária ausente das tecnologias de preservação dos saberes, pois muitas das comunidades afrodescendentes mantêm até hoje a tradição oral como fonte e instrumento crucial no seu desenvolvimento (RESTREPO, 2011).

Concomitantemente, a religião professada na Europa desde o século XV tem descaracterizado e colocado em um estado de subordinação a pessoa negra, no momento de expressar uma narração cultural, porque suas manifestações são interpretadas como representações simbólicas e pejorativas da maldade, sugerindo assim uma discriminação, quando se pensa a cor “negra” como uma alegoria à escuridão (NAVARRETE, 1995).

Dessa maneira, muitas destas tradições orais foram menosprezadas pela igreja católica, que as converteu em relatos tênues e inferiores perante a raça branca. As personagens afrodescendentes estabeleceram o equilíbrio e o contraponto entre o bem e o mal, mas de acordo com a visão do catolicismo, estas foram retratadas através da imperfeição, da aculturação e da falta de valores burgueses e europeus, carecendo de uma voz própria e negando à pessoa negra o direito de contar sua própria história.

Nesse sentido, nota-se que a palavra pode ser utilizada para fugir de um tema central e transformada no tempo, conforme defende Manuel Zapata Olivella (1997, p. 282):

La palabra viva, ignorante de la escritura; aunque pierda memoria recrea el pensamiento, el lenguaje y la rebeldía. Por ocultos meandros el cerebro del ágrafo y el letrado, reciben y transmiten

por igual a sus descendientes las experiencias indispensables para su vida e historia. Pero la voz mariposa, inmovilizada por la letra, puede convertirse en espejo que nos informa como verdades las mentiras que sirvieron para esclavizarnos. Principalmente en lo que concierne a nuestra verdadera historia.⁸⁶

A história dos afrodescendentes na América Latina se desenvolve, em um primeiro momento com a escravidão; com a chegada de navios negreiros vindos de diversas regiões do continente africano a um espaço geográfico desprovido de leis e de recursos ambientais e físicos que garantissem seu desenvolvimento, sendo tratados como objetos de produção, para cumprir as pretensões do colonizador. Tais ações se configuraram em exploração, torturas, longas jornadas de trabalho, desnutrição, propagação de doenças, comércio de pessoas, prostituição e assassinatos que causaram a privação gradativa da língua, de costumes e conhecimentos que se perderam nas lutas constantes entre a escravidão e a barbárie.

Os conhecimentos e saberes que se mantiveram pela oralidade tiveram uma transmissão entre pares de forma silenciada e pouco visível na presença do colonizador, funcionando como um mecanismo de oposição às normas da época e uma resistência negra ante as forças de opressão. A busca pelas identidades perdidas foi a gênese para uma reconstrução do passado abolido e silenciado pelo colonizador

Salienta-se que a inquisição espanhola e portuguesa condenou de forma significativa os homens e as mulheres negras. Foram julgados como possuidores de espíritos imundos e praticantes de ritos pagãos como a bruxaria (DE CORDOBA, 2003). Pode-se pensar que a memória e identidade afrodescendente se nutre das tradições do seu povo, mas ao mesmo tempo, se denuncia pela sua cor de pele, fazendo com que seus textos, logo após a alfabetização da pessoa negra, tentem plasmar e colocar seu sofrimento e vivências para reafirmar sua resistência.

Maria Mercedes Jaramillo (2006) menciona que os afrodescendentes, através da escrita, especialmente da poesia, resgataram uma memória oral junto

⁸⁶ A palavra viva, ignorante da escrita; embora perca a memória, recria o pensamento, a linguagem e a rebelião. Por ocultos meandros o cérebro do ágrafo e do letrado, recebem e transmitem igualmente aos seus descendentes as experiências essenciais para a sua vida e história. Mas a voz borboleta, imobilizada pela letra, pode se tornar um espelho que nos informa como verdades as mentiras que serviram para nos escravizar. Principalmente no que diz respeito a nossa verdadeira história. (ZAPATA, 1997, p. 282).

às tradições dos seus povos. Muitas delas reiteram e denunciam as situações de discriminação que continuam transversalmente na história por serem, durante muitos anos, comunidades ágrafas. Inclusive seus relatos orais sofreram uma perseguição por parte dos colonizadores que marginalizaram suas palavras e seus saberes e conhecimentos.

Apesar de parecer evidente, as dimensões apresentadas na oralidade se recriam na fantasia, no contexto histórico e nas reflexões sobre o impacto no presente, tendo assim uma história baseada no tempo, em que o lugar se cria sob a poesia, regulando um ensino de ver, pensar e sentir por meio dos contos e das manifestações produzidas por ela.

No caso particular da Colômbia, os africanos e seus descendentes preservaram uma evolução oral histórica através da conquista, da colônia até a República, transformando-se em sujeitos ativos e resilientes na luta contra a colonização espanhola e a escravidão. Aníbal Quijano (1999) enfatiza que o negro se converte em um agente de transformação dentro do contexto histórico, pois suas lutas se transfiguraram em marcas da resistência e na proteção de valores religiosos, que se mantiveram ao longo do tempo no sincretismo e no culto de deidades que cuidam da natureza, mas foram ignorados pelos historiadores.

Para se inserir na cultura da oralidade, deve-se enfatizar a importância do agente transmissor do conhecimento que, tomando a palavra como eixo reivindicador e de manutenção cultural, apropria-se da tradição oral para convertê-la no ponto central de interação e de preservação da sabedoria, atribuindo significados às realidades que se criam e se configuram no interior das comunidades.

Nas comunidades indígenas e afrodescendentes da América Latina, as pessoas mais velhas cumpriam essa função de agente aconselhador; transmissor e formador das futuras gerações devido ao acúmulo de experiências e o respeito pela pessoa idosa, já que, como assinala Walter J. Ong (2001, p. 91), "La comunidad remite continuamente de la única forma posible de perpetuarse en la esfera de la oralidad: por medio de la misión reiterada y

siempre renovada por parte de los actores que la representan”.⁸⁷ No caso dos negros escravizados, a mulher, e em especial, a mãe, era quem carregava a responsabilidade de ser o meio transmissor do ensino e da cultura através do uso da palavra, para manter a ritualidade e a ancestralidade herdada pelos antepassados (BELLO, 2002).

Cabe ressaltar que a oralidade surge a partir do mito e da fantasia. A crença em deuses consolidou formas de organização e de entendimento do mundo fundamentado pela adoração e a ritualização de oferendas para solicitar e pedir pelos favores auferidos, sendo decodificados em cantos e dança; no emprego de utensílios ritualísticos como os tambores; no uso da natureza para simbolizar o fogo e a terra na utilização do tabaco e as ervas respectivamente.

Walter J. Ong (2001, p. 77) reconhece que a oralidade fomenta os vínculos familiares unidos pelos costumes, seu espaço e tudo aquilo que tem consolidado o sujeito para fomentar o poder da língua e o benefício histórico que começa na África e transcende até as Américas, pois como ele mesmo afirma, “la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos.”⁸⁸

Nesses deslocamentos geográficos, transcritos nas viagens de navios negreiros, muitos costumes e ideias foram apagadas no mar, e os poucos que se mantiveram, foram resgatados pela tradição oral e pela transmissão de relatos e de experiências através da palavra.

Para entender o passado do negro, é necessário compreender a escravidão assim como a presença das comunidades negras sob a influência do colonizador, a ruptura dos costumes culturais e dos núcleos familiares e a quebra das tradições (QUIJANO, 2007).

Os Quilombos se transformaram em um espaço importante para o desenvolvimento da tradição oral como forma de transmissão dos relatos fantasiosos e as crenças religiosas e seus costumes, fomentando o uso da língua

⁸⁷ A comunidade refere-se continuamente à única forma possível de se perpetuar na esfera da oralidade: por meio da missão reiterada e sempre renovada por parte dos atores que a representam (ONG, 2001, p. 91).

⁸⁸ A palavra falada vem do interior humano e faz os seres humanos se comunicarem uns com os outros como interiores conscientes, como pessoas, a palavra falada faz os seres humanos formarem grupos intimamente unidos (ONG, 2001, p. 77).

para conservação de alguns fonemas provenientes dos dialetos africanos, pois a memória linguística de muitos negros escravizados foi sendo apagada pela língua do colonizador e dificultada e castigada pela violência da colonização.

Frantz Fanon (2008, p. 19), ao tratar da questão da fala, tece a seguinte observação: “Hablar. Esto significa emplear cierta sintaxis, poseer la morfología de esta o aquella lengua, pero, fundamentalmente, es asumir una cultura, soportar el peso de una civilización”⁸⁹. Nessa perspectiva, a fala torna-se o resultado de um ato subjetivo na representação da língua imposta pelo colonizador, para concretizar uma institucionalização da linguagem, conforme complementa o estudioso Iván Mendizábal (2012, p. 95):

Entiendo el lenguaje, en términos generales como el espacio que permite la comunicación donde el habla es la forma activa o performativa y la lengua como la codificación institucionalizada. Fanon se pronuncia desde la performatividad del lenguaje y hace constar que el habla (como la propia lengua) inscriben a la institución colonial que las colectividades afro hasta hoy han debido incorporarse.⁹⁰

O deslocamento forçoso de tribos africanas para o continente americano e a força da colonização produziram uma eliminação da cosmovisão e das práticas existentes da origem da pessoa negra, perdendo legados culturais relacionados à língua e à oralidade quando, na chegada, várias tribos oriundas de diversas culturas tiveram que encontrar e consolidar novas formas de representação para criar outras manifestações literárias de contar e sentir o mundo. O novo espaço representou uma reinterpretação e entendimento do universo no qual foram inseridas.

Nesse sentido, a tradição oral teve que ser transformada e recontada com traços e marcas da memória coletiva para criar outras histórias e outros discursos, cuja intenção foi a de informar e de compartilhar relatos para manter

⁸⁹ Falar. Isto significa usar certa sintaxe, possuir a morfologia desta ou daquela linguagem, mas, fundamentalmente, é assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização (FANON, 2008, p. 19).

⁹⁰ Entendo a linguagem, em termos gerais, como o espaço que permite a comunicação onde a fala é a forma ativa ou performativa e a língua como codificação institucionalizada. Fanon se pronuncia a partir da performatividade da linguagem e afirma que a fala (como a própria linguagem) inscreve a instituição colonial a que as coletividades afro até hoje tiveram que se incorporar. (MENDIZÁBAL, 2012, p. 95)

vigentes algumas das raízes perdidas ou apagadas pela miscigenação, pela presença indígena e a imposição da colonização europeia.

Neste ponto, entende-se que a falta da escrita causa uma grande perda na historicidade e no mapeamento das origens e da representação e ressignificação da pessoa negra vista e interpretada pelos olhos da cultura ocidental.

Quando se reconhece a tradição oral como uma trajetória histórica e social, é necessário considerar as esferas políticas e culturais que influenciaram o cotidiano da pessoa negra. A oralidade esteve regulada pelas normas e pelas leis impostas em uma sociedade de brancos, forçando-a a substituir costumes e comportamentos para pertencer às dinâmicas impostas pela comunidade.

Salienta-se que na época da escravidão, a narração oral foi a única forma de transmissão de conhecimentos por parte da pessoa negra, pois frente ao desconhecimento da palavra escrita, sua difusão ficara reduzida aos poucos momentos de socialização condicionada ao potencial de narrar e ao poder de memorização de conteúdos e mensagens que deviam ser gravados ou mantidos, mas que, com o tempo careceram de precisão e de sentido (ONG, 2001, p. 20).

Embora a escrita se apresente na humanidade como uma invenção tecnológica de proteção e de conservação da memória, definida por Walter J, Ong como uma oralidade secundária (ONG, 2001), o referido estudioso defende que, “No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aún en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria”⁹¹ (ONG, 2001, p. 20).

Nesse processo de representação e ressignificação da pessoa negra, evidencia-se como várias poetisas afrocolombianas exaltam a preservação cultural e os valores nativos, para projetar os mecanismos de proteção da sua identidade e fomentar o desenvolvimento social a partir de sistemas que garantam a igualdade de oportunidades perante a sociedade.

O propósito nos poemas escritos pelas mulheres reforça a conservação da oralidade para evocar a fantasia e ensinar através da palavra os saberes e conhecimentos dos seus antepassados para criar uma identidade racial que enalteça seu presente, sem esquecer as lutas enfrentadas durante a história.

⁹¹ No entanto, em vários graus, muitas culturas e subculturas, mesmo em um ambiente altamente tecnológico preservam grande parte do molde mental da oralidade primária (ONG, 2001, p. 20).

O uso da palavra também pode ser plasmado nas representações culturais que evocam uma memória, sendo configuradas em artesanatos, nas festas tradicionais, nas danças, nas ritualidades assim como nos símbolos que enaltecem o legado histórico.

O poema “La negrita” (“A negrinha”), escrito pela poetisa Maria Teresa Ramírez, evoca as raízes negras através da dança, do folclore e dos costumes, salientando a importância da mulher na sociedade para resgatar os valores culturais.

La negra negrita menea su talle,
suspiran de envidia las palmas del Valle.
La negra negrita oscura de sol,
se va pa' la rumba a bailar el son.
La negra pinchada mueve las caderas,
el viento atrevido se mete en su falda.
La negra negrita, parece culebra
que pica y repica la negra bonita.
La negra me mira la negra pinchada,
mueve las caderas es *sensemayá*.
Sabor de mamey, boca de caimito,
los dientes de coco partido en trocitos.
La negra de África,
la negra de América,
todas las negras,
todas somos hermanas.⁹² (RAMÍREZ, 2008, p. 70)

A metaforização da mulher como a cobra que rastreja, simboliza a alegoria do conhecimento pautado no texto bíblico da gênese, quando Adão e Eva trocam algumas palavras com a serpente, que vai tentá-los a desobedecer a Deus e se instaura a questão da dualidade entre o bem e mal. Essa temática reverbera no poema, pois como expressa o eu lírico, “[...] pica e repica la negra bonita”, sugerindo que o olhar e o movimento do quadril representam a sedução e as formas de cativar da mulher, que tal como a cobra, que hipnotiza suas vítimas, a figura feminina do poema também tem esse poder em relação aos homens que a observam.

⁹² A negra negrinha sacode seu quadril,/ suspiram de inveja as palmas do Valle./ A negra negrinha escura por causa do sol,/ vai *s'embora pra* rumba a dançar ao ritmo do som./ A negra elegante move seu quadril,/ o vento ousado entra na sua saia./ A negra negrinha parece uma cobra/ Que pica e repica a negra bonita/ A negra me olha a negra elegante,/ mexe seu quadril é *sensemayá*./ Gosto de *mamey*, boca de *caimito*/ dentes de coco quebrados em pedacinhos./ A negra da África,/ a negra da América,/ todas as negras,/ todas somos irmãs. (RAMÍREZ, 2008, p. 70)

A enumeração vista através das constantes repetições da palavra “negra negrita” sugere um processo de evolução e de transcurso do tempo, porque percebe-se como o eu lírico descreve uma criança que sequencialmente passa por uma transformação de menina-mulher. Tais ações confirmam que existe uma herança e uma manutenção geracional na transmissão de valores e de conhecimentos mediados pela tradição oral.

É interessante ressaltar que o eu lírico induz o leitor a identificar através da ritmicidade do poema a força de enunciação e a folclorização presente nas comunidades negras, afirmando sua vitalidade com elementos linguísticos e rimas toantes nos primeiros versos, que enaltecem a corporalidade e o movimento do quadril como alegoria das danças do pacífico (PIEDRAHITA, 2013).

Por outro lado, a tradição oral se evidencia na gastronomia local como uma manifestação de apropriação simbólica da cultura que emerge das práticas de socialização e de integração no momento de compartilhar os alimentos. Mencionam-se as frutas típicas da região do pacífico: “Sabor de mamey, boca de caimito, / los dientes de coco partido en trocitos”.

A recolha de frutos provenientes da terra no poema alude às plantações e à conformação de pequenas hortas como lugares favoráveis para o ensino por meio da tradição oral, pois o conhecimento da terra, do tratamento e dos períodos de plantação, assim como de regadio e colheita são transmitidos pela oralidade, sem esquecer dos espaços de venda ou dos centros de comércio tais como os armazéns, mercados ou feiras (GARCÉS, 2016). Nesse sentido, Coronado (2010 *apud* BRAVO, 2016, p. 248) defende estes espaços quando pondera que

Las plazas de mercado representan el sitio de encuentro entre vecinos, conservando una memoria cultural alimentaria, rica en tradiciones locales y regionales, base para fortalecer la identidad y la pertenencia en una ciudad plural e incluyente. Hoy, se constituyen en espacios populares para intercambiar sabiduría tradicional, fomentar prácticas culturales, incrementar el sentido de pertenencia de comerciantes y vecinos.⁹³

⁹³ Os postos de mercado representam o lugar de encontro entre vizinhos, conservando uma memória cultural alimentícia, rica em tradições locais e regionais, base para fortalecer a identidade e a pertença numa cidade plural e inclusiva. Hoje em dia, se consolidam em espaços populares para intercambiar sabedoria tradicional, fomentar práticas culturais, incrementar o

É válido reconhecer como a intertextualidade potencializa a importância da tradição oral, quando o eu lírico traz a figura do autor Nicolás Guillén (1971) na sua enunciação por meio da alusão à dança e à morte da cobra no poema *Sensemaya, canto para matar una Culebra*, pois relembra os cânticos e a força do ritmo nos inesquecíveis versos de “¡Mayombe-bombe-mayombé!”

Esses recursos estilísticos reforçam a oralidade e as sugestões melódicas e rítmicas que aproximam a poesia da música e do folclore para criar uma sintonia de significação, potencializando a transmissão dos conhecimentos mediados pela cultura oral.

Nos últimos versos, o eu lírico expressa a união e a comunhão como resultado do intercâmbio de saberes pela oralidade, que sem importar a sua origem, todas mantêm um eixo homogeneizante no momento de pensar em “todas las negras”, já que todas elas possuem raízes étnicas e raciais que as caracterizam como sujeitos convergentes, com um passado histórico de significação e representação cultural, e isso é manifestado pelo verso final “todas somos hermanas”

Do mesmo modo, a tradição oral permite que a transmissão de valores se mantenha em constante movimento, para preservar o pensamento social e os valores culturais projetados através da repetição como um legado entre gerações. Isso pode ser observado no poema “Cuando mi padre llamaba”, (“Quando meu pai chamava”) composto por Ana Teresa Mina Diaz:

Cuando mi padre llamaba,
a alguno de sus diez hijos,
y si uno respondía: «¡Que...!»
¡Mi padre se enfurecía!

[...]
¿Cómo me has contestado?
¡Pues así no te he enseñado!
Recuerda decir: *Señor,*
un momento ahora voy.

Que no vuelva a repetirse,
responderle mal a nadie
ni a tu madre, ni al abuelo,
ni a tíos ancianos ni viejos,

sentido de pertencimento de comerciantes e vizinhos. (CORONADO, 2010 *apud* BRAVO, 2016, p. 248)

porque cueriza tendrás.

No lo repitas jamás,
responderle mal a nadie,
recuerda que respeto humano
es lo mejor que se tiene,
cuando se vive entre Hermanos.⁹⁴ (MINA, 2008, p. 63)

Os valores e os costumes estão ligados aos padrões de educação e de ensinamento. Estes, por sua vez, são anunciados num primeiro momento, a partir do contato que se cria no interior das famílias, pois são estas as que permitem a socialização primária, cuja importância se centraliza no aprimoramento da interpretação de símbolos para, posteriormente, serem aplicados na sociedade.

O poema relata como a enunciativa manifesta a importância pelo respeito às pessoas mais velhas, aludindo à manutenção de valores e sentimentos culturais, que devem ser conservados e ensinados entre gerações, uma vez que o eu lírico descreve a figura do pai como mantenedor dos princípios éticos e morais da cultura, pois é ele quem, através da oralidade, expressa suas ideias aos seus descendentes.

Fabio Teolindo Perea (1996) aponta como a tradição está fortemente relacionada com a herança, interpretada não só como a difusão de pensamentos, mas também como a projeção e proteção de uma identidade que foi marginalizada e condenada pela colonização. Dessa maneira, o valor da transmissão de crenças, valores e comportamentos ligados à pessoa negra está vinculado a um processo de significação de preconceitos raciais, que atacaram com agressividade o modo de agir da enunciativa, projetando nos filhos a importância de preservar e de combater as formas de discriminação que vive a pessoa afro até os dias atuais.

No poema, é evidenciada a preocupação em manter os ensinamentos dos antepassados quando se menciona: “¡Pues así no te he enseñado! / Recuerda decir: *Señor, /un momento ahora voy*”, cuja intenção é cultivar a educação e os

⁹⁴ Quando meu pai chamava,/ a algum dos seus dez filhos,/ e se alguém respondia “O que foi!”/ Meu pai se aborrecia!/ [...] O que foi que você disse?/ Pois assim não te ensinei!/ Lembre-se de dizer: *Señor,/ Um instante, já estou indo.*/ Que não aconteça de novo/ responder de qualquer jeito/ nem para sua mãe, nem para seu avô,/ nem para seus tios idosos, nem para os velhos,/ porque vai apanhar./ Que não aconteça jamais/ responder de qualquer jeito,/ lembre que o respeito/ é o melhor que se tem/ quando convivemos como irmãos. (MINA, 2008, p. 63)

bons modos do homem civilizado, já que as marcas da escravidão deixaram resquícios na memória social.

A estrutura lexical do poema retoma aspectos da oralidade em termos de narração, já que a enunciadora descreve os fatos no pretérito imperfeito (*llamaba, respondia*), para se atualizar num presente que cumpre a função de universalizar o narrado, pois este se renova em cada enunciação no sentido de imprimir na consciência do leitor um sentimento de continuidade e temporalidade (BENVENISTE, 1975).

Neste ponto, o uso de verbos em segunda pessoa do singular no tempo presente, tais como “*Recuerda, No repitas*”, induzem aos processos de subjetividade que tem o locutor no momento de se reconhecer como sujeito, atualizando constantemente o *Tu* e o *Eu* na enunciação através da consciência permanente experimentada nos contrastes dialógicos e constitutivos da *persona*. Há reciprocidade de ser *tu* na alocução daquele que foi designado como *Eu* e vice-versa (BENVENISTE, 1975).

Do mesmo modo, surge essa consciência coletiva mediada pela oralidade, que se reforça nas personagens enunciadas, já que todas configuram uma transposição emocional, quando se mencionam as figuras presentes na família, tais como: a mãe, os tios e os irmãos, assim como as pessoas velhas. Todas elas se atualizam no momento em que o leitor se defronta com o texto e se auto reconhece como o sujeito enunciado pela relação estabelecida entre o eu lírico com seus familiares.

Na última estrofe, a voz enunciadora confessa a necessidade de união e de fraternidade intermediadas pelo respeito e a tolerância, reunificando em comunhão as diferenças, para assim conseguir ver o outro e ver-se a si mesma como um agente de transformação, que leva consigo laços de fraternidade sem importar idade, tempo, raça ou cor.

O poema “Compromiso” de Sayly Duque Palacios enfatiza a sabedoria local adquirida pela tradição oral dos antepassados, pois como seu título menciona, o eu lírico leva consigo a responsabilidade social e cultural de preservar o conhecimento construído e transmitido entre gerações.

Recibí de mi abuelo
La palabra Humano,
Entretejida ella de sueño y libertad.

Solo así he caminado despacio por la vida,
Solo así voy al encuentro con la franqueza de la verdad.
Recibí de mi abuelo la fuerza de los ríos
y el silencio profundo de la identidad.⁹⁵ (DUQUE, 2008, p. 158)

A palavra, vista como o meio de comunicação e de expressão, ressalta a evolução histórica que constrói sentidos e pensamentos, que carregam um passado de experiências. Ela leva consigo uma carga de significados, que se renovam segundo o contexto e meio no qual a pessoa vive, interage e se comunica com o outro.

No poema, essa construção do conceito “humano” está ligada ao passado de escravidão na procura de esperança e de liberdade, reforçando que, embora o tempo cronológico tenha avançado em termos de geração, de avô a neta, sua representação simbólica permanece evocando um conhecimento que remete às experiências do primeiro.

Vale enfatizar que a voz enunciativa reconhece como a sabedoria tem sido adquirida pela palavra dos seus antecessores, e com ela pode andar pelo mundo e encontrar as “franquezas de la verdad”.

Cabe ressaltar que o eu lírico identifica como, metaforicamente, as forças do rio caracterizam a sabedoria local e os conhecimentos da sua comunidade, uma vez que seus antepassados se assentaram nas margens do Pacífico, para construir outra(s) identidade(s) e representações do mundo após a chegada em terras desconhecidas.

Igualmente, essas forças representam o fluxo das águas contínuas e caudalosas, que transitam na procura do mar e que mantêm sempre o caminho e a direção até chegar ao seu alvo. Esse fluxo simboliza como a sabedoria adquirida pelo avô se converte na resiliência e na resistência do povo afrodescendente.

O rio evoca os conhecimentos adquiridos oralmente e que estão relacionados à pesca, ao reconhecimento do fluxo da água, das enchentes, e dos momentos de navegação, que são fortemente representados nas literaturas afro.

⁹⁵ Recibi do meu avô/ A palavra Humano,/ Entrelaçada ela de sonho e liberdade./ Só então eu andei devagar pela vida,/ Só então vou ao encontro da franqueza da verdade./ Recibi do meu avô a força dos rios/ e o profundo silêncio da identidade. (DUQUE, 2008, p. 158)

A figura do avô se constrói através da contação de histórias, que enaltece e solidifica a identidade dos povos, porque são eles junto com as mães que mantêm, no presente, as histórias para que possam criar novos caminhos perante as sociedades dominantes, porque como afiança Vallejo (1998, p. 158):

[...] está profundamente unido a la recuperación de la memoria a través de la tradición narrativa oral como práctica comunitaria ancestral heredada de madres y abuelas, que libera la historia de las restricciones de la narrativa dominante, creando la posibilidad de un futuro alejado de las limitaciones sociales hegemónicas.⁹⁶

Assim, o ato de contar e preservar as histórias orais configura-se como uma atitude de resistência ao poder hegemônico por parte das mulheres (mães e avós de origem africana) e permite a conscientização para a mudança e transformação de modelos arraigados pelo patriarcado e que continuam a oprimir a etnia negra.

O poema finaliza com uma denúncia social do eu lírico no silêncio profundo da sua identidade, fazendo lembrar como as culturas hegemônicas e dominantes têm apagado e menosprezado o conhecimento do afrodescendente nas sociedades. Muitas das suas práticas culturais, ligadas à tradição oral ou religiosa, têm sido condenadas pelo cristianismo, por se tratar de conhecimentos mágicos, folclóricos ou que se distanciam das representações católicas sendo interpretados como ritos pagãos (BELLO, 2002).

Seguindo esse raciocínio, o poema “Contando el cuento” (“Contando o conto”), escrito por Mary Grueso Romero, exprime, como já foi mencionado anteriormente, a importância da oralidade e da transmissão de sentidos através dos diálogos culturais e históricos criados pela herança e pela contação de histórias:

Soy mareña
Y seguiré siendo
Mientras aiga peje
Mientras aiga rio
Mientras aiga mar
Y aun pueda soñá

⁹⁶ Está profundamente unido na recuperação da memória através da tradição narrativa oral como prática comunitária ancestral herdada de mães e avós, que libera a história das restrições da narrativa dominante, criando a possibilidade de um futuro afastado das limitações sociais hegemônicas (VALLEJO, 1998, p. 158).

Pescá y amá.

[...]
 Hecho mi canoa
 y empiezo a bogá
 cantando canciones
 que llegan al alma
 de un pasado de angustia
 que no volverá.

Y seguiré cantando
 canciones muy tristes
 que me enseñó mi agüela
 de príncipes negros
 traídos de África
 vendidos en el mercado
 como negros sin casta.

Y yo cuento a mis hijos
 y también a mis nietos
 para que ellos a su vez
 lo sigan contando
 a travé del tiempo
 y la historia siga
 por todos los siglos
 y nunca morirá,⁹⁷ [...] (GRUESO, 2008, p. 81 – 83)

O título reforça a importância de se conservar os valores e as crenças para manter viva uma memória histórica dos povos, que narram as vidas passadas e dos seus ancestrais, que se perpetuam em uma memória acumulativa, na preservação de uma identidade transformadora dos fenômenos socioculturais, políticos, étnicos e econômicos (ZAPATA, 1997).

Percebe-se como os cantos e as músicas são aspectos e características predominantes na vida do litoral do Pacífico colombiano, pois o eu lírico descreve o cotidiano das pessoas, que moram perto de lagoas, rios e do mar, sobrevivendo da pesca e dos alimentos oriundos das águas, que banham a região.

Do mesmo modo, se infere como os trajetos longínquos realizados nas canoas reforçaram a criação e a imaginação para construir histórias ou para

⁹⁷ Sou do mar/ E permaneceré sendo/ Enquanto tenha “peixe”/ Enquanto tenha rio/ Enquanto tenha mar/ E ainda possa sonhá/ Pescá e amá/ [...] Jogo minha canoa/ e começo a navegá/ cantando canções/ que atingem a alma/ de um passado de angústia/ que não voltará./ E continuarei cantando/ canções muito tristes/ que me ensinou minha vó/ de príncipes negros/ trazidos da África/ vendidos no mercado/ como negros sem casta./ E eu digo aos meus filhos/ e também aos meus netos/ para que eles, por sua vez/ continuem contando/ travéis do tempo/ e a história continue/ durante séculos/ para nunca morrer, [...] (GRUESO, 2008, p. 81 – 83)

ensinar aquelas que foram aprendidas, sem contar que a mesma viagem permitiu o contato com povos distantes e o intercâmbio de saberes.

Os rios foram espaços propícios para a exploração e para a incursão em lugares inexplorados, ora pelo colonizador, ora pelo escravo, na procura de riquezas e de territórios que pudessem garantir uma estabilidade climática e agrícola para se estabelecerem.

Dessa forma,

En los ríos, las gentes con sus cantos, danzas y juegos tienen otros motivos para reunirse, ya no es sólo el encuentro ritual con los Santos o con sus muertos, ahora llega a la reunión el decimero para recordar cómo nació la organización del río, para evocar el viaje que algunos de la comunidad emprendieron con el objetivo de enseñar sobre el territorio que luchaban y para contar cómo era la vida de las gentes del Pacífico. Canto y danza se integran en la dimensión del encuentro político, los viejos cuentan la historia del poblamiento del río, en el mapa van marcando los sitios donde se asentaron los primeros mayores, enseñan sobre historias de esclavos y amos, sobre comidas y fiestas del pasado, sobre indios y negros, sobre la historia que en el encuentro es portadora de identidad (VILLA, 1998, p. 444-445).⁹⁸

Os rios simbolizam a vida e os movimentos dos povos africanos, que tiveram que deixar suas terras e aprender a viver em novos locais. Além disso, a existência de suas águas favorecia os assentamentos populacionais, ligando-se inextricavelmente às tradições e memórias das populações oriundas da África.

Assim como no poema “Compromiso” de Sayly Duque Palacios, a tradição oral é representada pelos seus antecessores, sendo configurada na figura do avô como mantenedor das histórias e possuidor do conhecimento e do poder da palavra.

Essas histórias remetem novamente a um passado de escravidão e as raízes pelas quais as pessoas afrodescendentes evocaram a migração forçada

⁹⁸ Nos rios, as pessoas com seus cânticos, danças e jogos têm outros motivos para se reunir, já não é só um encontro ritualístico com os santos ou com os mortos, agora é o encontro para lembrar como nasceu a organização do rio, para evocar a viagem que alguns da comunidade empreenderam com o objetivo de ensinar sobre o território que defendiam e para contar como era a vida das pessoas do Pacífico. Os cantos e as danças se integram na dimensão do encontro político, os idosos contam a história do povoamento do rio, no mapa vão marcando os lugares onde se estabeleceram os primórdios, ensinam sobre a história dos senhores e escravos, sobre comidas e festas do passado, sobre índios e negros, sobre a história que no encontro é portadora de identidade (VILLA, 1998, p. 444-445)

e a saída do continente africano; a perda dos seus valores e da dignidade é produto da escravidão, porque se mencionam os príncipes negros, “traídos de África/ Vendidos en el mercado/ como negros sin casta”.

Dessa forma, se ressalta como o eu lírico se apresenta como um agente de resistência e adquire o estatuto de defensor da palavra e da identidade da pessoa afrodescendente. No último verso, a enunciativa, mesmo que melancólica pela recordação das histórias tristes contadas pela sua avó, se regozija, ao reafirmar a necessidade de difundir esse conhecimento para os seus filhos e para os filhos dos seus filhos, com o intuito de manter elevada a memória racial, política e cultural dos seus antepassados, preservando seus saberes através dos séculos, para que continuem seu fluxo por muitas gerações como mecanismo de enaltecimento do passado, presente e futuro das comunidades negras provindas da multiculturalidade e da resistência histórica e social.

Mesmo que a escrita seja uma tecnologia de preservação da palavra (ONG, 2001), quando se analisa a estrutura lexical, percebe-se como a oralidade está presente desde o começo do poema. A enumeração consolida uma reiteração daquilo que é enunciado e apresentado pela via oral. Ditas repetições aludem à musicalidade e reafirmam o ritmo e a entonação que criam no leitor a circularidade e a gradação dos eventos por meio do som.

Do mesmo modo, o leitor se depara com a forte presença da oralidade, quando identifica o uso do dialeto na primeira estrofe, expressando assim as marcas identitárias e culturais de um grupo étnico e linguístico diferenciado.

Para explicar o exposto acima, se faz necessário mencionar os estudos linguísticos realizados por Germán de Granda (1973), na comunidade de Iscuandé, uma pequena cidade do interior, que limita com o município de Guapi (no departamento de Cauca) e no Leste, com o oceano Pacífico, cujas variáveis lexicais se apresentam com assiduidade em outras cidades do Pacífico como em Guachené e Chocó (DE GRANDA, 1973).

De Granda (1973) identifica dialetalmente a região pacífica que se caracteriza pela aspiração ou enfraquecimento consonantal dos fonemas /s/, /d/ assim como a inexistência de vocalização, aspiração ou assibilação do fonema /r/ no final das palavras.

Max Caicedo (1988) retoma os postulados de Granda e pontua que no Pacífico colombiano a variável /r/ no final de cada palavra sofre um

enfraquecimento latente ou o desaparecimento total principalmente na terminação dos verbos no infinitivo, assim como a neutralização dos fonemas /r/, /d/, em posição intervocálica ou preconsoântica respectivamente.⁹⁹

Esse fenômeno pode ser evidenciado nos dois últimos versos da primeira estrofe, quando o eu lírico faz menção aos verbos no infinitivo: “soñá, pescá y amá” (sonhar, pescar e amar, respectivamente).

Outros fenômenos linguísticos que descrevem uma variável dialectal presente no pacífico colombiano são a aspiração ou eliminação do fonema /s/ no final das sílabas: “Lo sigan contando/ a travé del tiempo” e a velarização do fonema oclusivo evidenciada na quarta estrofe: “Que me enseñó mi agüela”.¹⁰⁰

Do mesmo modo, a primeira estrofe está marcada e enunciada por um traço de coloquialidade, pois a palavra “aiga” (haiga) se refere a uma forma dialectal e de uso oral para conjugar o verbo “haber” no presente do subjuntivo, substituindo a forma normativa proposta pela Real Academia Espanhola “haya”. Essa fala está relacionada com as comunidades dialectais que estão longe do centro e que, principalmente, estão localizadas no litoral pacífico ou atlântico colombiano.

Elementos coloquiais também estão presentes no poema “Ayoioe, Cantares del rio” (“Ayoioe, Músicas do rio”), de Mary Grueso, enaltecendo os cantos melancólicos pela perda de um amor, expresso através da metaforização da água, que é vista por meio das transformações e eventualidades produzidas por esta.

Ayoe panguito bando, *ayoi*oe,
aquí te lo voy dejando, *ayoi*oe,
ayoe panguito ito, *ayoi*oe,
toma mi corazoncito, *ayoi*oe.

Mi padre tiene la culpa, *ayoi*oe,
que no nos casemos los dos, *ayoi*oe,
aunque esté bajo la tumba, *ayoi*oe,

⁹⁹ Para melhorar a compreensão, Max Caicedo (1988, p 79) descreve esse fenômeno linguístico quando dá o seguinte exemplo: “¿cree uté, hermosa, que se enamoran de mujere de su igualdá, é decí de su mismo tipo? Pue no señó: la que le gutan son la de coló.” (“Você acredita, lindeza, que se interessam por mulheres como você, isto é, do seu tipo? Pois não senhor; eles gostam de mulheres de cor.”)

A transcrição para o espanhol normativo seria: “¿cree usted, hermosa, que se enamoran de mujeres de su igualdad, es decir, de su mismo tipo? Pues no señor; la que le gustan son las de color.”

¹⁰⁰ Avó – *Abuela*.

no te dejaré yo a vos, *ayoióe*.

Por el ojo de una aguja, *ayoióe*,
yo te mando a saludá, *ayoióe*,
pa' que la gente no sepa, *ayoióe*,
y no nos haga maldá *ayoióe*.

Yo soy negra desgraciada, *ayoióe*,
porque no puedo enfrentá *ayoióe*,
porque soy una mujer casada, *ayoióe*,
y no me lo perdonarán *ayoióe*.

Mi pecho está en agonía, *ayoióe*,
mi corazón se paró, *ayoióe*,
solo vuelve a la vida *ayoióe*,
con un beso de los dos *ayoióe*.¹⁰¹(GRUESO, 2008, p. 86 - 87)

O poema expressa uma progressão cíclica que permite que o leitor identifique o movimento das palavras transportadas pelo rio. Em cada estrofe, o eu lírico descreve as peripécias do amor que precisa se distanciar e se afastar, mesmos sabendo que sua vontade seja ficar cada vez mais perto do sujeito amado.

O que foi dito pode se interpretar como as alegorias dos tempos diaspóricos e de navegação, em que o colonizador separava os familiares e os costumes das comunidades negras, para introduzir o escravo em dinâmicas sociais e culturais impostas pela tradição e pelas normas das sociedades dominantes, figuradas no poema pela representação do pai, como o mantenedor de uma cultura judaico-cristã e afiançada pelos valores religiosos tais como o casamento, o pecado, o castigo, o perdão e o culto à morte.

A estrutura do poema reafirma uma tradição dos cânticos afropacíficos que lembram a manifestação da palavra por meio da ritmicidade e da repetição de estruturas que reforçam a circularidade do enunciado. A *jintajáfora*¹⁰² que se expressa no título e no final de cada verso faz lembrar os cantos entoados pelas

¹⁰¹ *Ayoe* panguito bando, *ayoióe*,/ aqui vou te deixando, *ayoióe*,/ *ayoe* panguito, ito, *ayoióe* / pegue meu coraçãozinho, *ayoióe*,/ Meu pai é o culpado, *ayoióe*,/ de não poder nos casar, *ayoióe*,/ Mesmo estando debaixo da terra, *ayoióe*,/ Não vou te deixar, *ayoióe*,/ Através do olho de uma agulha, *ayoióe*,/ eu vou te *cumprimentá*, *ayoióe*,/ *pra* que o povo não saiba, *ayoióe*,/ e não nos faça *maldade*, *ayoióe*,/ Eu sou negra miserável, *ayoióe*,/ porque não posso *enfrentá*, *ayoióe*,/ porque sou uma mulher casada, *ayoióe*,/ e não vão me perdoar *ayoióe*,/ Meu peito está em agonía, *ayoióe*,/ meu coração parou, *ayoióe*,/ apenas volta à vida *ayoióe*,/ com um beijo dos dois *ayoióe*. (GRUESO, 2008, p. 86 - 87)

¹⁰² Composição poética composta por palavras ou expressões que, por si só, não têm significado e cuja função poética reside em seus valores fônicos, que podem fazer sentido em relação ao texto como um todo. O vocábulo “Ayoioe” é um exemplo desse tipo de composição. Para mais informações, vide as observações contidas na nota de rodapé número 45.

mulheres negras no momento da navegação como um mecanismo de contação de histórias e de distração, ao enfrentar as longas viagens pelo rio (ALAI, 2001).

O poema “Ayoioe” mistura a religiosidade, a vida cotidiana da comunidade, os valores arraigados à tradição e os temas interpessoais como produto de uma paixão, conforme explicado anteriormente, para enaltecer valores literários e formas de expressão que se perpetuam no tempo como uma marca identitária das comunidades afrodescendentes.

A estruturação em quartetos, com rimas consoantes emparelhadas na primeira estrofe e alternadas e cruzadas na segunda, evocam uma versificação culta e ao mesmo tempo popular análoga do soneto tradicional espanhol, mas o contraponto acontece na constante sonoridade da *jintajáfora* que incorpora uma musicalidade de tambor ancestral, que ecoa um canto espiritual consistente de um típico *relato cantado* da cultura afropacífica (MOTTA, 1997), porque sua sonoridade relembra as constantes batidas do mar e do rio que acalma a tempestade “con un beso de los dos”.

O poema retoma vários aspectos da oralidade, como a repetição de palavras no final de cada verso, a aliteração e as rimas e a fácil imitação dos versos auxiliam a memória coletiva a preservá-los, transmitindo-se assim os saberes, os costumes e o poder da palavra através da difusão entre gerações.

A forte influência do ritmo e a melodia evidenciadas nos poemas aproximam a poesia à dança e à musicalidade. As próprias poetisas, através da escrita, expõem a palavra rimada para destacar os cantos e as danças do Pacífico convertidos em um mecanismo de preservação e modulação da memória coletiva e cultural.

O encontro da pessoa negra com os indígenas da região e os costumes impostos pelos colonizadores consolidaram a dança e a música como um dos aspectos fundamentais na vida do litoral do Pacífico, pois por meio das memórias do negro escravizado e da comunhão e encontro de semelhantes, o conhecimento foi compartilhado para dar vida a diversas manifestações, hoje transformadas em simbolismos, ritualidades e comportamentos que caracterizam a ascendência negra e afrodescendente.

Destaca-se como a palavra se transformara no veículo propício para a transmissão de saberes, uma vez que a escrita, durante o período colonial e republicano, foi permitida somente para a burguesia, formada majoritariamente

por pessoas brancas. As comunidades afro, por sua vez, foram relegadas e impedidas de adquirir o conhecimento da escrita, para ficar no silêncio e para não preservar sua história, segundo as dinâmicas da hegemonia branca.

Sendo assim, as pessoas negras mantiveram, através do tempo, a fantasia e a imaginação para recriar o mundo das palavras e compartilhar seu conhecimento pela voz. Uma voz que, além de histórias, criou sentidos e significados com marcas indenitárias que hoje em dia as consolida como manifestações próprias de uma raça e de um grupo cultural e político nas sociedades, uma vez que, de acordo com Ocampo (2006a, p. 06),

[...] las costumbres delimitan el conjunto de cualidades e inclinaciones y usos que forman el carácter distintivo de un pueblo determinado. Ellas se van transmitiendo de generación en generación, convirtiéndose con el tiempo en preceptos que tienen vigencia social y son aceptados por los pueblos.¹⁰³

Os costumes e os comportamentos ligados à tradição oral constroem representações sociais e culturais que se consolidam em um conhecimento popular, para dar vida a significados que compõem a identidade de um grupo social, refletindo os valores e as mentalidades populares que transformam o povo em um agente e um protagonista da manutenção do legado cultural do passado, para resgatar uma memória que se perpetue no presente, pois são eles os que mantêm ao longo de suas vidas as histórias de vários séculos de enunciação.

3.2. FOLCLORE NO PACÍFICO COLOMBIANO

Willian Thoms, no século XIX, ao se referir ao termo *Folklore* (*Folk*: povo *Lore*: saber popular), identifica todos os conhecimentos e saberes populares ligados à tradição e reconhece que as reminiscências são apreendidas e transmitidas dentro das comunidades, dotando-as de significados ritualísticos, cerimoniais, religiosos como uma resposta do pensamento, dos sentimentos e dos afazeres de uma comunidade e que não podem ser reduzidos a uma simples

¹⁰³ [...] os costumes delimitam o conjunto de qualidades e inclinações e usos que formam o caráter distintivo de um povo específico. Eles são transmitidos de geração em geração, tornando-se ao longo do tempo em preceitos que têm validade social e são aceitos pelo povo (OCAMPO, 2006a, p. 06).

realização de práticas que careçam dos elementos anteriormente mencionados (TOELKEN, 1996).

O folclore como uma manifestação provinda da oralidade é convertido em musicalidade, ritmicidade e preservação do passado através da música e dos instrumentos, o que possibilitou que a poesia se misturasse com a dança para consolidar representações discursivas próprias de grupos étnicos, recriando através da palavra outras formas de contar e de resguardar seus saberes.

Javier Ocampo (2006a) identifica como o *folclore* responde a uma coletividade, já que a transmissão dos saberes acontece nas comunidades linguísticas e culturais que compartilham os mesmos valores simbólicos e de crença; o conhecimento é popular, porque carrega consigo marcas identitárias que permitem o reconhecimento e aproximação entre diversas comunidades; sua manifestação é natural e espontânea, uma vez que acontece por meio oral e não reflexivo; cria vínculos funcionais, pois a oralidade envolve elementos de vida espiritual, social, material, econômica e religiosa; sua produção é própria de uma região cuja intenção é retratar e contar as peripécias e os infortúnios acontecidos em um espaço geográfico, assim como recriar e exaltar as belezas naturais e culturais do local; torna-se anônimo e garante a transmissão por parte das gerações sem que exista um autor ou um sistema de controle perante o que é enunciado ou proclamado.

É de grande importância salientar que os pensadores Paulo Carvalho Neto (1956), Guillermo Abadia (1983) e André Varagnac (2009) reconhecem como o caráter de anonimato presente no folclore permitiu que a oralidade, a música e as danças das comunidades negras, na época da colônia, pudessem expressar seus pensamentos, sem temor ou medo dos castigos e punições dos seus senhores, tornando-se assim um mecanismo de proteção do indivíduo perante as ameaças que amedrontavam o dia a dia, porque "[...] las tradiciones orales ofrecen una especie de aislamiento, control y hasta anonimato que las hace vehículo ideal para la resistencia cultural"¹⁰⁴ (SCOTT, 2000, p. 160).

Essas formas de oralidade convertidas em ritmo e dança enfatizam a participação em comunidades étnicas, que almejam conservar sua memória e seu legado cultural ao som de instrumentos musicais de percussão, enaltecendo

¹⁰⁴ As tradições orais oferecem um caminho de isolamento, controle e até anonimato que se converte em um veículo ideal para a resistência cultural (SCOTT, 2000, p. 160).

o poder da palavra e sua ritmicidade, como se pode observar no poema “Currulao”, de Elcina Valencia Córdoba:

Son de marimba y zapateo,
quejido de ancestro,
sinfonía de manglares,
las mujeres te bailan,
los hombres te beben,
te gritan, te buscan,
la noche te conversa
con sus voces de tambores.

Será larga la noche de concierto,
estoy vestida con mi falda de boleros
para ritmiar tus notas marimberas
asonantando las palabras cununadas
en un escubilleo sin palabras
que me mueva los pies en el tablao
con magia dancística torbellineza,
nubarronezca de giros y coqueteos,
marimbame, embriágame de música las venas
con tu *tamb tamb* que llegue al infinito.

Currulao, son de marimba y zapateo. ¹⁰⁵(VALENCIA, 2008, p. 169).

A música e a dança são os aspectos predominantes da vida das pessoas do litoral do Pacífico colombiano, que transformam as palavras em melodias que representam as comunidades afrodescendentes em diversas atividades da vida quotidiana.

Os instrumentos descritos enaltecem as representações culturais e simbólicas das músicas e danças quando se menciona a marimba ¹⁰⁶, os tambores e os cununos¹⁰⁷ como componentes de ritmicidade que acompanham

¹⁰⁵ Ritmo de marimba e sapateado,/ gemido do antepassado,/ sinfonia dos manguezais,/ as mulheres te dançam,/ os homens te bebem,/ gritam, te procuram,/ a noite te conversa/ com suas vozes de tambores./ Será longa a noite do concerto,/ estou vestida com minha saia de boleros/ para ritmar suas notas *marimberas*/ assonantando as palavras cununadas/ em um esfregar sem palavras/ que se mova os pés no chão no tablado/ com magia da dança *em turbilhão*,/ nuvem com reviravoltas e flertes,/ me marimbe, me embriague de música as veias/ com seu *tamb* que atinja o infinito./ Currulao, ritmo de marimba e sapateado. (VALENCIA, 2008, p. 169)

¹⁰⁶ Instrumento de percussão que consiste em uma fileira de 24 tubos de *guadua* de diferentes tamanhos colocados de maior a menor. Estão protegidos por pequenas tabelas de *guadua* ou *pupunha*. As unlas são golpeadas com dois paus de madeira chamados *tacos* ou *bordones*. A marimba é reconhecida como o instrumento mais importante do Litoral Pacífico da Colômbia (MARULANDA, 1984).

¹⁰⁷ O cununo é um instrumento de percussão utilizado na região pacífica da Colômbia. É um tambor feito com o tronco de palmeira. Seu nome é uma onomatopeia do som “cununum” que os Quechuas utilizavam em alegoria ao trovão (ALARIO DI FELIPO, 1983).

as atividades sagradas e ritualísticas nas danças e nos velórios, assim como em atividades de celebração e de confraternização como oferendas aos seus deuses, ora africanos, ora judaico- cristãos.

Antonio Arnedo, German Patiño e Alfredo Vanín (2002) enfatizam como a marimba descreve o trânsito e a resistência diaspórica, que preserva o valor simbólico e ritualístico nas comunidades do Pacífico, pois assim como no Congo, lugar de sua procedência, o legado místico e ancestral se manteve na implementação e recopilação dos saberes acumulativos das comunidades:

Esas marimbas allá servían, al igual que en el Pacífico para hacer bajar a los santos, no solamente a los santos católicos, sino también a ciertas potencias tribales que no son nombradas [...] se piensa que los santos custodian a los ancestros y que la marimba sirve para invocarlos.¹⁰⁸(ARNEDO; PATIÑO; VANÍN, 2002, p. 110)

A partir do nome do poema “Currulao”, a poetisa introduz os bailes típicos do litoral Pacífico como uma alegoria às narrativas e às construções artísticas e ritualísticas consolidadas pela dança, já que as palavras se transformam em linguagens corporais (que comunicam através dos gestos) e envolvem os planos físicos, espaciais, e emocionais em uma sintonia de diálogo e de interação primária, que retomam as primeiras manifestações da comunicação humana, quando não existia a palavra.

Embora a etimologia da palavra “currulao”¹⁰⁹ seja duvidosa, Guillermo Abadia (1983) a remete inicialmente às danças do Pacífico, às danças de salão dos espanhóis nas fazendas e que, tempo depois, os negros, escondidos dos seus patrões, recriaram-na de forma caricaturesca, transformando assim uma dança fria e rígida em movimentos sensualizados e adaptados às destrezas corporais das pessoas negras.

¹⁰⁸ Essas marimbas serviam lá, da mesma forma que aqui no Pacífico, para descer os santos, não somente os santos católicos, mas também a certas divindades tribais que não são nomeadas [...]. Pensa-se que os santos protegem os ancestrais e que a marimba serve para invocá-los (ARNEDO; PATIÑO; VANÍN, 2002, p. 110).

¹⁰⁹ Outras informações sobre esse vocábulo e especificações sobre esse tipo de dança e instrumentos musicais afrocolombianos podem ser encontradas em: OLAYA LARA, Jeannet Patricia; FIGUEROA MONCAYO, Carlos Raúl. *El currulao: identidade cultural de Tumaco*. Maestría en Etnoliteratura. Universidad de Nariño. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Humanidades y Filosofía, San Juan de Pasto, 2015. Disponível em: <http://sired.udenar.edu.co/2683/1/91184.pdf> . Acesso em: 04 ago. 2020.

Essas expressões e adaptações das danças espanholas fizeram com que esse ritmo incorporasse uma narrativa melódica e corporal para descrever a sedução e o namoro entre homens e mulheres, uma vez que “La palabra currulao puede provenir de la forma como en medio del baile los hombre acorralan a las mujeres, este acorralado o encorralao, se ha convertido en el ahora llamado currulao”¹¹⁰ (ABADIA, 1983, p. 47).

No poema, pode-se identificar como na primeira estrofe o eu lírico descreve os acontecimentos e as narrativas próprias do *currulao*, que expressam uma noção de espaço no qual as danças são produzidas, pois as sinfonias dos manguezais expressam o trabalho cotidiano das mulheres na pesca, nos mangues e nas atividades de lavadeiras junto dos rios.

Por sua vez, a evocação dos seus ancestrais e das suas narrativas, agora transcritas em músicas e melodias, convidam os corpos a se mexerem na sintonia da dança. Percebe-se como o uso das metáforas configuram o baile como um espaço de socialização e de interação para construir uma identidade coletiva, lembrando que, assim como seus antepassados, as noites se convertem em momentos em que os negros podiam se reunir para contar as experiências e as melancolias e sofrimentos ao som do tambor: “la noche te conversa con voces de tambores”.

A reunião entre familiares junto à fogueira para lembrar histórias dos ancestrais transforma a oralidade em um processo de socialização. Os instrumentos utilizados conferem simbolismos que fazem com que a palavra oral seja dançante na voz dos seus enunciadores, acompanhados de sons que fortalecem a narrativa.

Os instrumentos de percussão, no Pacífico, conferem uma conotação que transcende o mero significado de produzir som para se transformar em arquétipos sociais, que alavancam as expressões identitárias, já que estes passaram a ser instrumentos junto a textos que corroboram a palavra proferida.

Esses arquétipos sociais de representação são intensificados pela poetisa, quando identifica os instrumentos como a gênese da sua produção escrita e a

¹¹⁰ A palavra currulao pode provir do modo em que no meio da dança os homens encorralam as mulheres, esta encorralada ou *encorralao*, tornou-se no que atualmente se conhece como *currulao* (ABADIA, 1983, p. 47).

inspiração no momento de contar histórias. Em conformidade com palavras de Elcira Valencia:

Quando el resonar del tambor de mis abuelos me hizo conocer el sonido y el silencio, aprendí a cantar para llevar mensajes a los pueblos olvidados. Desde entonces voy por las veredas, recogiendo recuerdos y lamentos de una raza que quedó sin voz porque su grito voló por los aires y volvió a sus montes sin respuesta. Considero que mi canción no debe ser una canción cualquiera impregnada únicamente de ritmo para mover cuerpos embriagados y eufóricos; debe servir para fortalecer la filosofía popular y contribuir al cambio de pensamiento socio-cultural y político del hombre y la mujer de América Latina. Debe ser una canción que se inmortalice por su estilo y por su significado para la vida misma.¹¹¹ (VALENCIA, 1993, p. II)

Na dança, a expressão corporal, os gestos e os olhares se transformam em linguagens para comunicar sem palavras os sentimentos dos seus envolvidos. A dança permite que o corpo se expresse de forma natural para consolidar outro mecanismo de comunicação de socialização, cuja intenção é sempre preservar os conhecimentos que a própria dança conserva.

Cada parte do corpo mantém sua linguagem para demonstrar e convidar a todos os envolvidos a criar uma unificação de códigos que obedeçam às tradições. Como se observa na segunda estrofe, o uso das vestimentas, os movimentos dos pés e os giros criam um grau de significância que relembra os lugares e espaços percorridos pelas comunidades afrodescendentes até chegar ao Pacífico.

Um exemplo disso se percebe no segundo verso da segunda estrofe, pelo uso da saia como um signo característico das danças colombianas e elemento primordial de sedução e de encantamento, que usam as mulheres para expressar, com movimentos e gestos, as emoções e os sentimentos: “estoy vestida con mi falda de boleros”

¹¹¹ Quando o ressoar do tambor de meus avós me fez conhecer o som e o silêncio, aprendi a cantar para levar mensagens aos povos esquecidos. Desde então vou pelos caminhos recolhendo recordações e lamentos de uma raça que ficou sem voz porque seu grito voou pelos ares e voltou aos montes sem resposta. Considero que minha canção não deve ser uma canção qualquer impregnada unicamente de ritmo para mover corpos embriagados e eufóricos; deve servir para fortalecer a filosofia popular e contribuir para a mudança de pensamento sociocultural do homem e da mulher da América Latina. Deve ser uma canção que se immortalize por seu estilo e por seu significado para a vida mesma (VALENCIA, 1993, p. II).

Em seguida, o eu lírico focaliza elementos representativos das danças do interior do país com os movimentos dos pés no *escubilleo* e *zapateo* próprios do *Joropo*¹¹², um baile típico de cidades planas com grande influência do pastoreio e da produção de gado, que se estende desde Villavicêncio até a fronteira com a Venezuela.

Ainda sobre o sapateado e o *escubilleo* se faz necessário salientar o valor simbólico que estes passos representam, uma vez que delimitam uma diferença de sexo em que prevalece e se enfatiza a figura masculina:

Cuando el hombre zapatea se siente como si estuviera cabalgando por la llanura, la mujer sólo le sirve como sostén, es el punto de apoyo que él necesita para poder superar los innumerables obstáculos que le presente el medio ambiente en el cual vive.¹¹³ (LONDOÑO, 1982, p. 64)

A diferenciação de gênero é fortemente discutida e exposta no poema. As mulheres ainda preservam os comportamentos ligados às hegemonias dominantes fazendo uma distinção entre a participação e o envolvimento no referido bailado. Enquanto o homem bebe, a mulher dança com movimentos suaves, que se enobrecem na agilidade e na força dos passos característicos das danças típicas.

A composição do poema reflete como a tradição oral se revitaliza no momento da enunciação. A estrutura lexical permite uma análise desse fenômeno, quando se evidencia na primeira estrofe, retomando aspectos narrativos em terceira pessoa, e o eu lírico é transformado no narrador do cosmos, para organizar o mundo e estruturar o pensamento.

Em seguida e depois de elaborar e construir um universo narrativo, o eu lírico se converte em uma personagem inserida no enunciado, no momento em

¹¹² Dança realizada em duplas em que prevalecem os instrumentos de corda e de percussão tais como a *harpa*, violão e *maracas*. A dança se caracteriza pelos movimentos e a velocidade dos pés e os sons que estes produzem sobre um piso de tábua. Enquanto o homem realiza movimentos fortes e agressivos (*Zapateo*), a mulher realiza movimentos suaves, curtos e rápidos como se estivesse esfregando o chão com seus pés (*Escobilleo*). Por ser uma dança em duplas, o homem sempre realiza deslocamentos de frente e a mulher de costas, sendo guiada por ele. Acredita-se que a origem da dança foi uma imitação e adaptação dos negros escravizados das danças flamencas e andaluzas, que trouxeram os missionários espanhóis durante a época colonial, e das quais ainda se conservam traços tais como o sapateado (ABADIA, 1985).

¹¹³ Quando o homem sapateia se sente como se estivesse cavalcando pela planície, a mulher só serve de sustento, é o ponto de apoio que ele precisa para superar os inúmeros obstáculos que o ambiente em que vive lhe apresenta (LONDOÑO, 1982, p. 64).

que ocorre uma mudança da terceira pessoa para uma primeira no singular: “[...] estoy vestida con mi falda de boleros/ [...] marímbame, embriágame de música las venas”, revestindo-se de significados e características das narrações orais em que se segue uma sequência lógica, que relembra os contos tradicionais.

No penúltimo verso, o uso da onomatopeia para simbolizar o som do tambor – “con tu *tamb* ” – sugere os recursos linguísticos coloquiais para referenciar a melodia e o estrondo de uma comunicação que alcança o infinito, fazendo uma relação das ondas sonoras, as quais conseguem se locomover pelo espaço e chegar a grandes distâncias, assim como metaforizar o poder da palavra proferida, que transita e viaja pelo tempo, pelo espaço e pelas memórias da população como uma estratégia identitária para preservar os valores e os costumes: “que llegue al infinito”.

Torna-se evidente como o poema expressa uma estrutura rítmica em décimas, considerada pelos críticos literários como uma estrutura poética predominante da comunidade negra do Pacífico, ao contemplar temas relacionadas à religiosidade ou ao dia a dia, conforme apontam Alvaro Pedrosa e Alfredo Vanin (1994, p. 12):

Indudablemente la décima es la estructura poética de mayor fuerza en el pacífico [...]. El decímero trabaja con la historia o la cotidianidad, con lo concreto o con lo simbólico. [...] Por su temática pueden ser “a lo divino” (asuntos religiosos) o a lo “humano”. [...] Las décimas ‘a lo humano’ pueden usarse para porfía, normatividad de relaciones generacionales, interpersonales, enamoramiento.¹¹⁴

Autores como Abadia (1977), Motta (1997), Alaix (2001), Hidalgo (1987) entre outros pesquisadores, têm identificado a décima como estrutura poética que, na literatura afropacífica, carrega consigo as marcas do passado e a relação entre colonizador e colonizado. Embora a criação desta estrutura remeta ao *Siglo de Oro* Espanhol, depois do período colonial ela se manteve na poesia oral majoritariamente em comunidades ágrafas, cantada pelos homens para

¹¹⁴ Sem dúvida a décima é a estrutura poética de maior força no Pacífico [...]. Aquele que faz décimas, trabalha com a história ou o cotidiano, com o concreto ou com o simbólico. [...] Por causa de seu tema, elas podem ser "para o divino" (assuntos religiosos) ou para o "humano". [...] As décimas 'ao humano' podem ser usadas para a disputa, a normatividade das relações geracionais, interpessoais, de namoros (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 12).

expressar a moral e as eventualidades sofridas pelas pessoas do Pacífico (MOTTA, 1997).

Por sua vez, Laura Hidalgo (1987, p. 26) descreve esse processo como uma forma de assimilação, pela comunidade negra, da estrutura utilizada pelos colonizadores espanhóis, uma vez que

[...] muchos poemas se aprendían de boca de los misionarios que intentaban convertir a los negros con décimas: 1) recitando textos sagrados y 2) recitando historias imaginarias de apariciones divinas. Lo que asimilaban los negros eran las anécdotas o moralejas y ello provocaba la mala interpretación de valores y la confusión en materia religiosa.¹¹⁵

A seguir transcrevemos o poema “Tu nombre hecho de espumas”, (“Teu nome feito de espumas”) de Maria Teresa Ramírez, em que se retomam a oralidade e a musicalidade para enaltecer seu legado cultural.

En ritmo de currulao
entre cununo y guasá
tu nombre hecho de espumas
se diluye sobre el mar.

Buenaventura de olas,
barcos que vienen y van,
sacerdotes de las aguas
te vienen a coronar.
Caracol, cangrejo, arrecife
en tu reino de coral
ángeles son del cielo,
que se refleja en tu faz.

Mar... Estrellas,
pez y canto
chontaduro y pepepan
formaron una marimba,
para poderte arrullar.

Buenaventura de olas,
entre cununo y guasá,
tu nombre hecho de espumas,
danzando sobre la mar.¹¹⁶ (RAMIREZ, 2008, p. 69)

¹¹⁵ [...] muitos poemas foram aprendidos da boca de missionários que tentaram converter negros com décimas: 1) recitando textos sagrados e 2) recitando histórias imaginárias de aparições divinas. Aquilo que assimilaram os negros foram as anedotas ou ensinamentos e isso causou uma interpretação errônea de valores e a confusão em assuntos religiosos (HIDALGO, 1987, p. 26).

¹¹⁶ Em ritmo de *currulao*/ Entre *cununo* e *guasá*/ seu nome feito de espumas/ dilui-se sobre o mar./ Buenaventura de ondas,/ navios que vêm e vão,/ sacerdotes das águas/ Eles vêm para te

Seus versos evocam as tradições culturais do Pacífico em som de tambores e *cununos* como resgate simbólico das manifestações de resistência e de identidade do povo negro, reforçando uma representação ligada à ancestralidade.

O poema resgata uma visão histórica, mediada pela música e pelas melodias, que retomam a ligação entre a natureza, as trajetórias das pessoas negras e a exuberância da flora e fauna.

Como se pode observar, o eu lírico descreve uma trajetória histórica de colonização, apresentando acontecimentos que se justapõem a espaços e lugares, os quais produzem significado, como se evidencia na correlação entre o mar e a chegada dos colonizadores, a presença do cristianismo, a força da conquista representada na figura do sacerdote.

O constante uso da gradação configura uma sequencialidade e progressão dos enunciados, fazendo com que o leitor perceba as mudanças e os níveis de intensidade no sentido produzido pelo poema.

O segundo verso inicia-se com um advérbio de lugar, *Buenaventura*, uma cidade do Pacífico de forte influência cultural e econômica na região, devido ao porto internacional que nutre e comunica o oceano Pacífico com os outros continentes. Posteriormente, as ondas idealizam a força e a agressividade das águas nesta parte do litoral, fazendo com que a pesca muitas vezes seja difícil, devendo o pescador enfrentar longas viagens para fugir das forças naturais dos ventos e das marés.

Os barcos e os navios avolumam-se no poema, ganhando representatividade nas tensões comerciais entre o porto e os transatlânticos que atracam neste espaço geográfico; nas vicissitudes e problemas dos pescadores da região para encontrar o alimento; nos constantes acidentes ambientais com derramamento de petróleo; alimentos em decomposição; acidentes navais entre outros.

É interessante como o eu lírico realiza uma mudança de significado ao nomear o poema “Buenaventura”, pois o sacerdote sugere a cosmovisão das

coroar./ Caracol, caranguejo, recife/ no seu reino coral/ anjos são do céu/ que se reflete na sua superfície./ Mar... Estrelas,/ peixe e canto/ *chontaduro* e *pepepan*/ criaram uma marimba,/ para poder te ninar./ Buenaventura de ondas,/ entre *cununo* e *guasá*/ seu nome feito de espumas,/ dançando sobre o mar. (RAMIREZ, 2008, p. 69)

culturas hegemônicas e controladoras dos discursos durante o período da Inquisição e da colonização. O leitor neste momento se depara com uma memória histórica e simbólica que exige uma mudança enunciativa, para ser encaminhado aos processos de escravidão, de segregação e de invasão europeia e, no final do verso, o eu lírico reafirma esse pensamento com a palavra “coronar”.

Além disso, o poema enaltece as belezas da mãe natureza, com substantivos que descrevem e sugerem um percurso gradativo pelos significados criados por elas, uma vez que o mar se combina com as estrelas para evocar uma narrativa fantástica, em que as águas salgadas se encontram com uma noite estrelada, que incentiva a imaginação, o devaneio e a inspiração, para transformar o pensamento em palavra e a palavra em som, em canto e em movimento.

A enumeração é outra estratégia implementada no poema, assim como no folclore, cuja intenção é descrever, sequencialmente, objetos, pessoas, animais ou lugares que enriqueçam os fatos poetizados e sua interação e comprometimento com os valores sociais, potencializados pelas comunidades que cantam e dançam as músicas populares (OCAMPO, 2006a).

No poema se evidencia a exposição da riqueza da fauna própria do litoral, em que os caranguejos, os caracóis e os arrecifes se convertem em aspectos descritivos e caracterizadores das ricas paisagens de um ecossistema hídrico junto ao mar.

Desse processo de ressignificação participam os instrumentos típicos da região, e sua construção com insumos e plantas típicas do litoral: “chontaduro¹¹⁷ y pepepan¹¹⁸/ formaron una marimba,/ para poderte arrullar”.

O eu lírico clama pela força mística do cununo e do guasá¹¹⁹, para poder contar sua história e conseguir cativar o leitor com a sua mensagem através do ritmo e musicalidade. É importante salientar como nas cerimônias e na utilização dos instrumentos musicais, assim como na dança, existem distinções ligadas ao

¹¹⁷ Pupunha.

¹¹⁸ A árvore do pão (*Artocarpus altilis*) é originária da Polinésia e Indonésia. Foi trazida para as Américas pelos exploradores. Pela sua abundância no Pacífico, sua semente e seu fruto funcionaram como sustento e alimento de vários escravos (FRIEDEMANN, 1974).

¹¹⁹ Instrumento de percussão que produz som no momento de ser agitado. É construído com um fragmento de *Guadua* depositando sementes. É um instrumento usado principalmente por mulheres sendo agitado de direita a esquerda e de cima para abaixo (ALARIO DE FILIPO, 1983).

gênero, pois o *guasá* é utilizado unicamente pelas mulheres, conforme se pode depreender da explicação que segue:

El sonajero y los Wasás de utilización mágico-religiosa son tocadas por mujeres negras para acompañarse en sus cantos y jugas y en la marimba, su música es el espíritu invisible que, desde las regiones misteriosas del aire, del agua y de los bosques, actúa para trazar el destino de la vida de los hombres, animales y plantas. (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 82)¹²⁰

No poema, o eu lírico agradece pelas riquezas provindas do mar e ressalta como estas configuram um universo de memórias de sentimentos e emoções, pois o mar carrega consigo as esperanças, os desejos e as boas intenções de mudança de um passado de agonia e de tristezas; informação necessária para entender como essas ondas produzem uma dança acompanhada de suaves e reconfortantes sons que se encontram com as espumas dos antepassados, sempre lembrados pelos seus nomes desaparecidos no mar.

O poema resgata, através do folclore, a memória ancestral e revitaliza o espaço com signos que representam a voluptuosidade física, religiosa, espiritual e social do Pacífico. Os versos reforçam as ideias de uma manutenção do passado para nutrir a memória coletiva e os acontecimentos que constroem a identidade da pessoa do litoral, ressaltando a ligação direta entre a pessoa negra e o mar. Trata-se de um espaço que abriga a memória celestial (as nuvens e as estrelas); a realidade física: os animais (caracol, caranguejo e arrecifes); a memória histórica e política: os barcos e navios; sempre movimentadas pelas recordações que, pela musicalidade, estremecem-se como as ondas do mar.

Percebe-se como a composição do Pacífico responde a uma musicalidade e a uma entoação de tambores, que permitem conservar na memória local as tradições ancestrais.

3.3. DOS CÂNTICOS FÚNEBRES

A tradição oral trouxe consigo uma herança cultural e uma resistência significativa. Os tributos da vida assim como da morte fizeram com que os

¹²⁰ O chocalho e os Wasás de utilização mágico-religiosa são tocados por mulheres negras para acompanhar seus cantos e *jugas* e na marimba, sua música é o espírito invisível que, a partir das misteriosas regiões do ar, da água e das florestas, agem para traçar o destino da vida de homens, animais e plantas (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 82).

afrodescendentes carregassem um legado histórico para construir uma ritualização e um corpo de significações simbólicas singulares.

Ao desembarcarem no novo continente, eles tiveram contato com os povos autóctones assim como com europeus. Em consequência das migrações causadas pela escravidão e pelas constantes guerras ocasionadas pelo controle e dominação, as suas cosmovisões, não só compartilhadas com as tribos e colonos, sofreram reformulações. Embora a colonização tenha ocorrido de forma agressiva, a pessoa negra criou manifestações de resistência e de preservação de valores e costumes. Entre estas, se pode ressaltar a interpretação da morte em contraposição aos valores judaico-cristãos provindos do colonizador europeu. Segundo essa interpretação, a morte é vista não como fim, conforme o pressuposto pelo catolicismo, ou final de ciclo, na espera do juízo final, em que se julga a vida terrena, mas como um ciclo que se revitaliza com o retorno ao mundo espiritual.

Essa visão é assegurada pela ascendência africana, pela intervenção dos deuses, os orixás, que protegem e acompanham a vida do ser humano, na vida e após a morte, consolidando manifestações sincréticas resultantes desses contatos e da pressão do contexto social, conforme confirma o estudioso Zapata:

Los muertos nunca mueren, porque su aliento (el espíritu), la parte inmortal que los orichas colocaron en él para que se vinculara con Dios, está más allá del espacio-tiempo; es una sombra imarcesible la que liga y anima las acciones indistintas de los hombres en su vida cotidiana. El yugo del catolicismo no pudo matar los orichas de los afros; a pesar «de la cruz y de la espada» ellos enriquecieron las religiones occidentales con el mestizaje sincrético que se irá a conformar entre los orichas africanos y los dioses católicos para la emergencia del sincretismo religioso afro-amerindio-católico.¹²¹ (ZAPATA, 1997, p. 74)

As músicas fúnebres acompanham a comemoração da continuidade da vida, uma vez que o corpo humano se transforma em energia para acompanhar os vivos e os mortos nas variabilidades, ou como força ou inspiração do além aos vivos para continuar em suas batalhas.

¹²¹ Os mortos nunca morrem, porque sua força (o espírito), a parte imortal que os orixás colocaram nele para estarem ligados a Deus, está além do espaço-tempo, é uma sombra imarcescível que une e anima as ações indistintas dos homens na sua vida cotidiana. O jugo do catolicismo não conseguiu matar os orixás dos afros, apesar “da cruz e da espada”, enriqueceram as religiões ocidentais com a miscigenação sincrética que será formada entre os orixás africanos e os deuses católicos para o surgimento do sincretismo religioso afro-ameríndio-católico. (ZAPATA, 1997, p. 74)

Maria Mercedes Jaramillo (2006) exemplifica esse universo no litoral do Pacífico, primeiramente, como amálgama cultural de matrizes africanas, ameríndias e europeias, com os mitos e as deidades oriundas da África através do sincretismo religioso; em seguida, pela equivalência temporal das celebrações de nascimentos, mortes, casamentos, ritos religiosos etcetera; pela utilização de instrumentos musicais; pelos ritmos evidenciados nas danças e nas músicas e finalmente, pelas formas e pelos materiais artísticos utilizados na decoração dos altares e das vestimentas usadas na dança.

Álvaro Pedrosa e Alfredo Vanín (1994) relatam como o tributo prestado à morte pelos escravos, em cerimônia ritualística em que se acompanha o defunto com danças e bailes, em forma de celebração pela liberdade e pelo retorno à família ancestral, foi fortemente condenado pela colonização, pois suas representações simbólicas, físicas e musicais foram interpretadas como ritos pagãos e satânicos, por professar a continuidade da vida além do estado físico.

Esse é o tema celebrado por Lucrecia Panchano, no poema “Currulao pa’ el señor” (“Curulao pro senhor”), focalizando de modo rítmico a transcendência do espírito, a sua acolhida depois da morte e seu reencontro com os já mortos:

Hubo un tropel en el cielo
y tremenda algarabía
es que toditos corrían
desde todos los confines
ángeles y serafines.
santos y santas querían
saber lo que había pasado,
quién era el que había llegado,
qué alboroto producía
con una triunfal entrada
a aquel recinto sagrado.

[...]
Y fue el Espíritu Santo
quien a todos puso al tanto
explicándoles a su amaño.
La causa, dijo, señores,
de esta celestial revuelta,
es que llegó Mercedes Montaña
a hacer currulao al cielo.

Ella les dijo sonriendo:
Es que aquí nos dimos cita
Petronio Álvarez, Margarita,
Dalia, Agustina y demás gentes,
Gregorito el marimbero

cuyo saber amerita
 que a esta Corte del Creador
 traigamos nuestro folclor
 el mejor del mundo entero ¹²² (PANCHANO, 2008, p. 52 – 53)

Apoiando-se no pensamento Judaico-Cristão, o eu lírico descreve como depois da morte o espírito ascende até o céu e se encontra com os anjos, com os serafins que custodiam e protegem o reino de Deus, assim como os santos e os espíritos das pessoas que faleceram e, no entanto, continuam sua trajetória extrafísica e corporal.

O poema sugere como o ciclo da vida não culmina na morte, mas transcende em outras esferas e em outras representações. Valendo-se de uma enunciação em terceira pessoa, o eu lírico constrói uma visão do todo, quando identifica os sentimentos e os pensamentos dos sujeitos enunciados, caracterizando o poema como uma construção que se quer mítica, que retoma elementos da tradição oral, tais como a criação, a morte e o encontro com personagens que consolidaram uma história terrena e um universo em que todos foram partícipes, para solidificar um saber local. Identificam-se no poema personagens de grande representatividade na Colômbia e, em especial, no Pacífico, na consolidação étnico-cultural da região.

O eu lírico menciona Margarita, uma grande militante negra, que construiu um significativo legado literário em prosa e em verso. Nascida em Guapi – Cauca, Margarita Hurtado Castillo (1918-1992) estuda até a segunda série do ensino fundamental e trabalha como empregada doméstica, sofrendo as pressões do patriarcado e das hegemonias masculinas, uma vez que seu pai defendia que a mulher não precisava de educação para manter sua responsabilidade social de cuidar do lar.

Em meio de discursos falocentristas, Margarita Hurtado reconhece a importância da mulher na sociedade, enaltece e promove a voz feminina; é assim

¹²² Houve uma multidão no céu/ e uma exagerada confusão/ em que todos corriam/ de todos os cantos/ anjos e serafins./ santos e santas desejavam/ saber o que tinha acontecido./ quem tinha chegado./ que confusão produziu/ com uma triunfal entrada/ para aquele recinto sagrado./ [...] E foi o Espírito Santo/ quem conscientizou a todos/ explicando a seu modo./ A causa disse, senhores./ desta revolta celestial./ é que Mercedes Montaña chegou/ a fazer *currulao* no céu./ Ela lhes disse sorrindo./ Aqui foi marcado o encontro/ Petronio Álvarez, Margarita./ Dalia, Agustina e outras pessoas./ Gregorito o marimbero/ cujo conhecimento merece/ que a este Tribunal do Criador/ tragamos nosso folclore/ o melhor do mundo inteiro (PANCHANO, 2008, p. 52 – 53)

que escreve contos infantis e poesia, para quebrar os tabus e as ideologias fortemente mantidas pelo patriarcado

Sua obra principal é *Trovas*, denominação de composição poética escrita de quatro versos em redondilha maior. Atualmente é conhecida como “a trovadora do Pacífico”. Em sua homenagem, a casa cultural de Buenaventura leva seu nome (DUQUE, 2013).

Do mesmo modo, o poema de Lucrecia Panchano menciona a Patrocinio Romano Petronio Álvarez Quintero (1914-1966), ou Petronio Álvarez, um grande expoente e impulsionador da música do Pacífico colombiano, nascido na ilha de Cascajal, em Buenaventura.

Da sua história, salienta-se sua paixão pela música e pelas letras por influência da sua mãe, Juana Francisca Quintero, uma escritora de versos que enalteceram as belezas naturais e as riquezas do Pacífico, em especial do Chocó. Ressalta-se também a filha, que leva o mesmo nome da sua mãe, por seu forte trabalho como líder dos movimentos afrocolombianos na região; curadora de patrimônios culturais das pessoas negras, criando o maior festival de música do Pacífico que se comemora anualmente na cidade de Cali. Em homenagem às grandes composições musicais, o evento leva o nome “Festival de música del Pacífico ‘Petronio Álvarez’”

É relevante evocar aqui as palavras de Elvia Duque, ao se referir a Petronio Álvarez:

Sus composiciones reúnen diferentes ritmos del pacífico, sin embargo, sus composiciones más exitosas han sido currulaos pero cuenta con bambucos, abozaos, merengues, huapangos, sonos y jugas. Además, sus composiciones evidencian su amor por su tierra, su orgullo de ser Afrocolombiano y la idiosincrasia de su región. La importancia de su trabajo artístico radica además en lograr llevar el folclor al sector urbano.¹²³ (DUQUE, 2013, p. 123)

No poema, a menção a essas personalidades, como é o caso de Petronio Álvarez, intensifica o vínculo do que se exprime nele e as tradições folclóricas do

¹²³ Suas composições reúnem diferentes ritmos do Pacífico, no entanto, suas composições de mais êxito foram desenvolvidas como *currulaos* mas conta com bambucos, abozaos, merengues, huapangos, sonos e jucos [estilos de música]. Além disso, suas composições mostram seu amor por sua terra, seu orgulho de ser afrocolombiano e as peculiaridades de sua região. A importância de seu trabalho artístico reside em levar o folclore ao setor urbano. (DUQUE, 2013, p. 123)

Pacífico afro, por meio de poetas, trovadores, prosistas, compositores renomados. Enfim, entretecem-se e se exaltam no texto poético a literatura, a música, os instrumentos musicais e aqueles que executam os ofícios ligados a essas atividades.

Através de adjetivos, o eu lírico reforça a chegada de Mercedes Montaña (1912-1999) ao céu, interrompendo a calma e a tranquilidade com sons de felicidade e êxtase em todos os presentes, pois quando se menciona “quien habia llegado”, o leitor reconhece no verso a intenção pragmática locutória de produzir uma expectativa ao identificar o sujeito, que passando da vida terrena à espiritual, “con una triunfal entrada”, produz uma grande comoção.

Como se verifica nas estrofes seguintes, com a chegada de Mercedes Montaña o *currulao* vem para animar e recriar os valores do Pacífico, com a energia e a alegria de tambores, marimbas, cununos e cantos.

Salienta-se que a figura de Mercedes Montaña no poema referenda a importância dos trabalhos das mulheres negras quanto à manutenção dos saberes herdados em ritmos e sons próprios da região. Os termos utilizados para se referir a sua trajetória e contribuição representam-na como portadora e transmissora dos conhecimentos musicais folclóricos em espaços e cenários ainda não explorados.

Mercedes Montaña, como pondera Duque (2013, p. 121), “promovió la preservación de la autenticidad de la danza Afrocolombiana en un momento en el cual se manifestaba que la música y danza afro debían de generar cambios para ser aceptada por las nuevas generaciones”¹²⁴, consolidando assim, por intermédio da música, uma forma de preservação e de difusão das tradições e dos conhecimentos das comunidades negras, culminando no fato de ser reconhecida como “la madre del folclore del Pacífico colombiano”.

O poema faz referência às denúncias sociais de violência à mulher e ao feminicídio. Em versos, tem-se o enaltecimento da música e promove-se o resgate daquelas mulheres que na história tiveram a coragem de se rebelar.

Outro exemplo é Agustina, uma líder quilombola de exuberante beleza, capaz de seduzir a seu senhor, um homem branco, que não escapa da tentação,

¹²⁴ Promoveu a preservação da autenticidade da dança afrocolombiana numa época em que se afirmava que a música afro e a dança deveriam gerar mudanças para serem aceitas pelas novas gerações (DUQUE, 2013, p. 121).

abusando sexualmente dela. Grávida, Agustina se recusa a interromper sua gestação e é torturada por ele. Tais motivos fizeram com que ela, ainda que escrava, pedisse justiça, tendo a coragem de denunciá-lo e acusá-lo de estupro e de agressão física. Como era de se esperar, ele foi favorecido pela lei. Inconformada com a decisão, ela resolve atear fogo em todo o vilarejo, hoje conhecido como Tadó, no estado de Chocó.

Nos dias atuais, ela é reconhecida como uma mulher corajosa, que desafiou as leis da época com ações rebeldes contra as injustiças de que foi vítima (DUQUE, 2013).

O poema menciona a Dalia, conhecida na história como Elizabeth Short (1924-1947) ou “Dalia Negra”, cujo assassinato, mesmo após setenta anos, ainda não foi elucidado, revestindo-se de um caráter misterioso e enigmático.

O exemplo de “Dalia negra” ressalta o feminicídio. Seu caso põe a nu a violência física e a tortura que sofreu até a morte, uma vez que consta em seus diários que “había sido cortada en dos, justo a la cintura, y no tenía rastro de sangre. Había sido mutilada, le sacaron sus intestinos y le hicieron cortes desde las comisuras a las orejas, el horrible corte que se conoce como ‘la sonrisa de Glasgow’”¹²⁵ (BARTLETT, 2017).

A nomeação de Agustina e Dalia reconfigura a memória coletiva, reiterando, por meio da representação simbólica e referenciação destas duas personagens, uma consciência social das forças agressoras de castigo e de violência extremada contra as mulheres.

Reconhece-se que existe uma intenção enunciativa por parte do eu lírico em identificar e perfilar o papel da mulher nas comunidades afrodescendentes, para enaltecer a contribuição delas na conformação e na manutenção da cultura e da história popular das pessoas negras.

Embora seja apresentada a figura masculina de Petronio Álvarez, suas contribuições são mais restritas e foram incentivadas pelas mulheres que atuaram para que ele tivesse reconhecimento. A consolidação do festival que leva seu nome foi proposto e impulsionado por uma de suas filhas.

¹²⁵ Ela foi cortada em duas, bem na cintura, e não tinha nenhum traço de sangue. Foi mutilada, tiraram-lhe os intestinos e lhe fizeram cortes desde os extremos até as orelhas, o horrível corte que se conhece como “o sorriso de Glasgow” (BARTLETT, 2017).

O poema se apropria das relações sociais e da fraternidade entre os sujeitos para expressar sentimentos, transformações e contribuições culturais idealizadas além das fronteiras linguísticas, religiosas e regionais, pois o espaço da enunciação carrega consigo uma representação de persistente tenacidade diante dos discursos hegemônicos da colonização e da religião, já que o céu como lugar ou espaço sugere uma discussão e confronto entre as crenças judaico-cristãs e as de ascendência africana.

O que foi afirmado anteriormente pode ser mais bem compreendido quando se traz à discussão a importância da oralidade:

En las historias contadas las gentes expresan sus sentimientos, transmiten las estructuras del parentesco, sus controles sociales, las condiciones materiales de vida, las formas de trabajo y producción, las jerarquías y mecanismos de poder; y exhiben su habilidad en el grupo social al guardar en la memoria los contenidos simbólicos de cada transmisión, y así reafirmar su identidad étnica y cultural. La oralidad es entonces un lenguaje dinámico orientado y organizado de acuerdo a las normas, patrones, valores y conductas del pensamiento de una comunidad.¹²⁶ (MOTTA, 1996, p. 3)

A oralidade, como recurso linguístico utilizado no poema, reafirma a linguagem coloquial do Pacífico, como se observa em: “Hubo un tropel en el cielo/ y tremenda algarabía”, para referir-se a um movimento exacerbado e desordenado de pessoas diante de um acontecimento; a palavra “*tremenda*” é empregada no sentido de exagero ou excesso; o diminutivo *-ito*, presente indica uma intensidade na expressão “es que toditos corrian”.

As estrofes livres com versos octossílabos heterorrítmicos recriam as formas tradicionais e ritualísticas de cerimônias e cantos fúnebres como um mecanismo de prestar homenagem ao morto e guiá-lo a caminho do novo mundo através das vibrações da marimba, do cununo e dos tambores, acompanhando a dança em seu ritmo.

¹²⁶ Nas histórias contadas, as pessoas expressam seus sentimentos, transmitem as estruturas de parentesco, seus controles sociais, as condições materiais de vida, as formas de trabalho e produção, as hierarquias e mecanismos de poder; e exibem sua capacidade no grupo social, ao guardar na memória o conteúdo simbólico de cada transmissão e, assim, reafirmar sua identidade étnica e cultural. A oralidade é então uma linguagem dinâmica orientada e organizada de acordo com as normas, padrões, valores e condutas do pensamento de uma comunidade. (MOTTA, 1996, p. 3)

No folclore do Pacífico colombiano, a morte representa uma continuidade do fluxo do espírito, da transcendência da alma em que o ser, desencarnado, se encontrará com seus ancestrais. O tributo à morte combina a dança, o ritmo e murmúrios que se misturam com a fé e a devoção de guiar esse novo espírito pelos caminhos da luz, para se encontrar com seus familiares e seus deuses. Estas manifestações dão vida a cânticos denominados *Alabaos*, *Arrullos*, *Chigualos*.

Antes, porém, de focalizar essas modalidades de cânticos, faz-se necessário elucidar a importância dos ritos fúnebres na cultura afrocolombiana.

3.4. PRÁTICAS E RITUALIDADES NAS COMUNIDADES AFROCOLOMBIANAS

Quando se fala sobre a religiosidade das pessoas afrodescendentes não se deve esquecer a trajetória histórica que gerou um processo de alteridade e hibridismo entre culturas, cujas respostas são evidenciadas no confronto impetuoso e truculento entre o colonizador espanhol contra as tribos aborígenes e as comunidades negras trazidas da África.

Essas novas formas de representação carregam as marcas de miscigenação de raças, de credos e pensamentos, que se misturam em forma de sincretismos religiosos presentes nas sociedades afrocolombianas até os dias atuais.

Cabe ressaltar que estas manifestações religiosas, oriundas de fora do cunho hegemônico dominante na época da colonização, correspondem a outros sistemas populares de religiosidade concebidas pela unificação de crenças. Elas compartilham uma mesma distinção política e social diante da religião judaico-cristã imperante, na maior parte dos países hispano-falantes, pois como menciona Eugenia Posse, “entendemos por religiosidad popular el conjunto de creencias y prácticas de carácter mágico-religioso, desarrolladas históricamente

en sociedades de clase con presencia del Estado y la Iglesia y practicadas por la mayor parte de la población”¹²⁷ (POSSE, 1993, p. 66).

Tudo isso põe em relevo que as comunidades negras preservam seu legado cultural e sua religiosidade, correspondendo a uma manifestação que não se contrapõe aos princípios eclesiásticos e se edificam em imagens, orações, tributos e cerimônias à vida e à morte.

Embora as religiões de origem bantu, preservadas até a atualidade, sejam praticadas por grande parte da comunidade negra da Colômbia, ressalta-se que ainda são perseguidas e condenadas como pagãs, sofrendo acusações ou violências simbólicas por parte das religiões originadas na Europa, porque são tratadas como profanas ou simplesmente como uma manifestação pitoresca das pessoas negras, visto que “[...] en muchas ocasiones, las expresiones de religiosidad popular han sido consideradas como producto del atraso y la ignorancia que vive estas poblaciones o miradas simplemente como algo folclórico”¹²⁸ (POSSE, 1993, p. 66).

Assim sendo, é possível identificar como os processos antecessores e posteriores à morte, na tradição do pacífico colombiano, correspondem a crenças e costumes que respondem a sistemas de representação criadas pelas comunidades negras ora semelhantes, ora distantes das crenças judaico-cristãs, pois os “rituais de passagem” se configuram nas comemorações percebidas pelos sinais de mudança da pessoa prestes a falecer até decorrido um ano depois da morte.

Darcio Antonio Córdoba Cuesta y Cidenia Rovira de Córdoba (2003) descrevem que o “rito de passagem” obedece a diferentes etapas, que devem ser comemoradas na presença de familiares e amigos do morto da seguinte forma: o momento da agonia; a morte e a cerimônia religiosa; o velório; o enterro; a novena; a última noite e o primeiro aniversário de falecimento.

A sabedoria local e o misticismo herdados identificam a aproximação da morte pelas mudanças de estado do sujeito presentes no corpo e na sua energia,

¹²⁷ Entendemos por religiosidade popular o conjunto de crenças e práticas de caráter mágico-religioso, desenvolvidas historicamente em sociedades de classes com a presença do Estado e da Igreja e praticadas pela maioria da população (POSSE, 1993, p. 66).

¹²⁸ [...] em muitas ocasiões, as expressões da religiosidade popular têm sido consideradas como produto do atraso e da ignorância que essas populações vivem ou observadas simplesmente como algo folclórico. (POSSE, 1993, p. 66)

ou pela presença de mensageiros do céu, que se aproximam da pessoa doente ou prestes a morrer. Tais sinais

[...] pueden ser el avistamiento del pájaro kajambá, en San Basilio de Palenque, o del pájaro guaco, en el Baudó, Chocó. En Quibdó, escuchar el repique de las campanas de Belén tres días antes o en Palenque, aceptar comida ofrecida por una persona ya difunta.¹²⁹ (MUSEO NACIONAL, 2008, p. 31)

Os preparativos para a morte incluem uma assistência emocional por parte dos familiares, a preparação de comidas e bebidas favoritas, a oração pedindo aos deuses pelo direcionamento e pela morte digna e sem sofrimento. Em várias cidades do Pacífico se confecciona uma cama com ervas para que o doente possa descansar e o cheiro destas possa acalmar as suas dores físicas e as emocionais dos familiares (CORDOBA; ROVIRA, 2003).

A morte da pessoa simboliza o retorno do espírito para se encontrar com seus ancestrais e seus Deuses. O falecimento é anunciado pelos *Chasques* no litoral pacífico, que tem a responsabilidade de ir pelo rio anunciando o nome do defunto e as causas da morte (MUSEO NACIONAL, 2008).

Nesse momento, a preparação do cadáver inclui a conservação do corpo para ser velado pelos familiares. A distribuição de responsabilidades é diferenciada pelo sexo. Os homens são os responsáveis pela sepultura e pelas bebidas alcoólicas a serem distribuídas, enquanto as mulheres devem arrumar o espaço da casa, consolar os pais do defunto, realizar orações e rezas, cantar e providenciar os alimentos que serão distribuídos no velório. Além disso, incumbe à mulher tratar da conservação do corpo na aplicação de formol ou na ausência dele, preservar o corpo com gelo, ou usando técnicas populares que incluem pôr uma cebola na boca e um limão no umbigo, espalhar café moído, cal, bicarbonato ou creolina pelo corpo (MUSEO NACIONAL, 2008).

O velório é o momento mais importante para se despedir do defunto e comemorar o retorno do espírito aos Deuses. A mulher se converte na peça principal desta ritualidade, pois é ela quem planeja, executa e faz cumprir a cerimônia com cânticos e louvores, acompanhada de instrumentos musicais

¹²⁹ [...] podem ser a visão do pássaro kajambá, em San Basilio de Palenque, ou do pássaro guaco, em Baudó, Chocó. Em Quibdó, escutar o repique dos sinos de Belém três dias antes ou em Palenque, aceitar comida oferecida por uma pessoa falecida (MUSEO NACIONAL, 2008, p. 31).

como o guiasá e a participação masculina com o toque dos tambores e os cununos.

Os velórios são realizados com a ausência do clero e em contextos familiares, com a presença dos vizinhos, amigos e pessoas conhecidas. A importância dos cânticos das mulheres se configura na participação hierárquica das vozes, para entoar melodias que permitam agradar e afagar os envolvidos, incluindo o defunto, conforme exemplifica Susana Friedemann (1995, p. 80):

[...] las oficiantes del velorio son las mismas mujeres, quienes se turnan entre sí para cantar la voz de la *prima* o solista. La *prima* canta las estrofas y el coro, el estribillo, llamado *respondida*, a varias voces. Cuando la *prima* canta las estrofas (que son narrativas, o sea, cuentan un cuento), las otras *cantadoras* participan en ellas, entrando libremente al estilo de llamada y respuesta en la última o las últimas sílabas de cada frase, también a varias voces, una práctica diferente de la que asociamos con el canto gregoriano, pues en este último hay una clara y distintiva línea divisoria entre solista y coro, entre oficiante y congregación.¹³⁰

A dor e o sofrimento pela morte do ser são misturados com o ritmo e com as músicas que envolvem as crenças e os saberes locais. O tributo deixa de ser um momento de tristeza para se transformar em um espaço de interação e de socialização e humanização entre pares, já que a celebração, desde a época da colonização, incluía o reagrupamento e o reencontro de escravos para compartilhar as experiências e encontrar com a morte é considerado como alcançar a liberdade.

Os velórios acontecem após as oito da noite e os cânticos entoados pelas mulheres carregam uma forte influência da tradição oral, convertidas em poesias e músicas proferidas pelas técnicas polifônicas para chamar os santos e convidá-los a levar o espírito do defunto.

En el Chocó y el Litoral Pacífico acostumbran los velorios para manifestar la devoción a un santo patrono que se venera en una familia. Se hace durante la noche hasta la madrugada. En el

¹³⁰ [...] as oficiantes do velório são as mesmas mulheres, que se revezam para cantar a voz da *prima* ou solista. A *prima* canta as estrofes e o coro, o *estribilho*, chamado *respondida*, as várias vozes. Quando a *prima* canta as estrofes (que são narrativas, isto é, contam uma história), as outras *cantadoras* participam, entrando livremente no estilo de chamada e resposta na última ou últimas sílabas de cada frase, também a várias vozes, uma prática diferente daquela que associamos ao canto gregoriano, pois neste último há uma linha divisória clara e distinta entre solista e coro, entre oficiante e congregação (FRIEDEMANN, 1995, p. 80).

velorio intervienen las cantoras que son mujeres que cantan alabanzas y las gentes del caserío y de los poblados vecinos, quienes intervienen en las horas de la noche en las ceremonias y ritos especiales.¹³¹ (OCAMPO, 2006a, p. 153)

É importante destacar que, no Pacífico colombiano, o velório é diferenciado segundo a idade do defunto, existindo assim diferença quanto à produção e à ritualidade. As cerimônias para adultos são entrecortadas pela tristeza e a dor da sua ausência, pois este deixa vazios sociais, econômicos e religiosos na comunidade. Em contrapartida, as cerimônias para crianças são acompanhadas de alegria, uma vez que elas se reunirão e entrarão no céu sem sequer serem julgadas, pois se acredita que estão livres de pecado.

Os cantos fúnebres também se diferenciam em razão da idade. Os *Alabaos* são cânticos de louvor recitados para os adultos e os *Arrullos* e *Chigualos* são músicas de ninar cantadas para as crianças.

No prosseguimento de nosso estudo, será efetuada uma explicação mais detalhada dos cantos fúnebres evidenciados nas produções das poetisas afrocolombianas.

3.4.1. ALABAOS

A origem do termo *alabao*, segundo Pardo Tovar e Jesus Pinzon (*apud* Jaramillo 2006), é uma derivação utilizada por comunidades negras de um fragmento de oração católica: “Bendito e *alabado* (louvado) seja o Santíssimo Sacramento”. As pessoas negras e camponesas utilizaram essa expressão ao saudar a seus senhores, mas acabaram por descaracterizar o sentido religioso, transformando-a numa expressão pagã em comunidades pobres.

Os *alabaos* são cânticos realizados à capela¹³² em funerais para adultos. O cântico recompila versos que relembram a vida do falecido. São cantados pelos familiares e amigos para expressar o luto e a dor, recordar as suas

¹³¹ Em Chocó e no Litoral Pacífico os velórios costumam expressar a devoção a um santo padroeiro que é venerado em família. É feito durante a noite até a madrugada. No velório participam as cantoras que são mulheres que cantam louvores e as pessoas do vilarejo e dos povoados vizinhos, que participam nas horas da noite nas cerimônias e ritos especiais. (OCAMPO, 2006a, p. 153)

¹³² Sem acompanhamento instrumental.

contribuições à comunidade, pois acredita-se que o *alabao* cumpre a função de despedir o espírito que ainda está presente até a noite no velório.

A música retoma aspectos religiosos de sincretismo para elevar as petições e oferendas ao Deus Católico e à Virgem Maria, porque são estes que intercedem pelo espírito para que ele possa entrar no reino dos céus.

O conteúdo dos cânticos abarca experiências humanas de dor e sofrimento, que reforçam os valores sociais e culturais, conforme esclarece Héctor Rodriguez (2014, p. 46):

El alabao es, en esencia, un canto responsorial, en el que unas veces sus letras muestran la alabanza o exaltación religiosa ofrendada a Dios, a la virgen y a los santos, pero estas alabanzas son combinadas con pasajes que hacen referencia a temas más humanos: a experiencias de dolor, contradicción o confusión frente a la muerte. Así mismo las letras de estos cantos buscan reforzar valores que se acercan a las vivencias de nuestras comunidades y a unos principios propios de la espiritualidad afro. El padre Gildardo Alzate dice: 'Los alabaos son misterios de la fe. Son memoria histórica, tradiciones y relatos de la cotidianidad, en los que se revuelve la esencia divina con la parte humana'.¹³³

Alvaro Pedrosa e Alfredo Vanin (1994) asseveram que os cânticos são geralmente coletivos; iniciam-se no momento de agonia, quando os familiares e amigos visitam o doente. São cantados até o final do velório, isto é, até as cinco da madrugada, ocasião em que se prepara o corpo para ser sepultado. A melodia dos cânticos, segundo os autores referidos, serve para ajudar no trânsito da alma ao novo mundo durante nove noites.

Complementando o pensamento dos estudiosos acima, Manuel Zapata (2010, p. 126) tece a seguinte observação:

Los alabados demuestran tener tres raíces muy claras: la música, cuya estructura sigue los delineamientos gregorianos; la letra, inspirada en romances y coplas hispanos; y el sentimiento negro, unas veces manifiesto en la calidad de las voces, en el lamento, y

¹³³ O *alabao* é, em essência, um cântico responsorial, no qual às vezes suas letras mostram louvor ou exaltação religiosa oferecidas a Deus, à virgem e aos santos, mas esses elogios são combinados com passagens que se referem a temas mais humanos: a experiências de dor, contradição ou confusão diante da morte. Da mesma forma, as letras dessas músicas buscam reforçar valores que se aproximam das experiências de nossas comunidades e dos princípios da espiritualidade afro. O Padre Gildardo Alzate diz: 'Os Alabaos são mistérios da fé. São memória histórica, tradições e relatos da vida cotidiana, nas quais a essência divina se mistura com a parte humana. (RODRIGUEZ, 2014, p. 46)

otras en la libérrima creación popular de sus cuartetos o décimas.¹³⁴

Maria Mercedes Jaramillo (2006) esclarece a estrutura rítmica do *alabao* que começa com um *estribillo*¹³⁵, para depois introduzir versos relacionados com a vida do defunto; uma vez terminados os versos, se repete o *estribillo* para posteriormente introduzir versos de outros *alabaos* ou versos criados espontaneamente pelos participantes.

O poema “Hombre, hacé caridad” (“Homem, faça caridade”) de Mary Grueso é um exemplo de *alabao*, em que se evidencia o tributo e as condolências ao defunto, narrando a vida do pescador e oferecendo uma reflexão sobre a morte para a comunidade:

Quando un pescador se muere
el alma empieza a volar
y se despide del cuerpo
para nunca jamás (*bis*).

Hombre, cuando estés en vida,
¡por Dios! Hacé caridad
pa’ que San Pedro te abra
la puerta de la eternidad.

No le hace que seas bonita
con pompas y vanidad
porque después de muerta
en calavera vas a quedar.

Al pobre dale limosna
y a Dios te encomendarás
pa’ que te tenga en cuenta
cuando te vaya a juzgar.

Ave María purísima
venime a intermediá
pa’ cuando pese mi alma
pueda más la caridá.

Amigos, recen por mí
que entre tormentos estoy
pasando miles trabajos.

¹³⁴ Os *alabaos* demonstram ter três raízes muito claras: a música, cuja estrutura segue a delineação gregoriana; as letras, inspiradas em romances [poemas octossílabos] e dísticos hispânicos; e o sentimento negro, às vezes manifestado na qualidade das vozes, no lamento e, às vezes, na criação popular livre de seus quartetos ou décimas (ZAPATA, 2010, p. 126).

¹³⁵ Alvaro Pedrosa e Alfredo Vanin (1994) definem o *estribillo* como uma derivação das cantigas medievais compostas em versos de diferente estrutura segundo a necessidade rítmica, que são repetidas na narrativa, favorecendo a economia linguística do relato com funções lúdico poéticas.

Ya me despido y me voy.¹³⁶ (GRUESO, 2008, p. 87)

O poema expressa a composição estrutural dos cantos fúnebres composto por um *estribillo* com repetições que são cantadas pelas mulheres e repetidas pelos demais presentes. A música e a letra inspiradas na vida do defunto transmitem uma mensagem de conforto para que se veja na morte um momento de recolhimento.

O poema reforça a presença do catolicismo na vida das comunidades negras, identificando-se os discursos hegemônicos da religião, quando se expõe esta relação através de Santos Católicos, que julgam e/ou advogam pela vida do afrodescendente.

Neste ponto, o poema utiliza a enumeração para reiterar a postura ideológica e religiosa, quando se faz alegoria à importância da vida católica na efetivação das leis morais e eclesiais tais como: evitar os pecados capitais, no instante em que se menciona a vaidade; a importância de praticar a caridade e realizar obras de beneficência para poder entrar no reino dos céus: “por Dios! Hací caridad/ pa’ que San Pedro te abra/ la puerta de la eternidad”; praticar a compaixão e a filantropia através da esmola: “al pobre dale limosna”; ser uma pessoa de fé: “y a Dios te encomendarás pa’ que tenga en cuenta”; encomendar-se aos santos católicos no momento da desesperança: “Ave María Purísima/ venime a intermediá”; praticar a comunhão e o poder da oração para obter misericórdia e piedade: “Amigos, recen por mí/ Que entre tormentos estoy”.

O eu lírico descreve as agonias e as tensões do povo negro, e valendo-se do discurso judaico-cristão, denuncia as realidades das comunidades afrodescendentes, como o abandono do governo e o esquecimento da sociedade em promover a sua qualidade de vida, diminuindo a miséria e o excesso de trabalho.

Por se tratar de um cântico fúnebre, a oralidade está presente com marcas fonéticas e linguísticas que caracterizam a fala da pessoa negra, tais como a aspiração ou enfraquecimento consonantal do fonema /d/ e a inexistência de

¹³⁶ Quando um pescador morre/ a alma começa a voar/ e se despede do corpo/ para nunca jamais (bis)./ Homem, quando esteja vivo/ Pelo amor de Deus! Faça caridade/ pra que San Pedro te abra/ a porta da eternidade./ De nada vale que sejas bonita/ com enfeites e vaidade/ porque depois de morta/ em caveira vai se tornar/ Aos pobres, dê esmolos/ e a Deus confiará/ pra que leve em consideração/ quando for te julgar./ Ave María puríssima/ Interceda por mim/ pra quando minha alma pesar/ seja equilibrada com a caridade/ Amigos, orem por mim/ que entre tormentos estou/ passando por várias provações./ Despeço-me e vou embora. (GRUESO, 2008, p. 87)

vocalização ou assibilação do fonema /r/ no final das palavras (*caridá* e *intermediá*, respectivamente), sendo reforçadas por expressões coloquiais de um determinado grupo social.

A primeira estrofe do poema inicia-se com a narração de um mito para organizar o universo poético. Os verbos descrevem uma sequência cíclica da morte, com o deslocamento do morto de um espaço físico às esferas do além. Os quartetos seguintes reforçam as sugestões sobre a manutenção dos legados sociais e culturais. Os imperativos *Hacé*, *Venime*, *Recen* cumprem a função de guiar, aconselhar, dirigir e orientar. No pronome vós (*vosotros*), há um enfraquecimento do fonema final, conforme explicado anteriormente, em contraste com a forma “ustedes” utilizado normalmente na América-Latina.

Retomando a figura dos trovadores, reconhece-se no poema o emprego da oralidade para cumprir funções desse tipo de cântico. Concluída a missão, o cantor se despede do público e continua sua viagem: “Ya me despido y me voy”.

Jenny de la Torre Córdoba é outra poetisa que escreve seu *alabao* em forma de versos para prestar homenagem a seu pai:

Despierto a mi taita
dormió desde ayer,
vino cansao
de tanto mazamorreá.

Lo tiento y lo tiento
muy frío él etá,
parece más frío que
el río en la madrugá.

Ña caderona...
Ña caderona...
Ña caderona...
Mi viejo no ta frío.
Mi viejo se lo llevó
la patasola.

Se murió mi viejo.
Padre nuestro que etás
en el cielo,
¿a quién cocino,
Chere, ahora?

Ña caderona vení.
Ña caderona no me deje sola.

Cantemos alabaos

en casa de Ña Pastora.¹³⁷ (DE LA TORRE, 2008, p. 124 -125)

O poema “Ña caderona” expressa a despedida de um ser querido, retratando todos os acontecimentos dos momentos antes e depois da morte. Assim como o poema “Hombre hacé caridad” de Mary Grueso, Jenny de la Torre, em seu cântico fúnebre, retoma os elementos característicos do *alabao*. O *estribillo* acontece no meio do poema quando, em forma de coro, declama fortemente a expressão “ña caderona” para poder encontrar respostas às angústias e acalmar sua mente em momentos de tristeza e desolação.

O eu lírico retoma a voz em primeira pessoa para aproximar o leitor dos sentimentos que entristecem e afligem seu coração, convertendo-o em um leitor testemunha de versos que carregam uma súplica e um chamado para não consumir sua tristeza na solidão.

Com versos heterorrítmicos, heterométricos e estrofes livres, o eu lírico enfatiza a força do poema pela sonoridade e entonação das consoantes e vogais, uma vez que expressa esse sentimento de perda pela junção de consoantes oclusivas surdas com consoantes constrictivas vibrantes e fricativas surdas. São recorrentes as consoantes oclusivas surdas /t/ e /k/ acompanhadas das constrictivas vibrantes /r/, na primeira estrofe. As sensações auditivas sugerem percussões secas, violentas e prolongadas respectivamente, para atribuir uma maior ênfase na palavra que elas conformam. Quando se diz no poema de la Torre, “Despierto a mi taita/ vino cansao/ de tanto mazamorreá/”, a sensação auditiva sugere uma alteração psicológica de angústia perseguida por grandes momentos de duração.

A estrofe seguinte reforça o que foi expresso anteriormente, quando o eu lírico se manifesta nos seguintes termos: “lo tiento y lo tiento/ muy frío él etá/, cuja intenção é de incomodar e de expressar essa preocupação da voz enunciativa por se encontrar com o corpo de um ser que não responde ao chamado e não acorda do sono, revelando a perda de seu calor corporal e, portanto, a ausência de sinais vitais.

¹³⁷ Acordo a meu pai/ dormiu desde ontem/ chegou cansado/ de tanto *traballar*/ Cutuco e cutuco/ bem frio ele *tá*/ parece mais frio do que/ o rio no *amanhecé*/ Ña caderona.../ Ña caderona.../ Ña caderona.../ Meu velho não *tá* com frio./ Meu velho foi pego/ pela *patasola*./ Morreu meu velho./ Pai nosso que *tá*/ no céu/ A quem vou cozinhar./ *O que farei, agora?*/ Ña caderona venha/ Ña caderona não me deixe sozinha./ Cantemos louvores/ Na casa da Ña Pastora. (DE LA TORRE, 2008, p. 124 -125)

A agonia continua com a introdução de sensações auditivas de cólera, medo ou violência (MARTINS, 1997), pela incursão da vibrante /r/ para anunciar uma eventualidade, que repercutirá nas ações que angustiam e atormentam a voz enunciante: “parece más frio que/ rio en la madrugada”.

A sonoridade passa pela angústia, desespero, nas primeiras estrofes e se transforma em leveza e tranquilidade na última estrofe, graças às consoantes bilabiais /p/, /b/ junto as alveolares /l/, /s/, que imprimem fluência, suavidade e amenidade, confirmadas pela recorrência do fonema /a/: “Cantemos alabaos/ en casa de Ña Pastora”.

A estrutura lexical do poema sugere uma fala coloquial que, assim como o poema anterior, reforça as falas regionais pela inexistência de vocalização ou assibilação do fonema /r/ (*mazamorreá, madrugada*); da mesma forma que a segunda pessoa do plural em modo imperativo característico da região (*vení*).

Desta vez, o eu lírico caracteriza a voz infantil identificada pelas expressões de meiguice e carinho em relação a seu pai com a palavra *taita*, usada pelos meninos; pela suavidade criada pela eliminação do fonema /s/ e /d/ (*cansao; etá; no ta frio*); pela conjugação coloquial dos verbos, sugerindo processo de alfabetização em curso (*dormió*, ao invés de *durmió*), a elisão de fonemas causada pela falta de maturidade do aparelho fonador: “*Chere, ahora?*” ao invés de ¿*Qué haré ahora?*, assim como o nome do poema *Ña Caderona* em lugar de *Señora Caderona*.

Em síntese, os cânticos fúnebres retomam a miscigenação e o encontro entre culturas, ao enaltecer figuras católicas em representações simbólicas, ora em orações, ora em figuras divinas. O poema vale-se da intertextualidade com textos católicos, lendas populares da região, a oração do Pai nosso e a *Patasola*¹³⁸, acompanhados dos instrumentos de percussão, promovendo a interação de todos na cerimônia de despedida.

¹³⁸ A *Patasola* é uma lenda colombiana que descreve a figura de uma mulher que anda com uma perna só em forma de pata de bovino. Aparece nas selvas colombianas com um único seio, boca imensa, dentes de felino e braços largos. Por vezes, pode aparecer como uma mulher sedutora e voluptuosa que, com sua beleza, conquista os caçadores para fazê-los entrar na selva e depois torturá-los. Tem fama de ser uma deidade vampiresca que se alimenta de sangue humano preferencialmente das crianças desobedientes que moram perto das selvas ou bosques. A origem dessa personagem difere da região colombiana. A versão mais conhecida corresponde a uma mulher infiel que foi descoberta pelo seu marido e este corta sua perna como castigo pela sua infidelidade. Outros dizem que se tratava de uma mulher libertina e desobediente, cortejada por muitos homens que, devido a seus atos de rebeldia, cortaram-lhe a perna. As duas variantes

Álvaro Pedrosa e Alfredo Vanín (1994, p. 84) esclarecem que

Si en el contexto verbal de las fiestas religiosas hay una influencia española, mediante el romance, también se evidencia el reporte africano: la presencia del baile en las ceremonias sagradas. La estructura rítmica de la música, la proximidad entre lo profano y lo sagrado en el transcurso de la fiesta, la interacción entre *cantaoras* y el coro en los cánticos religiosos bantúes como en el animismo y las veladas funerarias en el culto a los muertos.¹³⁹

Dessa forma, fica evidente que há influências espanholas e africanas nas cerimônias sagradas e nas festas, conforme assinalado ao longo das ponderações a respeito dos rituais fúnebres afrocolombianos.

3.4.2. ARRULLOS

Os *arrullos* são cânticos que se realizam no Pacífico colombiano como forma de adoração e tributo de agradecimento aos santos que cuidam e protegem suas terras. Por se tratar de um cântico para agradar ou solicitar favores aos santos, são realizados em festas religiosas; no natal; nos dias dos santos padroeiros, em especial a Virgem Maria e ao *Divino Niño*,¹⁴⁰ no velório de meninos ou adolescentes, para solicitar a intervenção dos santos para guiar a alma do defunto.

Na vida cotidiana, os *arrullos* também são entoados como músicas para ninar. O cântico possui pausas rítmicas com sonoridade aguda que se aproximam à estrutura dos salves ou dos cantos gregorianos (PEDROSA; VANIN, 1994).

Assim como o *alabao*, o *arrullo* é realizado pelas mulheres que improvisam e criam os cânticos para animar e para entreter as pessoas que estão por perto. Tradicionalmente *arrullar* é o momento em que se inicia um

mantêm a versão de ser uma alma penada que perambula pelas selvas lamentando-se pelo seu passado (OCAMPO, 2006b).

¹³⁹ Se no contexto verbal das festividades religiosas há uma influência espanhola, através do romance, também se evidencia a relação africana: a presença da dança em cerimônias sagradas. A estrutura rítmica da música, a proximidade entre o profano e o sagrado no decorrer da festa, a interação entre *cantaoras* e o coro nos cantos religiosos bantu como no animismo e nas noites fúnebres no culto dos mortos (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 84).

¹⁴⁰ Devoção dos fieis pela infância de Jesus Cristo. Na Colômbia é comemorada no dia 20 de julho. Em outros países da America Latina e em algumas regiões da Espanha é conhecido como *Santo Niño de Atocha*.

canto responsorial, sendo a *cantaora* ou *cantadora* (neologismo que descreve a mulher quando canta e ora ou adora) quem direciona a música seguida de um coro. A voz que coordena é a voz líder de uma mulher, que começa a capela para depois incorporar os cununos, guasas e tambores. Os percussionistas cumprem a função de ambientar a fala com os instrumentos e se restringem a responder os cantos da voz líder.

Juan Sebastian Ochoa, Leonor Convers e Oscar Hernández (2015, p. 14) complementam as informações acima a respeito do *arrullo*:

En el arrullo las voces femeninas son las más importantes. Normalmente, una solista comienza a cantar una canción sin previo aviso a los demás participantes, y los músicos y las cantadoras la siguen. Así, la solista es quien decide la canción, el tono, la velocidad y el final, todo a través de su interpretación. Los percussionistas y las coristas se limitan a responderle.¹⁴¹

Os *arrullos*, como cânticos fúnebres, salientam a importância da ancestralidade e as súplicas e rezas que se fazem aos santos para apaziguar as tristezas dos familiares e vizinhos, e tem o propósito de solicitar ajuda extraterrena para intermediar nos sofrimentos e tormentos que vivem as comunidades.

Na sequência de nosso estudo, pode-se observar como o *arrullo* “Niño Dios Bendito” (“Menino Deus Abençoado”), de Mary Grueso, permite reconhecer as características desse tipo de cântico mencionadas anteriormente:

Niño Dios bendito
te venimos a arrullar
pa' que en la tierra
siempre haya paz.
Con tambores y maracas
te venimos a cantá
que abogues por los negros
de este litoral.

Las pastoras silenciosas
un canto van a entonar
pa' pedirle que en los hombres
haya amor y haya paz.

¹⁴¹ No *arrullo* as vozes femininas são as mais importantes. Normalmente, uma solista começa a cantar uma música sem aviso prévio aos outros participantes, e os músicos e as *cantadoras* a seguem. Assim, a solista é quem decide a música, o tom, a velocidade e o fim, durante toda a sua interpretação. Os percussionistas e os participantes do coro limitam-se a responder. (OCHOA; CONVERS; HERNÁNDEZ, 2015, p. 14).

Un niño Dios negrito
 No lo han podido pintá
 Porque Dios dizque no es negro
 Y el color lo ofenderá.

Arrullando y arrullando
 las pastoras arrullarán
 al Niño Dios bendito
 de Belén a Bogotá.¹⁴² (GRUESO, 2008, p. 85)

O poema torna-se uma oração de súplica por parte do eu lírico, para que o menino Jesus, na sua misericórdia, interceda pelas pessoas negras do litoral, denunciando os temas de racismo e de segregação pela raça e cor da pele, assim como a forte presença dos discursos hegemônicos que enaltecem a supremacia branca em relação a outras raças.

Quando na terceira estrofe o eu lírico expressa a necessidade de se encomendar a um santo que seja semelhante a si mesmo, o poema chama a atenção para a doutrinação católica em que se identifica seus santos com uma cor de pele diferenciada (a branca), justificando-se assim, nos versos seguintes o porquê da ausência de referente visual frente as especificidades culturais e regionais da enunciadora, pois conforme ela deixa patente: “Dios dizque no es negro/ y el color lo ofenderá”, ou seja, a existência de um menino Jesus negro é considerada como uma “ofensa”, visto que a sua imagem cristalizada e propagada pela religião católica é a de uma criança nos moldes europeus, linda e de pele alva.

Nesse sentido, o *arrullo* expressado no poema ressalta o sincretismo, quando existe uma convergência dialógica entre o catolicismo e a presença da africanidade, uma vez que as súplicas respondem às ritualidades católicas acompanhadas de instrumentos e musicalidade próprias dos africanos, como afirmam Álvaro Pedrosa y Alfredo Vanin (1994, p. 82 – 83):

Los tambores son en la religión yoruba los mensajeros del medio de comunicación entre los devotos y los santos; para los negros del Pacífico colombiano son el medio para participar en las fiestas,

¹⁴² Menino Jesus abençoado/ viemos te ninar/ pra que na terra/ sempre exista a paz./ Com tambores e maracas/ viemos cantá/ para que interceda pelos negros/ deste litoral./ As pastoras silenciosas/ um canto vão entoar/ pra pedir que nos homens/ exista amor e exista paz./ Um menino Jesus negrinho/ Não conseguiram pintá/ Porque dizem que Deus não é negro/ e a cor o ofenderá/ Arrullando e arrullando/ As pastoras vão ninar/ ao menino Jesus abençoado/ de Belém a Bogotá (GRUESO, 2008, p. 85)

para traer mensajes, responder las consultas y cantar las historias. El tambor es un texto, es una comunicación.¹⁴³

A conexão e a interação social que se cria nos cânticos do *arrullo* confirmam a união e a manutenção dos legados culturais em que a participação ativa de todos os envolvidos edifica a comunhão e a solidariedade, já que o poema enfatiza a terceira pessoa do plural para expressar o interesse compartilhado na busca de benefícios grupais, e isso é evidenciado no segundo verso da primeira estrofe: “Te venimos a arrullar”.

Por sua vez, a participação ativa da mulher se faz presente no momento em que o eu lírico referencia a figura das pastoras como as responsáveis pelo protagonismo da música, pois são elas as que permitem que o canto seja entoado e que os clamores sejam ouvidos e concretizados; há aquelas que cantam ao menino Jesus para pedir que exista o amor e a paz na humanidade; as que imploram a sua presença para poder aproximar o santo e trazê-lo de Belém até Bogotá, para poder niná-lo.

Por outro lado, Julia Simona Guerrero traz um cântico fúnebre de despedida, quando escreve o poema “Sombra y canto” (“Sombra e canto”):

Cuando la sombra avanza,
ya no vemos los colores,
ni siquiera los grises
Cuando la sombra avanza,
ocupa el corazón
y los ojos.

¿Escuchas?
Hay una campana
que repica
en la distancia,
la piel del agua
se estremece.
¡Silencio,
dame tu abrazo!
¡Cocuyo!
Déjame ver
tu breve resplandor
una vez más.

Una vez más

¹⁴³ Os tambores são na religião iorubá os mensageiros dos meios de comunicação entre os devotos e os santos; para os negros do Pacífico colombiano são os meios para participar das festas, para trazer mensagens, responder às perguntas e cantar as histórias. O tambor é um texto, é uma comunicação (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 82 – 83).

murmuraré cantos
 en los intersticios de la roca
 y desde el árbol más alto
 responderá el barranquero.¹⁴⁴ (GUERRERO, 2008, p. 141)

Ao analisar o nome do poema “sombra y canto”, notamos que o eu lírico faz uma introdução metafórica do ciclo da vida, que culmina com a escuridão ou desligamento da energia vital, que transforma a luminosidade em uma única ausência de cores. Dessa forma, a sombra representa a uniformidade que faz com que tudo seja consumido e apagado para conduzir a um estado sombrio de quietude e penumbra.

O canto, por sua vez, representa as vozes que iluminam e direcionam o passo dessa sombra para animar e tirar o obscurecimento sepulcral que atinge os corações e os olhos dos seres humanos, porque a morte consegue consternar e atormentar com tristezas e agonias a perda de um ser querido.

O poema descreve uma trajetória psicológica de agonia e de tristeza, ao propiciar a reflexão sobre a relação da morte e do obscurecimento que transita na mente do eu lírico, cujo sentimento é exacerbado e compartilhado com o leitor, uma vez que este interage com o segundo através de perguntas e pedidos: “¿Escuchas?/ ¡Silencio/ dame tu abrazo!”

Concomitantemente, o nível semântico do poema preconiza as figuras de similaridade através das metáforas para criar uma capacidade de compreender os sentimentos do eu lírico com a junção de conceitos novos a partir dos existentes.

Quando menciona “la piel del agua/ se estremece”, o eu lírico deseja expressar, através da espontaneidade e da fluidez da vida, o reencontro com a vitalidade de si mesmo. Por seu turno, a pele dessa água revela as sensações que interagem com a serenidade e o equilíbrio harmônico das correntezas das águas, algumas vezes plácidas, outras vezes perturbadas e agitadas pelas adversidades da vida. No caso anterior, o eu lírico sugere que a sombra desestabiliza e desestrutura a harmonia do ser, e transforma seu universo em preocupação e tormento, levando-o a um estado de solidão com seu avanço,

¹⁴⁴ Quando a sombra avança,/ não vemos mais as cores,/ nem mesmo os tons cinzas/ Quando a sombra avança,/ preenche o coração/ E os olhos/ Escuta?/ Há um sino/ que bate/ na distância,/ a pele d’água/ estremece./ Silêncio/ me dê seu abraço!/ *Cocuyo!*/ Deixe-me ver/ seu breve brilho/ mais uma vez./ Mais uma vez/ Murmurarei cânticos/ Nos interstícios da rocha/ E na árvore mais alta/ responderá o *barranquero*. (GUERRERO, 2008, p. 141)

pois suplica poder ver o rosto e o resplendor do defunto pela última vez: “Déjame ver/ tu breve resplendor/ una vez más”.

Segundo Manuel Zapata Olivella (1989), as sombras estão presentes no pensamento africano para representar a vida e a morte, uma vez que “es una manifestación concreta del culto de los antepasados. Según los Fainti-Ashanti, todo individuo tiene dos almas: el akra, que nace y muere con él y el dyodyo que se separa del cuerpo en el momento de la muerte”¹⁴⁵ (ZAPATA, 1989, p. 118).

O estatuto de solidão é reforçado na última estrofe, na ocasião em que o eu lírico toma consciência que a morte deixará o vazio e que este deve ser contido e inspecionado através de cânticos que possam alegrar os momentos de solidão, sendo ouvidos e respondidos pelo pássaro *barranquero*¹⁴⁶, uma ave que transita pelos bosques da América Latina e se caracteriza por ser solitária e passar grande parte do tempo em lugares construídos por ela, e se caracterizar pela pouca migração.

3.4.3. CHIGUALOS

O *chigualo* é o cântico que se realiza nos velórios de crianças menores de sete anos, as quais são chamadas pela sociedade como *Angelitos* (Anjinhos em português), uma vez que a comunidade acredita que nessa tenra idade a inocência e a pureza são características próprias do ser humano, pois a maldade e a perversidade acontecem no momento da pré-adolescência.

Diferentemente do *alabao* e do *arullo*, o *chigualo* se caracteriza pela alegria e felicidade dos envolvidos em comemorar o retorno da criança com seus ancestrais e com a glória de ter acesso direto, sem julgamentos ou questionamentos das suas ações realizadas em vida, já que o *angelito* é reconhecido pela ausência de maldade e do pecado.

Embora na celebração esteja presente a tristeza e a dor, os familiares e vizinhos confortam a mãe da criança e fazem com que se lembre dos momentos que passaram juntos, pois acredita-se que as lágrimas dos pais no velório criarão uma lagoa em que o espírito do *angelito* ficará pela eternidade e não poderá

¹⁴⁵ é uma manifestação concreta do culto dos ancestrais. De acordo com os Fainti-Ashanti, cada indivíduo tem duas almas: o *akra*, que nasce e morre com ele e o *dyodyo* que se separa do corpo no momento da morte (ZAPATA, 1989, p. 118).

¹⁴⁶ Da espécie *Momotus momota*, a ave recebe o nome de “Udu-de-coroa-azul” no Brasil.

partir do mundo terreno (PEDROSA; VANIN, 1994). Nesse sentido, a cerimônia deve ser impregnada pela alegria e a felicidade, sendo recorrente que o velório se transforme em um espaço de socialização e interação em que a música e a troca de piadas, brincadeiras e ovações entre os assistentes tomam força para dar continuidade ao ritual, conforme explica Eduardo Restrepo (2011, p. 89):

Con el advenimiento de la noche se congrega un número significativo de personas. Se empieza con el intercambio de chistes y se ejecutan algunos juegos y canciones. Después de este preámbulo, por así decirlo, disponen los instrumentos musicales en el centro del salón.¹⁴⁷

Assim como nos cânticos anteriores, no *chigualo* as mulheres são as responsáveis pelas letras dos cânticos, a execução do guiasá e pela organização do ritual, em virtude de “la estructura cantada [ser] el dominio de las voces femeninas. Son ellas quienes manejan ritmos en giros lingüísticos y sonoros. La literatura cantada significa para el Pacífico un lenguaje, una unión, un acoplamiento o un acomodamiento”¹⁴⁸ (MOTTA, 1997, p. 34).

São elas que organizam o espaço e a comida, assim como a dança de despedida do *angelito*, a qual consiste em, durante o baile, as mulheres formar um semicírculo olhando para o altar e vão se revezando para receber a criança por parte da madrinha e pôr no seu colo (RESTREPO, 2011).

A ritualidade que reúne os cânticos, as músicas e as brincadeiras e piadas se estende a noite inteira e culmina no cântico del *Gualí*, um cântico que retoma as músicas infantis de herança espanhola e que enaltece a religiosidade das pessoas negras (ALARIO DE FILIPO, 1983).

A poetisa Mary Grueso retrata a composição de um *chigualo*, ao escrever o poema “Dingo, dingo, dingo”, pois nele se podem evidenciar as marcas da oralidade e a sonoridade que cria um ritmo de canção de ninar, que retoma as brincadeiras e o jogo de palavras:

Dingo, dingo, dingo,
Dingo, dingo don

¹⁴⁷ Com a chegada da noite, um número significativo de pessoas se reúne. Começa com a troca de piadas e alguns jogos e músicas são tocadas. Depois deste preâmbulo, por assim dizer, colocam instrumentos musicais no centro da sala (RESTREPO, 2011, p. 89).

¹⁴⁸ A estrutura cantada é o domínio das vozes femininas. São elas que administram ritmos em curvas linguísticas e sonoras. A literatura cantada significa para o Pacífico uma linguagem, uma união, um acoplamento ou uma acomodação (MOTTA, 1997, p. 34).

Esa pepa se ha perdido
y no la encuentro yo.
Cojamos la pepa,
la pepa de agüelpán,
hagamos una rueda
y empecemos a danzar.

Detrás de la mano
la vamos a guardar
y quien lo encuentre
lo achigulará.
Está amortajado,
está listo ya,
un coro de ángeles
se lo llevará.

Dingo dindo dingo,
dingo da,
ábreme esa mano
que allí la pepa está.¹⁴⁹ (GRUESO, 2008, p. 85 - 86)

O poema expressa a socialização e a importância da interação mediada pela palavra, cuja intenção é reunir os envolvidos através da oralidade para compartilhar a convivência em forma de brincadeira e de jogos.

O eu lírico enaltece a tradição oral, marcada pela transferência de significados, que se preservam por meio das músicas, das danças e das brincadeiras, fazendo com que as pessoas participem e interajam com seu passado ancestral e cultural, uma vez que os versos exprimem as práticas fúnebres realizadas pelas comunidades afrocolombianas para se despedir dos *angelitos*.

Do mesmo modo, o poema salienta as expressões da comunhão que relembram as práticas africanas dos encontros e das rodas em torno da fogueira para contar histórias e ensinar através delas. No momento em que o eu lírico tece os seguintes versos: “hagamos una rueda/ y empecemos a danzar”, reafirma os legados culturais preservados pela comunidade para manter os laços da união e da tradição. A dança, por sua vez, penetra no poema como um símbolo ancestral de manutenção e de preservação da sabedoria, quando o corpo enaltece as expressões sensoriais e narrativas no momento de exteriorizar

¹⁴⁹ Dingo, dingo, dingo/ Dingo, dingo, don/ Essa semente foi perdida/ e não a encontro eu./ Peguemos a semente,/ A semente de *agüelpán*,/ façamos uma roda/ e vamos dançar./ Atrás da mão/ vamos guardar/ e quem a encontre/ vai *segurar*./ Está envolvido,/ está pronto já,/ um coro de anjos/ virá buscar./ Dingo dindo dingo,/ dingo da,/ abra essa mão/ que aí a semente está. (GRUESO, 2008, p. 85 - 86)

os sentimentos e as emoções produzidas pela palavra misturadas com o som e o ritmo do tambor.

Alfredo Pedrosa e Alvaro Vanin (1994, p. 9) assinalam a importância da preservação dessa tradição:

La única forma de mantener la existencia de estos recuerdos fundamentales de la comunidad, es por su reiterada representación ante un público dispuesto a la seducción de una conversación, una recitación, una alocución, o un canto. Esta disposición invita a pasar de oyente a locutor: el intérprete se transforma por esta operación de encantamiento en la multitud de intérpretes y transmisores de la cultura oral. Esta estrategia de transmisión propia de las culturas orales no requiere del alfabetismo. El aprendiz de cantor se familiariza con los múltiples originales, con el ritmo del espectáculo, con el comportamiento del público.¹⁵⁰

A transmissão de costumes e tradições se dá por intermédio da repetição de rituais, danças e cânticos, salientando assim o destaque e a relevância da oralidade para os povos afrocolombianos.

No poema em análise, o eu lírico introduz aspectos simbólicos que remetem a uma identidade regional, ao revelar a simplicidade do local através do uso de materiais presentes na natureza para realizar as brincadeiras, favorecendo a enunciação; as sementes da árvore do pão (*pepa de aguelpán*) preconizam uma realidade que se nutre pelas ausências e carências de luxos ou de elementos que sobrevalorizem economicamente os funerais.

Neste ponto, observa-se como a semente se configura pelas mudanças e movimentos que se realizam no interior do poema, pois o deslocamento acontece de forma psicológica e pragmática representando em cada verso um estado que descreve as fases e as aproximações da morte no ser humano, uma vez que, no terceiro verso, a perda e a necessidade de encontrá-la representa uma ausência parcial da morte como uma alegoria ao estado de agonia (explicada anteriormente); no verso onze e doze ocorre a fase de aceitação do falecimento do ente querido, pois quem o encontrar “lo achigulará”, quer dizer,

¹⁵⁰ A única maneira de manter a existência dessas memórias fundamentais da comunidade é pela sua representação repetida diante de um público disposto à sedução de uma conversa, uma recitação, uma alocução ou um canto. Essa disposição convida a passar de ouvinte a locutor: o intérprete é transformado por essa operação de encantamento na multiplicidade de intérpretes e transmisores da cultura oral. Esta estratégia de transmissão própria das culturas orais não requer alfabetização. O aprendiz de cantor se familiariza com os múltiplos originais, com o ritmo do espetáculo, com o comportamento do público (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 9).

cantará *chigualos* para se despedir do *angelito*: “está amortajado”, já está no caixão.

No último verso do poema existe a sugestão de que, embora a semente estivesse extraviada, ao abrir a mão estará aí, simbolizando que a morte, como estado, sempre está na vida de todo e qualquer ser humano, apenas está aguardando para ser encontrada e poder alcançar a todos eles.

Ainda no segundo verso, evidencia-se a função do *chigualo* nos rituais fúnebres, porque as músicas e as danças permitem entoar um coro que faz descer os anjos, para poder buscar o *angelito* e poder levá-lo para um plano extraterreno, misturando-se assim as convergências entre o sagrado e o profano, recriando um sincretismo entre o catolicismo e a espiritualidade africana com seus cultos religiosos.

A *jintajáfora* (“dingo, dingo, dingo”) que dá nome ao poema, criada com fonemas oclusivos, linguodentais e velares sonoros /d/, /g/, sugerem ideais definidos com rigor e percussão (CAICEDO, 1988), acentuando a oralidade através da repetição dessas palavras, que imprimem sonoridade ao poema. Salienta-se que estas figuras retomam elementos de Nicolás Guillén e Jorge Artel. Guillén usava os recursos sonoros para dar musicalidade ao poema como no exemplo de *sensemaya* (1971) e sua *jintajáfora* “Mayombe bombe mayombe”; e a reunião de elementos da cumbia¹⁵¹ colombiana para transmitir o ritmo nos seus poemas.

Em “Canto para mulecones” (“Canto para rapazes”), Maria Teresa Ramírez exhibe a memória ancestral direcionando seus louvores a deuses africanos provenientes dos iorubás, conforme se pode observar no poema transcrito abaixo:

Orúnla, Orúnla
 en tus tablas de madera
 el destino escrito está.
Eia, eia, eleyay, Orúnla, Orúnla.
 Hacia un mar desconocido
 tu tabla me llevará,
 el mar ahogará mi risa,
 todos mis sueños de niño
 se han de ahogar en el mar.
 [...]

¹⁵¹ Música típica da Colômbia.

Eia, eia, eleyay.

Tablas de triste destino
en las manos de Orúnla
se revelaron los niños,
y las tablas del destino
sepultaron en el mar. ¹⁵² (RAMÍREZ, 2008, p. 69 - 70)

O eu lírico descreve como o destino e a vida associam-se aos santos, ou neste caso, às deidades africanas pertencentes aos iorubás. O título do poema reforça como os cânticos para crianças transcrevem os pensamentos e a sabedoria local que permanece através dos tempos pela oralidade, pois embora as pessoas negras tenham sido escravizadas e tiradas do continente, seus conhecimentos são preservados nas sociedades diaspóricas.

O poema descreve o mar como espaço de trânsito que recolhe todos os desejos e sentimentos dos que por ele circulam, sugerindo como a água representa o movimento e a vitalidade da vida, assim como as turbulências e as adversidades que poderão acontecer no caminho.

Embora a madeira seja um material que resiste à força das correntezas do mar, adquire no poema uma conotação de sabedoria e adivinhação que fazem com que todas as aventuras do ser humano estejam representadas nela, sendo conduzidas pelas trajetórias humanas até chegar a lugares inóspitos e desconhecidos por eles.

Por sua vez, quando se menciona a Orúnla, também conhecido como Orulá ou Orumilá, o eu lírico reafirma a relação da vida com a sabedoria e predição do destino dos seres humanos, uma vez que o orixá, na ancestralidade iorubá, cumpre a função de conselheiro de Oludumaré, criador do universo, tendo nas suas mãos o tabuleiro de Ifã, um oráculo que permite conhecer o destino e revelar o futuro (PRANDI, 2001). Segundo a mitologia iorubá, Orulá é o primeiro profeta enviado por Oludumaré para fiscalizar os nascimentos, pois ele está presente quando o espírito vai reencarnar, sendo ele quem aconselha o lugar e o destino a percorrer (PRANDI, 2001).

O poema enfatiza como os cânticos proclamam o forte destino das crianças negras, denunciando as inconformidades e as maus tratos que devem

¹⁵² Orúnla, Orúnla/ nas suas tábuas de madeira/ o destino escrito está./ *Eia, eia, eleyay*, Orúnla, Orúnla./ Em direção a um mar desconhecido/ Sua tábua vai me levar,/ o mar afogará meu sorriso/ todos os meus sonhos de criança/ vão se afogar no mar./ [...] *Eia, eia, eleyay*./ Tábuas do triste destino/ nas mãos de Orúnla/ se manifestaram as crianças,/ e as tábuas do destino/ sepultaram no mar. (RAMÍREZ, 2008, p. 69 - 70)

suportar na vida. No texto poético em análise, apesar de o destino já estar prescrito, Orúnla levará o eu lírico a apagar seu sorriso, sua alegria e o conduzirá pelas turbulências da travessia que irá enfrentar: “tu tabla me llevará, / el mar ahogará mi risa, / todos mis sueños de niño / se han de ahogar en el mar”.

O cântico fúnebre, neste ponto pode representar súplicas pela mudança e por um novo destino para as crianças negras, elevando seus louvores aos deuses africanos, que controlam e desenham a vida e a sorte dos seres humanos.

Apesar de o poema retomar os deuses dos seus ancestrais, também pode sugerir como eles foram transformados e amoldados segundo as culturas dominantes, pois seu orixá pode ser interpretado, na visão de uma criança, como um agente que controla e sorteia o destino dos infantes, denunciando nas entrelinhas a presença do colonizador e as desventuras criadas a partir dos processos de escravidão.

Os últimos versos do poema recompilam as lutas da comunidade negra e a união e comunhão para unir forças e manter em vigência a reivindicação de direitos, já que são as crianças as que se revelam e decidem sepultar no mar todas as adversidades pelas quais passaram seus antepassados: “se revelaron los niños,/ y las tablas del destino/ sepultaron en el mar”.

O *chigualo* enaltece as crianças enquanto seres que resistem às opressões e à força dos discursos dominantes na sociedade, alavancando as conquistas e desejando que as novas gerações possam escrever uma nova história para as comunidades afrodescendentes.

Assim como o poema anterior, a *jintajáfora* salienta a oralidade e a musicalidade próprias dos rituais e dos cânticos fúnebres para marcar a despedida de um *angelito*.

Nessa mesma perspectiva, Ana Teresa Mina Díaz escreve o poema “Cantó a la niña” (“Cantou para a menina”), um *chigualo* que retoma os aspectos musicais que descrevem como a despedida da criança se realiza ao som das percussões, das cordas e das flautas acompanhadas pela dança:

Cantó la niña sones de tamboras,
ritmos de salsas al compás de jotas,
sus cuerpos se quedaron como cestas
cual bejuco sus piernas danzadoras.

Sonaron flautas al cantar las loras,
entonaron cadencias y con notas
tocaron en la calle guitarristas
como el viento cantando entre las horas.

Percutieron tambores con el paso,
el eco se fijó por las ventanas
como el verde estelar en el ocaso.

Se oyeron los violines en el campo
recorriendo los trinos de las dianas
que viajaban con la sombra del tiempo.¹⁵³ (MINA, 2008, p. 62)

O soneto acima descreve uma poesia que retoma a estrutura poética espanhola do século de ouro, cuja organização traz à memória os contatos realizados pelos escravos com seus amos e os processos de assimilação e de duplicação criadas pelas populações negras em forma de caricaturização dos costumes do homem branco, pois como foi mencionado anteriormente, algumas danças afrocolombianas surgem pelas adaptações e modificações das comunidades negras dos ritmos europeus. Por sua vez, o poema reconfigura uma memória cultural, quando sua composição retoma estilos fortemente utilizados no renascimento e no barroco espanhol.

A estrutura lexical sugere que o eu lírico resgata aspectos da tradição oral, uma vez que os verbos utilizados se realizam em um tempo pretérito para descrever a função dos versos em retomar a oralidade e manter na memória as experiências e conservar uma sabedoria ou legado cultural tal como acontece nas parlendas

O poema descreve a musicalidade e a sonoridade próprias dos rituais afrocolombianos, pois novamente se acentua o uso de instrumentos típicos da região a serem combinados com a dança, com o intuito de comemorar a despedida de um ser amado.

Usando a enumeração, o eu lírico reconhece a participação dos envolvidos para enaltecer novamente a elaboração e a comunhão de se reunir, e em uníssono, realizar cânticos e danças com um mesmo fim, porque como se

¹⁵³ Cantou para a menina ritmos de tambores, / ritmos de salsa ao compasso de *jotas*,/ seus corpos ficaram como cestos/ como enredadeiras nas suas pernas dançadoras. Flautas soavam ao cantar as *loras*,/ entoaram cadências e com notas/ tocaram na rua guitarristas/ como o vento cantando entre as horas./ Tocaram os tambores com o compasso/ o eco se fixou pelas janelas/ como o verde brilho no pôr do sol./ Escutaram-se os violinos no campo/ percorrendo os trilhos das *dianas* (*danças*)/ que viajaram com a sombra do tempo. (MINA, 2008, p. 62)

menciona: “Sonaron flautas al cantar las loras/ [...] Percutieron tamboras con el paso/ [...] Se oyeron los violines en el campo”.

Neste poema, o som se projeta como a vibração que se mistura com as diversas vozes para criar uma harmonia sonora e juntar as melodias em um mesmo cântico, enobrecendo-se as musicalidades provenientes dos instrumentos que geram uma efetivação simbólica pelo poder de se expressar além das palavras.

Assim como no poema “Sombra y canto”, analisado anteriormente, o último verso retoma essa figura para identificar como a morte permanece vigente diante do tempo, conforme se depreende no seguinte verso: “viajaban con la sombra del tiempo”. Tal situação permite reconhecer que o tributo à morte e aos funerais é de grande importância para as comunidades do Pacífico, porque seus membros “vivían preocupados por garantizarse un buen funeral, en este sentido, continuaban con la tradición de África Occidental, según la cual, un funeral adecuado debería conducir al descanso del espíritu y evitar el retorno de un espíritu insatisfecho”¹⁵⁴ (NAVARRETE, 1995, p. 91).

Em síntese, a tradição oral e o folclore nas comunidades afrocolombianas se convertem em mecanismos de preservação dos seus legados ancestrais para manter vigente a sabedoria adquirida pelos seus antepassados. Tais manifestações carregam consigo um valor cultural que faz com que exista uma reivindicação pelo espaço da pessoa negra na América Latina, para reconhecer e preservar seus conhecimentos.

A questão da criminalidade e da violência no Pacífico afro colombiano é o assunto a ser tratado no capítulo que segue. Além desse objetivo, analisam-se composições poéticas que tematizam esses dois assuntos.

¹⁵⁴ Estavam preocupados em garantir um bom funeral, nesse sentido, continuaram com a tradição da África Ocidental, segundo a qual um funeral adequado deveria levar ao descanso do espírito e evitar o retorno de um espírito insatisfeito (NAVARRETE, 1995, p. 91).

CAPÍTULO IV

4.1. SOBRE A VIOLÊNCIA E A CRIMINALIDADE NO PACÍFICO COLOMBIANO

As constantes tensões ideológicas criadas entre os partidos políticos na Colômbia desencadearam uma divisão da sociedade segundo os interesses capitalistas do século XX. Por sua vez, a instauração de multinacionais em território colombiano propiciou uma capitalização do ser humano segundo a qual a produção se converteu em um fator primordial para o progresso da sociedade (ACNUR 2008).

O poder do capitalismo articulado com os conflitos internos do país favoreceu a disseminação de diversos tipos de violências que mantiveram os discursos de ódio e segregação como ideologias predominantes. Os camponeses e as comunidades afrocolombianas sofreram os processos de expropriação de terras, deslocamentos forçados e migrações para as grandes cidades para se proteger das causas da violência.

Este fenômeno é identificado por Achille Mbembe (2011) como um *gerenciamento de multitudes* segundo o qual a nova geografia prioriza a extração dos recursos naturais pelas máquinas de guerra, que neutralizam e imobilizam as categorias sociais em que as principais vítimas são os camponeses e as pessoas de origem afro (MBEMBE, 2011).

Laurence Prescott corrobora o exposto, quando reconhece que a discriminação e as injustiças produzidas pelos conflitos armados e as guerras causam uma segregação que afeta diretamente a população afrodescendente na Colômbia, uma vez que “las discriminaciones sociales e injusticias económicas han mantenido a las masas de gentes de origen negro aisladas, marginadas y, por la mayor parte, invisibles dentro del contexto nacional”¹⁵⁵ (PRESCOTT, 1999, p. 555).

Contudo, Pablo Montoya (1999) reconhece que a narrativa colombiana do século XX até os tempos atuais leva consigo uma marca das violências do

¹⁵⁵ as discriminações sociais e as injustiças econômicas mantiveram as massas de pessoas negras isoladas, marginalizadas e, na maior parte, invisíveis dentro no contexto nacional (PRESCOTT, 1999, p. 555).

Estado e da falta de atenção política em regiões em que os conflitos marcam o dia a dia dos moradores. No texto “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana”, o estudioso reconhece que a literatura da violência escrita na Colômbia reproduz três grandes temas para análise.

O primeiro está relacionado à marginalidade, quando se descreve o êxodo ou o deslocamento forçoso de pessoas para fugir da guerra civil entre liberais e conservadores nos anos 40 ou das mortes massivas criadas pelos enfrentamentos entre a guerrilha e o exército colombiano após os anos 60, criando fluxos migratórios que conformam grandes periferias que criam cenários de transgressão na literatura. De acordo com palavras do referido autor:

Las principales ciudades colombianas, justamente, han crecido, vertiginosas, desordenadas por este motivo descomunal de hombres en huida. Creándose así extensas periferias degradadas sobre las que una parte importante de nuestra reciente literatura se ha detenido. En principio, una paradoja se establece de inmediato: lo que es afuera y suburbano se convierte, en la obra literaria, en centro ígneo donde confluyen todas las coordenadas de la imaginación y palabra.¹⁵⁶ (MONTROYA, 1999, p. 108).

Tomando como referente a consolidação de grupos sociais marginalizados, o crítico identifica um segundo momento na literatura colombiana, ao propor a violência marginal como produto da agrupação forçosa de migrantes entre espaços latentes que se transformam em lugares de encontro, em que as regras são criadas pelos mesmos indivíduos para proteger interesses individuais funcionando como heterotopias. Os bairros de prostituição, os cárceres, a vida noturna, as favelas tomam força na literatura para enaltecer as vozes marginalizadas. Neste cenário, os contos e os romances retrataram estas outras vozes para configurar uma literatura para o povo, na qual a linguagem coloquial e o entretenimento descrevem o cotidiano das pessoas das periferias ou socialmente marginalizadas.

¹⁵⁶ As principais cidades colombianas, precisamente, cresceram, vertiginosamente, desordenadas por esse grande motivo de fuga descomunal dos homens. Criaram-se assim extensas periferias degradadas nas quais uma parte importante de nossa literatura recente se deteve. Em princípio, um paradoxo é imediatamente estabelecido: o que é externo e suburbano se torna, na obra literária, um centro ígneo em que todas as coordenadas da imaginação e da palavra convergem. (MONTROYA, 1999, p. 108).

O terceiro momento faz referência à violência cotidiana que representa uma realidade socio-cultural vitimada pelas indulgências e transgressões do Estado, pois “se hace desde una diatriba vertiginosa donde ningún principio moral, ético o cívico, ningún estamento social, cultural, político, militar quedan en pie”¹⁵⁷ (MONTROYA, 1999, p. 113).

Por sua vez, Juan Carlos Galeano considera que a poesia da violência na literatura colombiana conecta-se à corrente vanguardista de contracultura criada em Medellín nos anos 60. Nesse período, os conflitos internos do país favoreceram o surgimento do *nadaísmo*, movimento artístico que preconizou a interpretação da existência do ser no meio das agitações.

Os escritores deste período “se habían formado literariamente bajo algunas influencias de la poesía colombiana precedente, así como por um clima universal aureolado por el existencialismo y la crítica intelectualmente sistemática”¹⁵⁸ (GALEANO, 1993, p. 646).

Em face disso, o autor reconhece que existiram duas grandes vertentes na poética da violência, os autores da revista *Mito*, que mantiveram um silenciamento e iniquidade perante as expressões artísticas e literárias que questionassem a hegemonia (GALEANO, 1993) e os nadaístas, que manifestaram seu pessimismo com alto caráter crítico ao questionar a existência do ser no meio do conflito e das consequências da violência (GALEANO, 1993).

No entanto, autoras como María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Inés Robledo (2009), Lucía Ortiz (1997), Paula Andrea Marín Colorado (2013), Luz Mary Giraldo (1995) afirmam que a poética da violência na Colômbia tem se centralizado nos problemas de Estado criados nos anos 40, fazendo com que a escrita se transforme em um veículo social que permite, através da ficção, recriar acontecimentos violentos que se nutrem do cotidiano para representar as vozes e os infortúnios vivenciados nas comunidades.

Estas autoras apresentam pontos de convergência quando reconhecem que na poesia colombiana se tecem as inconformidades dos grupos socialmente

¹⁵⁷ é feito a partir de uma diátribe [crítica severa ou mordaz] vertiginosa em que nenhum princípio moral, ético ou cívico, nenhum *status* social, cultural, político ou militar é deixado em pé (MONTROYA, 1999, p. 113).

¹⁵⁸ Se formaram literariamente sob algumas influências da poesia colombiana anterior, bem como por um clima universal assombrado pelo existencialismo e pela crítica intelectualmente sistemática (GALEANO, 1993, p. 646).

segregados, que sofreram as violências causadas pela guerrilha, o paramilitarismo, a pobreza, os maus tratos recebidos pelo capitalismo e pelas indústrias de exploração humana e o crime organizado.

Ainda para esclarecer o que foi afirmado anteriormente, historiadores apontam que a violência no Pacífico colombiano se centraliza pelo encontro de grupos militares com a guerrilha e com o narcotráfico, gerando economias ilegais, batalhas pelo poder e a conformação de agrupações que lutam para combater a violência (INTERNATIONAL CRISIS GROUP, 2019). Todo este panorama se sustenta na precariedade de governabilidade por parte do estado, a falta de atenção econômica perante um modelo de desenvolvimento excludente e a história de escravidão que preservou valores de segregação na região (INTERNATIONAL CRISIS GROUP, 2019), criando um pensamento de conformismo ou aflição ou uma escrita de testemunho para poder denunciar as crueldades criadas pelos conflitos armados.

A violência e o crime são temas recorrentes nas produções das poetisas afrocolombianas, conforme será demonstrado nas análises de algumas de suas composições poéticas.

4.2 O TRATAMENTO POÉTICO DA TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA E DO CRIME

O poema “Oh rosal hermoso” (“Oh roseira formosa”) de Ana Teresa Mina expressa o niilismo e a falta de esperança do ser perante um contexto de violência em que a vida não tem perspectivas de melhoria e permanece somente o fato de o eu lírico suportar as suas asperezas e sofrimentos:

Oh rosal hermoso
que en tu savia llevas el color a la rosa
y que das al alma ternura y amor.
En tus verdes tallos cubiertos de espina
nos das a entender
que duros caminos existe en la vida
cubiertos de abrojos
cubiertos de espinas¹⁵⁹ (MINA, 2008, p. 63)

¹⁵⁹ Oh roseira formosa/ que na sua seiva veste a cor da rosa/ e que dá à alma ternura e amor/ Nos seus verdes talos cobertos de espinhos/ faz-nos entender/ que difíceis caminhos *existe* na vida/ cobertos de abrolhos / cobertos de espinhos (MINA, 2008, p. 63).

A voz enunciativa apresenta um sentimento de dor e nostalgia ao narrar os passos percorridos durante a vida. No começo, esses passos tornam-se coloridos, mas finalizam com os espinhos que fazem sofrer ao eu lírico, procurando na sua alma um sentido de amor e meiguice que são confrontados com os densos encobrimentos que aprisionam as emoções para afogá-las e feri-las.

A metaforização de ver a vida como roseiras faz com que o eu lírico expresse a duplicidade entre a contemplação e a dor, pois a imagem sugere no leitor a beleza criada pela cor vermelha na idealização do amor e da paixão, que ao percorrer pelo talo, transforma-se em uma representação de angústia e sofrimento causado pelos abrolhos (um tipo de planta rasteira e espinhosa) e os espinhos, os quais podem ferir e machucar.

Por sua vez, as cores naturais da rosa insinuam a relação entre a violência e o lugar das ações implícito no poema através da logopéia, em que o verde do talo pode expressar um contexto de enfrentamento e confronto, retratado nos espinhos. O vermelho é uma referência ao sangue que produz cada ferimento causado pelo abrolho ou pelas tensões que ocorrem nas florestas e na selva.

Nos versos “En tus verdes tallos cubiertos de espina/ nos das a entender / que duros caminos existe en la vida”, a voz enunciativa revela o niilismo ao manifestar que os caminhos trilhados sugerem as constantes lutas enfrentadas pelas comunidades afrodescendentes ao longo da vida, na qual tudo se torna coberto de desesperança e amargura.

A enumeração permite recriar no leitor o movimento do poema, já que a descrição dos rosais expressam uma circularidade entre as ações descritas e os sentimentos sugeridos. O eu lírico joga com o leitor descrevendo a imagem das roseiras e as características dela para articulá-las com as emoções produzidas pelo olhar, pois o poema começa descrevendo a parte superior da rosa e desce até chegar a seu talo. Este movimento mental criado pela descrição enaltece a diminuição ou a inferiorização produzida pela verticalização descendente causada pelo sentido do poema, que contrapõe amor e violência de uma maneira bastante sintética.

Por sua vez, a fanopéia também sugere que a idealização entra em conflito com a razão, pois as pétalas de rosa expressam a fragilidade e a leveza em contraposição do talo, que é rígido e forte, sugerindo ao leitor que a vida

começa como uma ilusão, mas se transforma em um desencanto ao percorrer os caminhos e encontrar as adversidades.

O poema permite refletir sobre a relação do ser que se encontra aprisionado e envolvido pelas camadas da violência que revestem as angústias dos colombianos, revelando um sentimento de desesperança e de abatimento ao se conformar com as consequências de se viver em um contexto de eterna aflição.

Do mesmo modo, no poema “Desesperanza” de Mary Grueso, o eu lírico expressa os deslocamentos forçosos que sofrem as comunidades afrodescendentes na Colômbia, fugindo da guerra para preservar a vida, passando a constituir movimentos migratórios no interior do país.

[...]

Ellos huyeron por la vida
Sin mirar las huellas tras su paso
De pueblos que se mueren en tristezas
De anhelos nunca satisfechos
Ni en las ciudades, ni en las calles
Ni en los semáforos

Escondiendo en sus entrañas su dignidad maltrecha
Alzan las manos al transeúnte
Mientras a mi
Se me revienta el alma por los ojos
Y la sangre de la patria se desgarras
Formando ríos de tristeza, desolación y muerte.

Y llegan al estuario de la bahía
Sin cabezas o sin brazos o sin piernas
O simplemente una cabeza que no sabe,
Donde quedó su cuerpo
Mutilado por una sierra inclemente
Que ha transmutado su oficio en el tiempo

Y los otros...
Se mueren de tristeza
En las ciudades,
Los que alcanzaron a salir con suerte.

Pero ante esta sociedad indiferente
De humillaciones, desprecios,
Y silencios
Me atrevería a pensar
Que más de uno
Preferiría no haber nacido
O simplemente

Estar muerto.¹⁶⁰ (GRUESO, 2008, p. 88 – 89)

Na primeira estrofe, o eu lírico evidencia como o deslocamento forçoso se transforma no eixo conflitante, quando os moradores precisam fugir para evitar os enfrentamentos e as ameaças que põem em risco suas vidas. Os versos “Sin mirar las huellas tras su paso/ De pueblos que se mueren en tristezas” revelam a aflição de suportar um passado violento que deixa marcas psicológicas na população. A hipérbole funciona como um denominador comum dos sentimentos de tristeza que invade as comunidades e as pegadas expressam a desolação de estar andando por espaços nebulosos sem ter um destino ou um fim.

Ainda nessa estrofe, o eu lírico problematiza a situação que vivenciam as pessoas, na ocasião em que devem abandonar suas terras para vivenciar os infortúnios da vida em outras cidades na procura de resgatar aquilo que foi tirado delas, criando uma vida insatisfeita e sem sucesso, uma vida marcada por “anhelos nunca satisfechos”.

A enumeração revela como esses novos espaços se convertem nas opções do migrante para procurar pelo sustento: “Ni en las ciudades, ni en las calles / Ni en los semáforos”, expondo a precariedade e a desvalorização das vitalidades do ser, que vem expressa no seguinte verso: “Escondiendo en sus entrañas su dignidad maltrecha”.

As constantes hipérbolas no poema, tais como: “Se me revienta el alma por los ojos”, “y la sangre de la pátria, se desgarrá”, “se mueren de tristeza” sugerem no leitor a voz de um eu lírico inconformado com as tragédias expostas, propiciando um sentido transgressor de denúncia perante as injustiças e as consequências dos conflitos armados, os quais acabam “Formando ríos de tristeza, desolación y muerte”.

¹⁶⁰ Eles fugiram pelas suas vidas/ Sem olhar para as pegadas após a sua passagem/ de povoados que se morrem em tristezas/ De desejos nunca satisfeitos/ Nem nas cidades, nem nas ruas/ Nem nos semáforos/ Escondendo nas suas entranhas sua dignidade agredida/ Levantam as mãos para o transeunte/ Quanto a mim/ Minha alma explode através dos meus olhos/ E o sangue da pátria é dilacerado/ Formando rios de tristeza, desolação e morte/ E eles chegam ao estuário da baía/ Sem cabeça, ou sem braços ou sem pernas/ Ou apenas uma cabeça que não sabe,/ Onde ficou seu corpo/ Mutilado por uma serra inclemente/ Que transmutou sua função com o tempo/ E os outros/ Morrem de tristeza/ Nas cidades,/ Aqueles que conseguiram sair com sorte./ Mas diante dessa sociedade indiferente/ De humilhações, desprezos,/ E silêncios / Eu ousaria pensar/ Que mais de um/ Preferiria não ter nascido/ Ou simplesmente/ Estar morto (GRUESO, 2008, p. 88 – 89).

Constanza López salienta que os constantes conflitos armados têm repercutido especialmente nas mulheres, pois seus corpos se transformam em elementos para neutralizar ou disseminar o medo. Tudo isto ocorre pela falta de atuação do estado em relação às leis a favor das mulheres e pelas forças de tensão políticas e econômicas.

A esse respeito, a estudiosa referida destaca que

En medio de la guerra, las mujeres en Colombia han soportado pérdidas incalculables. Más de la mitad de las víctimas del desplazamiento forzado en el país son mujeres, sus cuerpos han sido considerados botines de guerra, y muchas han sido torturadas, desaparecidas y asesinadas. Los medios oficiales culpan a la guerrilla. Sin embargo, la violencia y la desintegración social que resulta de ella tienen que ver con los conflictos entre varios grupos armados legales e ilegales -guerrillas, paramilitares y el ejército-, la represión del estado, el sistema económico del neoliberalismo, una larga tradición de sexismo y racismo, y, quizás el factor principal, la impunidad.¹⁶¹ (LOPEZ, 2015, p. 2)

O poema revela os resultados das tensões entre os ideais políticos e os enfrentamentos entre grupos armados, assassinando e torturando as comunidades, evidenciando que a violência que se sofre, transcende as inconformidades pelas terras ou pelo capital e se transforma em uma contravenção dos direitos humanos e da integridade moral e física das vítimas.

No verso “o simplemente una cabeza que no sabe, donde quedó su cuerpo”, o eu lírico expõe e problematiza as mutilações, as torturas e os desmembramentos que matizam os rios, para convertê-los em correntezas de sangue, desvendando a voz de uma sociedade flagelada e mutilada pela força da violência que se multiplica e se perpetua como uma metástase social que atinge e marca a vida de todos os moradores que perambulam pelo mundo atormentados pelos padecimentos sofridos: “Y los otros.../ Se mueren de tristeza/ En las ciudades,/ Los que alcanzaron a salir con suerte”.

¹⁶¹ No meio da guerra, as mulheres na Colômbia sofreram perdas incalculáveis. Mais da metade das vítimas de deslocamento forçado no país são mulheres, seus corpos foram considerados despojos de guerra e muitas delas foram torturadas, desaparecidas e assassinadas. A mídia oficial culpa os guerrilheiros. No entanto, a violência e a desintegração social resultante dela têm a ver com os conflitos entre vários grupos armados legais e ilegais - guerrilhas, paramilitares e exército -, a repressão do estado, o sistema econômico do neoliberalismo, uma longa tradição de sexismo e racismo e, talvez o principal fator, a impunidade. (LOPEZ, 2015, p. 2)

Diante disso, o *International Crisis Group* (2019) reconhece que os conflitos no Pacífico colombiano atingem especialmente a comunidade afrodescendente e indígena, pois são eles que têm vivido de perto as violências e os assassinatos dos líderes sociais, até os dias atuais.

Dessa forma,

La población, en gran parte afrocolombiana e indígena, cuya tasa de pobreza ya era una de las más elevadas del país, ha pagado el costo de la guerra. Las elevadas tasas de homicidio, el desplazamiento masivo y el confinamiento forzado, la violencia sexual y el asesinato de líderes comunitarios no muestran señales de disminución. ¹⁶²(INTERNATIONAL CRISIS GROUP, 2019, p. II)

Em consonância com o que se afirma no relatório acima, o eu lírico revela a invisibilidade ou a falta de interesse por parte do estado em resolver os problemas gerados pela violência. O sintagma “esta sociedad indiferente” problematiza a postura dos cidadãos perante os acontecimentos descritos, denunciando o desinteresse e a indiferença em se sensibilizar pelo outro, apresentando o grau de conformismo de uma sociedade que se torna cega e ignora os sofrimentos do próximo. Esse comportamento configura um agrupamento “de humillaciones, desprecios,/ y silencios”, que avaliza as injustiças de forma silenciada e postura neutral.

Diante deste cenário, o eu lírico denuncia sua inconformidade, quando nos últimos versos reforça o título do poema, expressando a desesperança de estar num contexto em que a dor e o sofrimento se transformam no seu cotidiano, encontrando na morte o fim das suas agonias ou simplesmente o final das pressões para fugir de um mundo do qual não faz parte e ao qual não consegue se integrar.

O poema “Herencia” de Sayly Duque permite refletir sobre o legado histórico de um eu lírico que enaltece as dores e as angústias que se preservam até o momento da enunciação, reafirmando os maus tratos e os sofrimentos das comunidades afrodescendentes.

Hija e hijo les dejo un presente inconcluso,

¹⁶² A população, em grande parte afrocolombiana e indígena, cuja taxa de pobreza já era uma das mais altas do país, pagou o custo da guerra. As altas taxas de homicídio, deslocamento em massa e confinamento forçado, violência sexual e assassinato de líderes comunitários não mostram sinais de declínio. (INTERNATIONAL CRISIS GROUP, 2019, p. II)

Un mañana confuso y un pasado innominable,
 Un país que empeñó su gallardía
 y tiró el recibo al mar.
 Un pueblo ebrio de indignidad y violencia.

Hijos, les heredo ríos desbordados de sangre,
 bosques y selvas desnudos de oxígeno,
 sin semillas, sin frutos, pobres en hojarasca.
 [...]

Les dejaré toneladas de optimismo
 Busquen la antorcha exiliada de la libertad,
 Que se lumbre a la espesa oscuridad,
 Y llene los recipientes de la Paz.
 [...] ¹⁶³
 (DUQUE, 2008, p. 156)

Na primeira estrofe, o eu lírico descreve as adversidades que tem sofrido as comunidades afrodescendentes na Colômbia, relatando um destino que parece inconcluso e sem esperanças por se tratar de um mundo em que a indignação e a violência permeiam a existência do povo.

O verso “Un pueblo ebrio de indignidad y violencia” exprime, de forma explícita, a degradação e a falta de atenção por parte da sociedade diante das ações de violência e injustiça que acontecem. Usando a metáfora para se referir ao estado, o eu lírico denuncia a perda de valentia e bravura para combater a violência e o fato de ignorar seu papel de governo para propiciar soluções, conforme se lê no seguinte trecho do poema: “Un país que empeñó su gallardía/ y tiró el recibo al mar”.

Na segunda estrofe, o eu lírico expõe as dificuldades que enfrenta a região, quando manifesta os problemas que encaram os agricultores, tais como o desmatamento: “bosques y selvas desnudos de oxígeno”, o tráfico ilegal de madeira, as plantações ilícitas para produção de drogas, que empobrecem e secam as terras: “sin semillas, sin frutos, pobres en hojarasca”; ressalta também as economias ilegais provindas dessas atividades, a exploração desequilibrada dos recursos naturais e o empobrecimento da região pelas migrações forçadas

¹⁶³ Filha e filho, deixo-lhes um presente inacabado, Um amanhã confuso e um passado inominável, / Um país que penhorou sua galhardia/ e jogou o recibo no mar/ Um povo bêbado de indignidade e violência./ Filhos, deixo-lhes como herança rios cheios de sangue,/ bosques e florestas nuas de oxigênio,/ sem sementes, sem frutos, pobres em folhagem. / Deixar-lhes-ei toneladas de otimismo/ Procurem a tocha exilada da liberdade, / Que ilumine na escuridão espessa, / E encha os recipientes da Paz. [...] (DUQUE, 2008, p. 156).

e a falta de estratégias econômicas que garantam uma subsistência sustentável, conforme mencionado pelo International Crisis Group (2019, p. 27):

Para evitar un mayor derramamiento de sangre y para seguir debilitando las economías ilegales que financian la violencia, el gobierno debería acelerar los esfuerzos de sustitución empleando más personal en el terreno, priorizando la asistencia técnica para proporcionar medios de vida alternativos a los agricultores, y decidir qué hacer con las comunidades a cuyos subsidios se prevé poner fin pero que aún no han establecido otros medios de subsistencia sostenibles.¹⁶⁴

Nota-se que as soluções para o problema da criminalidade e da violência encontram-se distantes de serem alcançadas, graças à inércia do poder público, à corrupção e à pressão de organizações criminosas, para as quais é interessante que tudo permaneça inalterado e elas possam continuar a explorar suas atividades ilícitas.

A terceira estrofe revela a inconformidade do eu lírico pelos acontecimentos que descrevem sua trajetória, instigando o receptor do poema a transformar essa circularidade de conformismos, a fim de criar uma nova história e um novo legado para seus descendentes, em que a liberdade e a paz sejam os pilares para conseguir vencer as injustiças e as violências cotidianas.

A sucessão de metáforas reforça as alegorias do sofrimento e a procura pelo fim das desigualdades e injustiças causadas pelos conflitos. O sintagma “Busquen la antorcha exiliada de la libertad” revela as dificuldades em obter a libertação das tensões, para se conseguir iluminar a escuridão que cega a sociedade e o Estado na procura pela paz.

Nota-se como a estrutura lexical do poema intensifica as emoções através do uso frequente de adjetivos que descrevem a fragmentação e a não linearidade, proporcionando aos substantivos uma ideia de desintegração e aflição: “un presente inconcluso, Un mañana confuso y un pasado innominable”. Por sua vez, a gradação produzida pelos substantivos sugere um deslocamento e um movimento de circularidade que faz com que o leitor perceba que a amargura e

¹⁶⁴ Para evitar mais derramamento de sangue e continuar enfraquecendo as economias ilegais que financiam a violência, o governo deve acelerar os esforços de substituição empregando mais pessoal no campo, priorizando a assistência técnica para fornecer meios de subsistência alternativos aos agricultores e decidir o que fazer com as comunidades cujos subsídios se prevê pôr fim mas que ainda não estabelecerem outros meios de subsistência sustentável. (INTERNATIONAL CRISIS GROUP, 2019, p. 27).

o tormento predominam no tempo, preservam-se no presente e se mantêm no futuro.

Do mesmo modo, o eu lírico dialoga com o leitor e dá vitalidade a sua enunciação através dos verbos, pois realiza saltos de tempo para esclarecer que o presente acontece pelos erros do passado, mas este pode ser alterado pelas ações vindouras. A voz poética interage em um tempo presente (“les dejo”, “les heredo”, “busquen”, “llene”), para expressar uma simultaneidade entre as ações e o momento da fala. Usa um pretérito perfeito do indicativo (“empeñó”, “tiró”), para expressar uma continuidade de uma ação do passado e emprega o futuro do presente do indicativo (“Les dejaré”), com o propósito de descrever uma intenção ou probabilidade, neste caso, de mudar o cenário em que se está imerso.

Apesar de a violência ser compreendida como o uso ou a ameaça de uso da força física e/ou psicológica para agredir ou ferir ao outro, as suas manifestações estão ligadas às intencionalidades em causar dano, dor ou perturbação mental em uma ou mais pessoas, tentando sempre neutralizar ou diminuir as potencialidades do outro em se defender ou se proteger de um estado agressor e uma comunidade violenta.

Todavia, a violência estabelece um benefício público a favor de uma ideologia política ou econômica, posto que a criminalidade se relaciona às potencialidades individuais ou grupais em ter um privilégio instantâneo ou transitório. Autores como Alexander Cotte (2008), Armando Montenegro, Carlos Posada e Gabriel Piraquive (2000) mencionam que o fio divisório entre a violência e a criminalidade na Colômbia é quase imperceptível, uma vez que as guerrilhas e o narcotráfico se tornaram uma reciprocidade, permitindo que ambas coexistam em uma relação de simbiose.

No poema “Bodegón con naturaleza muerta” (“Bodegón com natureza morta”), Sonia Nadhezda Truque expõe a criminalidade causada pelos interesses dos grupos ilegais em manter o controle da terra sem se importar com os danos causados à população:

Sobre el campo verde
se observan
los cuerpos de los hombres.

Yacen ahí.

El río que parte en dos
la intuida extensión
permite ver otros cuerpos
que yacen ahí.

Delgados hilos de sangre brotan
de sus cuellos yertos.

Más acá una mano
que ha sido cortada de tajo
busca el sur sobre esas aguas ensangrentadas.

No hay cielo.
No hay azul.

Una espesa niebla
cubre esa vasta extensión
donde impera la muerte.¹⁶⁵ (TRUQUE, S., 2008, p. 107)

O título do poema enfatiza a natureza morta exposta como uma fotografia ou pintura de seres inanimados que, em conjunto compõem uma representação de significados para formar um símbolo num quadro. O *Bodegón*¹⁶⁶ durante os séculos XVIII e XIX foi considerado como uma paisagem caracterizada pelas correntes emocionais que revelavam um estado de ânimo (SERRALLER, 2000).

No poema, a paisagem descrita sugere uma desolação e uma perturbação que impossibilita a claridade. Quando o eu lírico explicita que “no hay cielo / no hay azul”, anuncia um espaço melancólico em que as cores escuras atribuem significados de angústia e aflição. A inexistência do céu revela a falta de ilusões e inspirações que fazem com que o cenário descrito seja configurado através da ausência de matizes positivos e de esperanças.

Os versos “una espesa niebla/ cubre esa vasta extensión” reafirmam os infortúnios do espaço que cega e não permitem vislumbrar o caminho que deve

¹⁶⁵ No campo verde/ são observados/ os corpos dos homens. / Jazem aí./ O rio que divide em dois/ a intuitiva extensão/ permite ver outros corpos/ que jazem aí./ Finos fios de sangue do seus pescoços rígidos/ Mais de perto uma mão/ que foi cortada profunda e fina/ procura o sul sobre aquelas águas sangrentas/ Não tem céu./ Não tem azul./ Uma espessa névoa/ cobre essa vasta extensão/ onde prevalece a morte. (TRUQUE, S., 2008, p. 107).

¹⁶⁶ Esse termo está relacionado a “um gênero pictórico definido como característico do século XVII espanhol, tanto por seu estilo naturalista como pelo aproveitamento do claro-escuro, [...] tem uma de suas origens na pobreza, nos restos da mesa espanhola” desse período. [...] sua história cultural ainda não foi esclarecida e sua conceitualização tampouco proposta. Um de seus melhores historiadores, Peter Cheney, disse com razão: “A redescoberta da pintura de bodegones do século XVII na Espanha é um fenômeno do século XX.” (ORTEGA, 2013, p. 100-101).

ser percorrido, enfatizando as turbulências e inquietações de se andar por um caminho em que não existe uma luz que guie o trajeto. Do mesmo modo, o sintagma “donde impera la muerte” reitera as marcas da violência que se configuram em mortes massivas para outorgar uma intensidade ao poema e reafirmar os infortúnios do espaço.

Assim como o poema “Desesperanza” de Mary Grueso e “Herencia” de Sayly Duque, acima analisados, o poema de Sonia Truque problematiza as mortes massivas e os extermínios de comunidades causadas pela criminalidade.

São recorrentes nos três poemas o derramamento de sangue e o flagelo dos corpos como estratégias utilizadas pelos grupos subversivos para disseminar o medo, como se depreende dos seguintes versos transcritos: “hijos, les heredo rios desbordados de sangre” (DUQUE, 2008, p.156); “Y llegan al estuario de la bahía/ Sin cabezas o sin brazos o sin piernas/ O simplemente una cabeza que no sabe,/ Donde quedó su cuerpo” (GRUESO, 2008, p.88); “Delgados hilos de sangre brotan/ de sus cuellos yertos” (TRUQUE, S. 2008, p 107). Os corpos desmembrados reforçam a temática da violência, que se espalha por todo o poema e refletem uma situação desesperadora, amarga e insolúvel.

Percebe-se como a representação das águas e as correntezas se configuram em um veículo que transporta as consequências da violência e da criminalidade na Colômbia. A figura do rio nos três poemas se transforma em uma representação das turbulências e da força das águas, que ao invés de conduzirem a tranquilidade, a fertilidade e o bem-estar e a fartura, conduzem os corpos inertes e sem vida, atribuindo-lhes características adversas que representam os massacres e as mortes em grandes proporções.

Ainda sobre os massacres e as mortes massivas, Alejandro Angulo (2007, p. 554) esclarece que

Los que masacran en Colombia no forman parte de un sistema estatal organizado para el exterminio metódico, aunque sí adoptan una forma de ejecución deliberada y planificada de la “pena de muerte” como escarmiento y como sanción decretada por parte de una cualquiera de las tres máquinas de guerra, ninguna de las cuales está autorizada para masacrar. Esta planificación del homicidio múltiple tiene todos los visos de método. Los asesinos llegan con sus “listas” de “condenados a muerte” y los ultiman a sangre fría. Esto no quita que se den

también los espontáneos que deciden –sin más ni más y con la inspiración del momento– la aniquilación de un grupo.¹⁶⁷

A morte que atravessa a sociedade colombiana é recriada no texto poético, com fortes matizes pictóricos, que realçam as ações dos criminosos e da violência que permeia o dia a dia de seus habitantes.

A estrutura lexical do poema permite refletir que, quando se fala da morte causada pela criminalidade, o uso culto da língua faz com que a seriedade e a força do discurso se centrem numa descrição como uma forma de denúncia perante as atrocidades causadas pela violência.

O uso de vocábulos tais como “yacen” e “yertos” expressam a norma culta da língua espanhola. A representação sonora de consoantes constrictivas, e no caso da variável fricativa palatal sonora, usada na Colômbia, do fonema /y/, sugere percussões violentas, secas e prolongadas que atribuem uma maior ênfase nas palavras utilizadas no poema. No caso anterior, imprime-se uma sensação de alongar o estado ou as características descritas do seu antecessor: “los cuerpos de los hombres/ yacen ahí”; “delgados hilos de sangre brotan/ de sus cuerpos yertos”, criando uma maior intensidade e extensão de tempo, sugerindo que os corpos permanecem inertes por longos períodos e os fios de sangue saem do pescoço das vítimas com fúria, mesclando-se com a água.

A criminalidade, que se acentua nas cidades, manifesta a intenção de ódio em destruir ou ferir o outro, fazendo com que tais ações materializem-se em atos de agressão. O poema “19 con 5°” de Sonia Nadhezda Truque expõe a maneira como as ambições pelo poder criam um ambiente de tensão e hostilidade:

En esta esquina
es muy frecuente encontrar
bebiendo o tomando café
al grupo de pensionados
que arreglan el país (político).

Al grupo de jóvenes
que se agotan en su juvenilia,

¹⁶⁷ Aqueles que massacram na Colômbia não fazem parte de um sistema estatal organizado de extermínio metódico, embora adotem uma maneira deliberada e planejada de executar a “pena de morte” como uma lição e como uma sanção decretada por qualquer uma das três máquinas de guerra. Nenhuma dessas está autorizada para massacrar. Esse planejamento de homicídio múltiplo possui todas as estratégias de método. Isso não significa que não aconteçam também os crimes espontâneos quando se decide - sem mais nem menos e com a inspiração do momento - a aniquilação de um grupo (ANGULO, 2007, p. 554).

a los murmuradores de la desgarradura ajena.

En esta esquina
hay un hombre que aguarda
para ver pasar el cadáver de su enemigo.¹⁶⁸ (TRUQUE, S., 2008,
p. 106)

O cenário e o grupo de pessoas recriados na poesia de Sonia Truque permitem refletir sobre a criminalidade que acontece nas cidades, deslocando o fenômeno dos campos e dos espaços rurais até as tensões que se experimentam em espaços urbanos.

O título do poema possibilita reconhecer o cenário urbano através da nomenclatura de endereços próprias das cidades, transportando o leitor a um espaço geográfico que pode ser o do seu cotidiano. Tal aproximação entre enunciado e leitor permite converter o segundo em um espectador ou testemunha das ações descritas, já que o eu lírico descreve um evento da realidade do dia a dia dos cidadãos.

A primeira estrofe recria um espaço comum, em que vários aposentados debatem sobre política, acompanhados de uma cerveja ou um café, tentando encontrar soluções para as injustiças criadas pelo Estado e dando opiniões sobre o governo e os equívocos administrativos.

Nas entrelinhas pode-se perceber que essa atividade carrega uma premissa filosófica e política de enfrentamento e tensão que, sendo mal conduzida, pode criar confrontos ideológicos e lutas entre os envolvidos pelas convicções morais ligadas a um partido político e às práticas sociais realizadas por este.

A seguir, o poema descreve o grupo de jovens que se encontram imersos em conformismos, ignorando as dificuldades que acontecem no seu cotidiano. O verso “que se agotan en su juvenilia” manifesta a resignação por parte dos jovens em não reagir diante das injustiças do estado, sem se opor “a los murmuradores de la desgarradura ajena”, isto é, sem tomar partido diante das desigualdades.

A última estrofe do poema revela o grau de criminalidade que se instaura no cenário descrito, pois a esquina concebe um espaço em comum e multiplica

¹⁶⁸ Nesta esquina/ é muito frequente encontrar/ bebendo ou tomando café/ ao grupo de aposentados/ que consertam o país (político)./ O grupo de jovens/ que estão exaustos na juventude,/ aos murmuradores do desgarramento alheio./ Nesta esquina/ um homem espera/ para ver o cadáver do seu inimigo passar. (TRUQUE, S., 2008, p. 106)

a referência de que pode ser qualquer esquina do país, em que um homem aguarda “para ver pasar el cadáver de su enemigo”. Essa expressão outorga um grau de marginalidade em que a transgressão se alavanca para consumir o crime de assassinato.

A circularidade do poema possibilita inferir que o inimigo está relacionado com as divergências políticas que ameaçam a liberdade de expressão, fazendo uma alegoria com os crimes e assassinatos massivos dos líderes sociais¹⁶⁹, que se repetem através do tempo e são uma triste realidade da América Latina.

Salienta-se que a partir de 2016, os assassinatos das defensoras dos direitos humanos, da terra e da sexualidade feminina têm aumentado consideravelmente, colocando a mulher em situação de vulnerabilidade no momento de desafiar as leis coercitivas do patriarcado, conforme mencionado:

En Colombia, el asesinato es uno de los varios tipos de agresiones que también afecta a las defensoras. De hecho, estos asesinatos son feminicidios, pues no son solo en represalia por su labor como DDH (Defensoras de los Derechos Humanos) sino además por el hecho de ser mujeres: mujeres que se atreven a alzar su voz en defensa de los derechos humanos, desafiando sistemas patriarcales. Tanto defensoras como defensores están siendo asesinados, y aunque se registra un número mayor de asesinatos contra defensores, en el caso de las defensoras sus cuerpos registran mayor sevicia, tortura y violencia sexual. [...] Tanto el número de asesinatos como otro tipo de agresiones contra las defensoras ha aumentado en más de un 20% en los últimos tres años, con una incidencia aún mayor en contra de las lideresas comunales y comunitarias.¹⁷⁰ (SISMA MUJER, 2018, p. 69)

¹⁶⁹ O *Centro de memória histórica* (2016) reconhece que, depois do tratado de paz, vários líderes sociais têm sido perseguidos pelo Estado por incentivar a reivindicação dos direitos das comunidades vítimas da violência e do conflito armado, tendo uma grande representatividade junto às comunidades afrocolombianas, indígenas e camponeses que perderam suas terras, da efetivação das políticas e dos acordos assinados através de tratados que favorecem a reparação das vítimas e a criação de programas em prol do desenvolvimento local e a ampliação de verbas econômicas para reparar os danos econômicos, psicológicos e morais da população. Os assassinatos nos últimos três anos aumentaram significativamente, enquanto o governo se mantém distante diante desta problemática.

¹⁷⁰ Na Colômbia, o assassinato é um dos vários tipos de ataques que também afetam as mulheres defensoras. De fato, esses assassinatos são feminicídios, porque não são apenas uma retaliação por seu trabalho como DDH [Defensores de Direitos Humanos], mas também por serem mulheres: mulheres que ousam levantar a voz em defesa dos direitos humanos, desafiando os sistemas patriarcais. Defensores e defensoras estão sendo mortos e, embora exista um número maior de assassinatos contra defensores, no caso das defensoras seus corpos registram maior tortura e violência sexual. O número de assassinatos e outros tipos de ataques contra mulheres defensoras aumentaram em mais de 20% nos últimos três anos, com uma incidência ainda maior contra líderes comunitários (SISMA MULHER, 2018, p. 69).

A mulher termina sendo a maior vítima da violência na Colômbia pelo fato de representar uma oposição ao patriarcado ainda vigente no país e em grande parte da América Latina. No poema “Bosque Izquierdo” de Sonia Truque, é exteriorizada a indiferença social e a falta de empatia da comunidade por uma reação diante da criminalidade, sugerindo que a ausência de sensibilidade cria um estado de letargia propagada na coletividade:

Fuera los árboles
no se mueva una hoja
Nada interrumpe el silencio
Un auto se detiene
dos hombres bajan una bolsa negra
apoyados en la baranda del puente
la arrojan al vacío
Alguien observa
Fuera los árboles
Nada interrumpe el silencio
Alguien observa el paso cotidiano de la muerte¹⁷¹ (TRUQUE, S., 2008, p. 106)

Nota-se como o simbolismo recria uma relação entre os significados para nutrir o poema de figurações que permitem uma interpretação de sucessos que acontecem em um espaço que desvirtua suas características naturais. O bosque é representado pela sua ausência de som e de movimentação mesmo quando seu significado é sinônimo de vida, uma vez que seu atributo mais comum esteja relacionado a abrigar e a ser o refúgio e a proteção para diversos animais.

O silêncio ensurdecedor proposto na enunciação desvela um espaço inóspito em que nenhum ser vivo interrompe a quietude e a solidão deste lugar. Do mesmo modo, ele pode expressar uma conspiração por meio da qual se pode reconhecer que este espaço é reservado para realizar ações criminosas.

O poema expõe a criminalidade relacionada aos homicídios que dão lugar para se refletir sobre as infrações e os delitos cometidos em uma sociedade indiferente diante das atrocidades que ocorrem. Os versos “Un auto se detiene/ dos hombres bajan una bolsa negra/ [...] la arrojan al vacío” denunciam os

¹⁷¹ Fora das árvores/ não se mova uma folha/ Nada interrompe o silêncio/ Um carro para/ dois homens baixam uma bolsa preta/ inclinando-se sobre os trilhos da ponte/ eles a jogam no vácuo / Alguém observa/ Fora das árvores/ Nada interrompe o silêncio/ Alguém observa a passagem diária da morte. (TRUQUE, S., 2008, p, 106)

desaparecimentos forçados ¹⁷² que acontecem com assiduidade e são patrocinados pelo Estado. O fato de envolver o cadáver em uma bolsa e ele ser jogado no vazio atribui uma necessidade de ocultamento do corpo, para não revelar as causas da morte e para que seu caso não seja investigado ou punido. A ausência de uma cerimônia para se despedir do defunto representa as hostilidades da criminalidade que são descritas no poema.

Mesmo assim, quando se menciona que “nada interrompe el silencio”, o eu lírico denuncia a falta de punição por parte das autoridades e a aflição da sociedade em perceber essas ações como parte do cotidiano, sujeitando-se às leis impostas pela criminalidade e compactuando com a manutenção da violência, fatos que se confirmam no seguinte verso: “Alguien observa el paso cotidiano de la muerte”.

Relacionado à mesma temática, o poema “Las torres del parque” da mesma autora, expõe a criminalidade social, relacionando as tensões psicológicas dos envolvidos com os lugares da cidade que potencializam um estado de preocupação e agonia:

Uno se pregunta
 Cuál es la atracción de esa calle
 qué cosa en su aire atrae a los transeúntes

Los jóvenes que salen a su encuentro
 tropiezan su mirada con la tamizada luz
 que envuelve las paredes que la recogen

Una calle también puede ser eso:
 la misteriosa atracción del vértigo al vacío.¹⁷³ (TRUQUE, S., 2008, p, 106 - 107)

Embora o cenário apresentado no poema seja uma rua, através do paralelismo, o eu lírico expressa em cada estrofe uma caracterização que pode ser dada a este substantivo. Usando a interrogação, na primeira estrofe, a rua

¹⁷² Nelson Molina (2013) esclarece que o desaparecimento forçoso/forçado foi uma estratégia criada pelo Estado para apagar ou ocultar provas que possam revelar o terrorismo que exerce o governo sobre figuras de líderes sociais e ou pessoas que se opõem a um modelo autoritário e excludente, objetivando dificultar e atrapalhar os processos sociais e de equidade. Do mesmo modo, funciona para criar terror e medo nas famílias e nos militantes que defendem ideias políticas.

¹⁷³ Pergunta-se/ Qual é a atração daquela rua/ que coisa no seu ar atrai transeuntes./ Os jovens que saem ao seu encontro/ tropeçam seus olhares com a luz peneirada/ que envolve as paredes que a coletam./ Uma rua também pode ser isso: a misteriosa atração da vertigem ao vazio. (TRUQUE, S., 2008, p, 106 - 107)

cumpra a função de atrair os transeuntes sem revelar quais são os motivos pelos quais as pessoas se aproximam e transitam por este espaço.

Na segunda estrofe, a rua se transforma no lugar de encontro dos jovens, que persuadidos pelo brilho, “tropiezan su mirada con la tamizada luz”, para se transformar em um espaço misterioso que extravasa e leva o ser ao vazio.

Ainda, no último verso, no momento em que se menciona “la misteriosa atracción del vertigo al vacío”, o eu lírico revela que a rua representa um estado misterioso que produz uma sensação de pânico ou medo, uma vez que a vertigem é uma reação biológica diante de acontecimentos que podem ferir ou causar dano. O vazio expressado no poema sugere que a rua se configura em um espaço que permite todo tipo de violências, já que a incerteza de prever as ações que podem acontecer, a preocupação e a desconfiança se tornam as manifestações frequentes em espaços conflitivos como esse da rua.

Seguindo essa interpretação, numa segunda leitura do poema, o “vértigo al vacío” pode ser interpretado como a sensação que se produz quando acontece uma ação inusitada, pois esse vazio é uma resposta ao impacto gerado pela eventualidade. Além disso, poderia ser interpretado como o sentimento relacionado ao ato de morrer, uma vez que o vazio pode sugerir a faculdade de prolongar uma emoção sem saber quando culminará, mas que fatalmente terá um final.

Se nas entrelinhas a morte permeia o sentido do poema, a primeira estrofe pode ser relacionada com a inquietação ou curiosidade das pessoas no momento em que presenciam uma situação de violência, porque a bisbilhotice faz com que as pessoas se aproximem do lugar para conhecer mais de perto os acontecimentos, mudando de trajeto por alguns instantes. Na segunda estrofe, o verso “Los jóvenes que salen a su encuentro” pode sugerir que essa eventualidade de agressão pode desencadear um encontro com a morte, uma vez que o verbo “tropezar” em espanhol faz referência ao encontro involuntário e não esperado com um obstáculo que impede de avançar, interrompendo sua trajetória e o desenvolvimento normal da ação proposta.

Nesse sentido, a luz suavizada envolvida pelas paredes que norteia seu brilho pode representar a crença popular de andar pelo túnel da vida até encontrar a morte.

No poema “no es tiempo de llorar”, Sayly Duque decide criar um panorama em que, ainda com as tensões produzidas pela criminalidade, transforma o pensamento social para dar esperanças às comunidades que sofreram as dores da violência e manter o sentimento de superação para conseguir mudar os cenários sombrios e escuros que atingem as comunidades pobres:

No es tiempo de llorar
 No es tiempo de llorar, dijo el guerrero,
 Que de guerra desigual fue y regresó
 Fue prisionero de la muerte y con vida despertó.

Es tiempo de avanzar, nuevos Quijotes
 Y había perdido, en sangrienta batalla,
 un ojo, una oreja, un brazo, una pierna
 y un poco de esperanza.

No es tiempo de gemir,
 Es tiempo de andar con paso firme,
 De dejar huellas en playas y caminos
 Con los brazos dibujando el viento,
 Con la mirada fija en lontananza.¹⁷⁴ (DUQUE, 2008, p. 158)

O título do poema cria um projeto poético em que as lágrimas derramadas devem ser acalmadas para se conseguir avançar pelo caminho. O primeiro verso reforça essa ideia para manifestar que o niilismo¹⁷⁵ e a conformidade com as agressões precisam ser apagadas nos imaginários sociais, para dar fim à preservação das dores das ações que produziram aquelas lágrimas.

A figura do guerreiro se converte em um símbolo de resistência que permite enaltecer a paciência, a fortaleza e a determinação de se manter resiliente em contextos de aflição e inquietação. Por sua vez, essa figura se transforma em um agente perseverante com determinações e ideologias que norteiam suas convicções e suas militâncias.

A sinédoque “fue prisionero de muerte y con vida despertó” estabelece uma relação de compreensão entre a morte e “acordar com vida”, uma vez que essa representação sugere ao leitor que sem importar as adversidades

¹⁷⁴ Não é hora de chorar/ Não é hora de chorar, disse o guerreiro, / Que da guerra desigual foi e voltou/ Foi prisionero de morte e com vida acordou. / É hora de seguir em frente, novos Quixotes / E havia perdido, em sangrenta batalha, / um olho, uma orelha, um braço, uma perna/ e um pouco de esperança/ Não é hora de gemer/ É hora de dar um passo firme, / Deixando pegadas nas praias e estradas/ Com os braços puxando o vento, / Com os olhos fixos na distância. (DUQUE, 2008, p. 158)

¹⁷⁵ Redução ao nada, aniquilamento, não existência.

vivenciadas, o guerreiro sempre manteve suas ilusões para conservar seus ideais e não perder suas lutas. E, além disso, ressalta o ato de despertar para se livrar das vendas que o tornaram prisioneiro para reagir e construir uma nova história: “Es tiempo de avanzar”.

A segunda estrofe revela, através das marcas do corpo, as perdas e as hostilidades vivenciadas pelo guerreiro ao suportar uma guerra que tirou elementos valiosos da sua vida, os quais reduziram sua visão, audição e locomoção (“y habia perdido [...] un ojo, una oreja, un brazo, una pierna”). Quando menciona: “en sangrienta batalla”, o eu lírico intensifica o cenário e maximiza as violências experimentadas pelo guerreiro, denotando uma aproximação com a realidade e com as situações de conflito e criminalidade que se reproduziram na história colombiana.

É também na segunda estrofe, no primeiro verso, “Es tiempo de avanzar, nuevos Quijotes”, que o eu lírico potencializa a possibilidade de uma alteração no cenário violento colombiano, ao mencionar a figura de Dom Quixote, a imortal criação de Miguel de Cervantes (1547-1616), que é o símbolo do sonho, da esperança, da possibilidade de enxergar a realidade com outros olhos e de se ter um ideal, um desejo, que pode vir a modificar positivamente o mundo no qual se está inserido.

A última estrofe reafirma o desejo de empoderamento e agenciamento para mudar o pensamento das comunidades, imprimindo força nos enunciados através do paralelismo nos dois primeiros versos, pois a repetição da palavra “tiempo” impõe uma comparação entre o passado e o presente, já que no primeiro verso se refere às ações relacionadas às lágrimas e ao sofrimento, mencionados nas duas primeiras estrofes, para se transformar em uma determinação e um estímulo em continuar juntando forças para se manter erguido e conseguir uma transformação no cenário violento e desolador da realidade do país.

O verso “de dejar huellas en playas y caminos” reafirma esse empoderamento a partir das pegadas que simbolizam as trajetórias que evocam a memória das marcas e aprendizados deixados pelos antecessores, sugerindo que a renovação é possível através dos esforços realizados pela comunidade.

O último verso intensifica uma mensagem de esperança e de motivação: “con la mirada fija en lontananza”, acenando com uma possibilidade de um futuro

promissor, com a mudança de uma realidade que se caracteriza pela violência e pela morte, mas que pode se tornar algo positivo, bom, bastando que haja “guerreiros” dispostos a se empenhar na luta para transformá-la.

Nota-se que o eu lírico preserva a intencionalidade de instigar algo positivo, uma vez que o verso transcrito acima sugere que o olhar fixo atribui um foco e uma objetividade que estão sempre direcionados ao horizonte. A “lontananza” evidencia que, além de olhar para o espaço mais distante que o olho possa atingir, instiga a identificar que essa distância está relacionada com os resultados a serem obtidos, visto que as transformações acontecem devagar e durante um longo período.

As análises efetuadas neste capítulo permitem considerar que a produção escrita por mulheres a respeito de temas relacionados à violência e criminalidade favorecem reflexões que admitem identificar como as palavras contidas nos poemas se transformam em espaços de liberdade para enaltecer cenários de interação e de libertação de seres marginalizados e vitimados pela violência.

No caso particular dos poemas analisados, percebe-se como existe um processo de desapropriação da individualidade das poetisas para elucidar uma experiência social (RIVERA, 2015) que dialoga com as tensões políticas e econômicas, recriando um conflito armado que deixa marcas nas comunidades, no pensamento social e nas vítimas que sofreram os enfrentamentos e ataques entre grupos armados e a criminalidade e salientando uma realidade que ainda vigora na Colômbia.

Nota-se que a violência é percebida na literatura do Pacífico colombiano como o veículo que permite recriar poeticamente as vicissitudes enfrentadas no cotidiano, valendo-se das palavras para exteriorizar as pressões e tensões ocasionadas pelos conflitos armados, as violências e as agressões por parte da comunidade e do estado.

Na sequência desta pesquisa, tecem-se ponderações sobre alguns aspectos como identidade, ancestralidade e resistência e se destaca a maneira pela qual tais assuntos transparecem nas poesias afrocolombianas de autoria feminina.

CAPÍTULO V

5. IDENTIDADE, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA NA POESIA DO PACÍFICO COLOMBIANO

A mulher escritora enfrentou muitos desafios para que pudesse adentrar o universo literário, o qual foi, durante muito tempo, um reduto destinado aos representantes do sexo masculino.

Em regiões periféricas, como é o caso do Pacífico colombiano, esse cenário, para as mulheres, era e ainda é mais grave e desvela uma situação de subalternidade e um papel secundário e inferiorizado, não só nas relações sociais, mas também no âmbito das Letras.

Apesar disso, na atualidade, verifica-se que as escritoras afrocolombianas se rebelaram contra o domínio do patriarcado e passaram a defender, a divulgar e a exaltar a etnia negra, concebendo

novas formas de cultura a partir de muitas fontes diferentes, usando elementos particulares e princípios culturais de fontes diversas, a fim de criar para el[a]s mesm[a]s e para outras pessoas algo que seja identificável como cultura “negra” ou “afrocolombiana”, [...]. (WADE, 2003, p. 152 apud PINHEIRO JÚNIOR; BRANCO; TORRES, 2020, p. 2)

Dessa maneira, tais escritoras inserem em suas produções questões relacionadas às tradições do povo africano, à defesa da herança cultural, ao resgate da negritude e à valorização de seus ancestrais, possibilitando que

a escrita feita por mulheres afrodescendentes [seja] uma maneira de manter viva a história e a identidade étnico-racial desse grupo. Assim como a produção poética é um instrumento de orgulho dos afrodescendentes, e resistência ante a sociedade que considera o indivíduo branco como padrão de ser humano “ideal” e um meio para a valorização da sua ancestralidade. (PINHEIRO JÚNIOR; BRANCO; TORRES, 2020, p. 3)

Assim, identidade, ancestralidade e resistência amalgamam-se nas construções poéticas afrocolombianas e problematizam as heranças do sistema patriarcal, evidenciam estratégias de resistência e assinalam para mudanças nos paradigmas e modelos eurocêntricos por meio do resgate da memória, do

propósito de se firmar a identidade da pessoa negra, por intermédio de uma escrita que volta seus olhos para os dilemas da figura feminina no cotidiano das comunidades e povos considerados como periféricos.

5.1. SOBRE A IDENTIDADE DO PACÍFICO COLOMBIANO

Compreender a definição de identidade, no contexto atual, exige reconhecer as diversas interpretações dadas pelos sociólogos e antropólogos para tentar explicar um conceito que tem mudado conforme a evolução da humanidade e sua relação com a cultura e sociedade.

Autores como Zygmunt Bauman (2001), Stuart Hall (2006) e Anthony Giddens (2002) mencionam que os estudos da identidade como categoria de análise surgem na modernidade, concebida como o fortalecimento da razão perante os funcionalismos sistêmicos criados pelo pensamento globalizante.

Com a ruptura do período clássico, entendido como a universalização das manifestações e comportamentos da humanidade, criou-se uma descentralização do mundo homogêneo para se adentrar em questionamentos das singularidades.

A modernidade instaurou outras possibilidades de se reestruturar as cosmovisões do ser, no intuito de penetrar nas particularidades e nas fragmentações das experiências humanas, alternando os valores morais, impostos pela herança de comportamentos, por meio de noções e estratégias que explicassem a individualidade e o desejo do ser.

Com a descentralização das doutrinas religiosas perante o pensamento social, a modernidade oportunizou a observação e participação dos sujeitos através da razão e da indagação do funcionamento da sociedade, para potencializar os discursos da liberdade e proteção dos direitos. Nesse sentido, Anthony Giddens (2002) explica que

[...] A modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. A modernidade deve ser entendida num nível institucional; mas as transformações introduzidas pelas instituições modernas se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e, portanto, com o eu (GIDDENS, 2002, p. 9).

Stuart Hall (2006) defende que a modernidade trouxe uma desarticulação dos padrões convencionais e hegemônicos criados pela tradição, fazendo com que o sujeito moderno questione todo tipo de alienação que seja produzida pelas categorias de definição ou de pertencimento. A mudança estrutural acontece quando existe uma separação entre os valores de coesão e as discrepâncias que representam o pertencer a um grupo ou sociedade.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2006, p. 9).

Por sua vez, Zygmunt Bauman (2001), embora identifique que o ser humano ainda esteja na modernidade, reconhece a distinção entre dois momentos que permitem analisar este período, quando argumenta que todo ser humano está à procura de segurança e de liberdade, mas estes dois desejos não são convergentes, pois na busca do primeiro, perdemos o segundo e vice-versa.

O sociólogo polonês reconhece a modernidade sólida como o período em que o capitalismo reorganizou as estruturas de pensamento da população após a revolução industrial, na qual os laços sociais e políticos se mantiveram unidos pelos interesses burgueses como forças coercitivas do comportamento e das ações dos seres humanos em contestação às do proletariado. A separação entre classes sociais manteve uma hegemonia cultural que determinou, durante este período, as produções artísticas e econômicas da sociedade.

A coletividade foi a melhor definição que descreveu este período em que o poder capitalista e a industrialização criaram pautas de comportamento e doutrinação de rotinas, por meio das quais cada indivíduo participou e se empenhou por um bem coletivo e social. A fábrica fordista foi um exemplo da construção de uma identidade baseada nas funções realizadas no trabalho e nos vínculos duradouros e firmes criados pelas indústrias, propiciando trabalhos repetitivos e controlados pelas forças de produção.

Durante a modernidade sólida, a configuração da identidade obedecia aos interesses grupais na busca pela consecução de um determinado fim. A sociedade construída a partir de padrões e distinções de classe fez com que os indivíduos tentassem pertencer a grupos ou comunidades, adquirindo o sentido e os valores segundo as dinâmicas nutridas em comunhão.

A incursão da informática na sociedade, as conexões, até então, identificadas como sólidas e estáveis, tornaram-se leves e frágeis, ocasionando uma separação e fragmentação entre o perdurável e o efêmero. Zygmunt Bauman (2001) menciona que a globalização trouxe a modernidade líquida caracterizada pela procura da liberdade em detrimento da segurança.

Num mundo que se transforma em incertezas e fragmentações, derivadas da fragilidade nas conexões e no enfraquecimento e na perda de representatividade das instituições, o indivíduo opta pela individualidade, motivado pelo desejo de liberdade.

Para não perder a liberdade, o indivíduo se vê obrigado a procurar um refúgio dentro de si, criando uma das várias identidades que permite consolidar um espaço em que possa amoldar as estranhezas da fragmentação para tentar construir, no ar, um abrigo temporal que se desvanece com o tempo. O referido estudioso afirma: “A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme” (BAUMAN, 2001, p. 97).

A velocidade com que a informática adentrou no cotidiano do ser humano amoldou o pensamento social e político, para construir um cenário flutuante que se configura a cada instante, impondo um ritmo de vida em que aquilo que é novo se converte em obsoleto em poucos dias.

Tais situações fazem com que a busca da identidade esteja sempre condicionada pelos fluxos de informação e pela capacidade de atualização e reinvenção das sociedades, dificultando a consolidação de uma identidade que não seja renovada ou moldada com o passar do tempo.

Desse modo, Bauman (2003, p. 73) reconhece que

La construcción de la identidad es un proceso inacabable y siempre incompleto y debe seguir siéndolo para cumplir con su promesa (o, más exactamente, para mantener la credibilidad de su promesa de cumplimiento). En la política de la vida que

envuelve la lucha por la identidad, lo que está en juego es ante todo la autocreación y la autoafirmación, y la libertad de elegir es, simultáneamente, el arma principal y el premio más codiciado.¹⁷⁶

Pensar no indivíduo como uma representação da individualidade permite refletir que o ser humano está sempre à procura do seu interior para conseguir construir e representar o seu agir e sua contribuição para a sociedade, mesmo enfrentando as dúvidas e as tensões de se reconhecer como diferente em um mundo em que a diversidade e as identidades permeiam e se autoconfiguram com o transcorrer do tempo.

Stuart Hall (2006) assevera que a identidade não é um produto ou um desejo a ser atingido, mas sim uma trajetória que o indivíduo percorre para renovar sua autoafirmação, valendo-se das suas experiências e suas interações com os outros, reafirmando que a identidade é uma construção social, uma vez que “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo de ‘imaginário’, fantasiado em sua unidade” (HALL, 2006, p. 39).

Definir então o conceito de identidade resulta ser uma teorização que se articula e se renova com a trajetória evolutiva e cambiante das sociedades, obtendo diversas interpretações segundo a relação entre o sujeito e seu contexto.

Em contrapartida, Eduardo Restrepo (2002) e Nancy Motta (2005) mencionam que a identidade afropacífica responde a uma eclosão entre os discursos hegemônicos e as constantes tensões e diferenciações produzidas pelas práticas de segregação que aconteceram na Colômbia até a metade do século XX.

O termo “identidade negra” ou “comunidade negra” surge na Colômbia diante da tensão política entre dois discursos centrais: o reconhecimento pela etnicidade (avalizada inicialmente pelas comunidades indígenas) e a luta pelo

¹⁷⁶ A construção da identidade é um processo interminável e sempre incompleto e deve permanecer assim para cumprir com a sua promessa, (ou mais exatamente, para manter a credibilidade de sua promessa de realização). Na política da vida, que envolve a luta pela identidade, aquilo que está em jogo é, acima de tudo, a autocriação e autoafirmação, e a liberdade de escolha é, simultaneamente, a principal arma e o prêmio mais cobiçado (BAUMAN, 2003, p. 73).

deslocamento do “negro” em uma economia política de produção de distinção cultural e social (RESTREPO, 2002).

Fernando Ortiz (1975), ativista afrocubano, defendeu que a diferenciação da cor da pele ia além da classificação do tom ou pigmentação, uma vez que a pele representa uma tradição e cultura e não se reduz a uma característica biológica ou genética. Na sua obra *El engaño de las razas*, Ortiz identifica que existem diversas características fenotípicas como etiquetas raciais para se referir às pessoas afrocubanas, começando pelas suas características físicas até chegar à despigmentação da sua pele.

Nancy Motta (2005) postula que a luta pelo reconhecimento étnico, por parte das comunidades negras, permitiu quebrar a pigmentocracia para conseguir um processo de ressignificação das práticas culturais herdadas pelos antepassados iorubás e bantus, logrando consolidar uma identidade, em meio de pensamentos católicos, indígenas e africanos, para recriar uma aculturação das práticas culturais herdadas dos povos africanos recém chegados, misturados com a população ibero-americana e a índio-americana (MOTTA, 2005).

Poetisas como María Teresa Ramírez, Sayly Duque, Maria Teresa Ramírez, Elcina Valencia Córdoba e Mary Grueso possibilitam identificar como essa identidade negra construída no Pacífico colombiano envolve uma mistura entre a miscigenação biológica e a mestiçagem como marcas hereditárias que expressam um legado histórico e cultural preservado através dos seus versos.

O poema “El hombre universal” (“O homem universal”) de Sayly Duque expressa a construção da identidade através da junção de fragmentos históricos para descrever a consolidação do indivíduo das Américas:

El Hombre universal, es Mujer,
Ha parido letras y palabras,
Es una amalgama básica de historia,
Es niño, es ingenuo y muy travieso.

Es joven sueña y, va al encuentro con la palabra día.
El hombre universal ama la ley de origen:
es aire, es agua, es fuego, tierra, selva, noche,
es sabio, es tiempo, pretérito y presente.

El hombre universal habita entre nosotros
Es parte diminuta y, todo pleno,

Es de América india criolla y africana,
El hombre universal, es irreductiblemente nuestro.¹⁷⁷ (DUQUE,
S., 2008, p. 158 – 159)

Na primeira estrofe, o eu lírico reafirma que esse homem universal é um resultado da unificação da história e do legado ancestral, relacionado à consolidação da identidade através da procura pela autoafirmação, que ocorre quando o ser humano reflete sobre si, e rastreia no seu tempo passado as ações, comportamentos e valores que se irmanam na busca pela identidade (HALL, 2006).

Através da gradação, o eu lírico metaforiza a construção da identidade com o ciclo biológico do ser humano, iniciando como uma criança, ingênua, que aos poucos se torna um ser curioso e agitado que busca conhecer o mundo e se sentir parte dele, adentrando em vários contextos que propiciem valores que possam configurar seu modo de atuar na sociedade.

O verso “Es joven sueña y, va al encuentro con la palabra día” sugere no leitor as peripécias que enfrenta o indivíduo numa sociedade que se transforma e se atualiza a cada dia, evidenciando que a construção da identidade é um esforço interminável que se edifica a cada instante. A palavra “dia” configura-se como um fragmento de tempo que nunca é estável nem longo, mas que imprime uma ideia de oscilação, transição e instabilidade.

Na segunda estrofe, o eu lírico se faz reiterativo, ao mencionar a necessidade de procurar a sua origem, a qual é buscada não em uma única esfera do ser, mas nas diversas características que descrevem o “hombre universal”.

A enumeração se transforma em uma estratégia poética para reconhecer que a identidade está além de uma única categoria de análise, reforçando a relação entre o indivíduo e o contexto de fala, e dessa maneira, é plausível entender que os escritos das pessoas negras configuram espaços de representação de seu entorno, salientando sua relação com os seus

¹⁷⁷ O homem universal, é Mulher/ Pariu letras e palavras, / É uma amálgama básica da história, / É criança, é ingênuo e muito travesso. / É jovem sonha e, vai ao encontro com a palavra dia. / O homem universal ama a lei de origem:/ é ar, é água, é fogo, terra, selva, noite, / é sábio, é tempo, passado e presente./ O homem universal habita entre nós/ É uma parte minúscula e, completa/ É da América indígena, crioula e africana,/ O homem universal, é irreduzivelmente nosso. (DUQUE, S., 2008, p. 158 – 159)

antepassados e a ligação com a selva, a terra, e os elementos naturais (MOTTA, 2005).

A terra, a selva e a noite descrevem as trajetórias enfrentadas pelas comunidades negras desde sua chegada ao novo continente, tendo que se refugiar em povoados criados por eles mesmos, para fugir da força do colonialismo. Esses três substantivos dão vitalidade às atividades de plantação, agricultura, obtenção de alimentos na floresta e a escuridão da noite que evoca as ações de observação das estrelas e a sabedoria ancestral.

O verso “es sábio, es tiempo, pretérito y presente” complementa o verso anterior, ao enfatizar que o conhecimento do espaço em que transita esse indivíduo se solidifica através dos saberes na manipulação dos recursos naturais tais como o fogo, a terra e a água, reforçando a ligação do contexto e a sua representatividade, conforme foi discutido em capítulos anteriores.

O eu lírico enaltece a sabedoria do “hombre universal” por meio da relação entre o “pretérito y presente”, para confirmar a importância da construção de uma identidade que se dá pela interação entre a experiência, os percursos, os caminhos e o contato direto com as realidades circundantes.

No último verso, o eu lírico põe em relevo que aquele “hombre universal” mora em cada um de nós, lembrando que as questões étnicas, as quais na história da Colômbia foram marcadas pelas segregações e exclusões, se fortalecem ao reconhecer que todos nós somos uma composição de várias raças, etnias, línguas, valores e costumes, quando afirma que esse homem “Es de América índia criolla y africana”.

Dessa forma, reafirma-se que a identidade em devir se compõe da história, da cultura e da sociedade, salientando as origens do povo das Américas e dos processos de miscigenação e mestiçagem ocorridos após a colonização.

O poema resgata as vozes femininas no momento em que identifica que aquele indivíduo universal é uma mulher, pois potencializa a situação sociopolítica das mulheres em um contexto das Américas, anunciando o poder de edificação e de manutenção da vida, da cultura e da identidade quando, metaforicamente, expressa a gestação como argumento de preservação. O sintagma “Ha parido letras y palabras” revigora o poder da escrita e da expressão através das letras, para tecer histórias, desejos e esperanças.

O poema “Dinga y Mandinga” de Maria Teresa Ramírez permite reconhecer a construção da identidade a partir de marcas que relembram o passado e que representam o presente do eu lírico, enfatizando esse fato, como se pode observar:

Tengo Dinga en mi sortija, el Mandinga en mis aretej,
el Yoruba en mi cintura y el Congo en mi canalete,
cuando voy rema que rema, por el río de la vida.

Mi cintura se menea, se menea el canalete.
La sortija está en el dedo, y en la oreja el arete.
Canalete remá, remá,
canalete congoleño.

Carbón y canela voy, carbón y canela vengo,
Remá, bogá... canalete congoleño,
Remá, bogá... canalete congoleño.
Carbón y canela voy, carbón y canela vengo,
Remá, bogá,
canalete congoleño,
Rema, bogá,
canalete congoleño.¹⁷⁸ (RAMÍREZ, 2008, p. 67 - 68)

Assim como no poema anterior, o eu lírico se autodescreve através dos antepassados, que remetem a uma memória histórica para descrever o presente, reafirmando a construção de uma identidade que se revitaliza com o tempo, mas que está sempre relacionada com uma marca ou significação de tempos anteriores.

Usando a intertextualidade, o mesmo poema recria esse movimento temporal de um passado significativo para as comunidades negras, pois o título “Dinga y Mandinga” é uma referência a um verso do poeta porto-riquenho Fortunato Vizcarrondo, defensor da identidade afro-antilhana e caribenha na primeira metade do século XX (WEST-DURAN, 2003), com o poema “¿y tu agüela, a’onde ejta?”¹⁷⁹, o qual denuncia a segregação causada pela cor de pele e o processo de embranquecimento realizado nos países da América Latina.

¹⁷⁸ Tenho *Dinga*, no meu anel, o *Mandinga* nos meus brincos/ O lorubá na minha cintura e o Congo no meu remo,/ quando vou remando e remando, pelo rio da vida./ Minha cintura se abana, se abana o remo./ O anel está no dedo e o brinco está na orelha./ Remo remá, remá./ remo congolês. / Carvão e canela vou, carvão e canela venho, / Remá, *Bogá*... Remo congolês,/ Remá, *Bogá*... Remo congolês./ Carvão e canela vou, carvão e canela venho,/ Remá, *bogá*,/ Remo congolês, / Rema, *bogá*/ remo congolês. (RAMÍREZ, 2008, p. 67 - 68)

¹⁷⁹ Alán West-Durán menciona que o a expressão “dinga y mandinga” surgiu pela primeira vez neste poema, afirmando a identidade negra e caribenha pelo poeta, que se converteu em um grande expoente das comunidades negras do Caribe.

Embora a expressão “Dinga y mandinga” tenha significados polissêmicos nos países da América Latina, a Real Academia Española reconhece a *Dinga* como um termo arcaico, para se referir às embarcações provenientes da África até as Américas e cuja finalidade era transportar os escravos e/ou as mercadorias a serem comercializadas no novo continente (RAE, 2005).

Por sua vez, James Stuart Olson (1996) define “mandinga” como a adaptação que aconteceu com o tempo da palavra “Mandinka”, grupo étnico de pessoas do oeste africano, atuais países de Senegal, Guiné, Gambia Mali e Serra Leoa. Os Mandinka foram os grupos étnicos que mais sofreram com a escravidão, representando número bastante expressivo no novo continente. A principal característica que descreve este grupo étnico é a grande habilidade para produzir músicas e preservar suas memórias através dos seus tambores (OLSON, 1996).

Utilizando a significação e o uso de artefatos e artesanatos, o eu lírico apresenta sua identidade através dos simbolismos que reforçam a representatividade no poema. Na primeira estrofe, percebe-se como essa voz configura sua identidade ao mencionar, metaforicamente, espaços e lugares africanos como partes do seu corpo.

O sintagma “el yoruba en mi cintura y el congo en mi canaleta” expressa que a composição e construção da identidade se fundamenta nas origens dos seus antepassados, que vieram da África e que continuam presentes no seu corpo, na cor de sua pele e nos artefatos que essa persona poética utiliza.

Por sua vez, o terceiro verso reforça a vinculação do indivíduo com seu contexto, expondo uma vez mais, a relação da pessoa negra com a água, com as atividades de pesca, e com as funções das mulheres que precisam sair pelo rio à procura de alimentos (“Ir a bogar”), conforme apontado em capítulos precedentes.

A metáfora presente em “por el rio de la vida” expressa as forças das correntezas que experimenta a pessoa durante a vida, sugerindo que a identidade criada pelos seus antepassados permitirá enfrentar as oscilações do rio, enquanto continua remando por suas águas.

A aliteração de fonemas na segunda estrofe potencializa a sensação de deslocamento do eu lírico através da sonoridade e das palavras enunciadas, construindo uma ideia de progressão e de encadeamento. O fonema bilabial

nasal sonoro /m/ no sintagma “mi cintura se menea, se menea el canalete” imprime uma relação de movimento que se fortalece com a atividade de remar, enquanto o fonema vibrante simples /r/ transmite rupturas acompanhadas das oclusivas surdas /t/ e sonoras /d/, com percussões secas e violentas: “la sortija está en el dedo, y en laj orejaj el arete”, simbolizando as interrupções e as fragmentações na procura da identidade, além de reforçar que “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2006, p. 8).

Na última estrofe, nota-se a musicalização dos versos, que se tornam repetitivos para revigorar a importância da música e da tradição oral nas comunidades negras, uma vez que, de acordo com Nancy Motta (2005), a identidade afropacífica está carregada da mágica verbal, pois não se pode separar da identidade negra o poder da música, a ritualidade e o poder das *cantaoras*¹⁸⁰ na manutenção das memórias sociais.

A estrutura lexical do poema sugere uma fala coloquial, acentuando elementos como a entonação, a tonalidade e a expressão, que permitem identificar os traços dialetais e as tendências fonético-fonológicas do Pacífico, que decorrem da assimilação e aspiração dos fonemas /s/ no final das palavras “[aretej], [orejaj]”, a supressão do fonema /r/ e transformação em vocal tônica “[remá], [bogá]”, dentre outros.

Na sequência desta pesquisa, analisamos uma construção poética de María Teresa Ramírez, que reafirma seu legado e sua identidade no poema “Addis Ababa”:

Yo soy Addis Ababa
 La nueva flor de América
 Gestada en el palenque de la revolución
 Atravesé el Mogreb
 De viejos hechiceros,
 Hundiendo mis raíces
 En los mares de Atlanta.
 Bebí sal del mar,
 Bebí sal de mar y sudor,
 Bebí sal de mar y sudor y llanto
 De los negros de África.

Yo soy Addis Ababa
 con pétalos de luna,

¹⁸⁰ Vide nota explicativa no capítulo II a respeito desse vocábulo.

yo soy la trietnita
danzando libertina,
al ritmo de tambores,
castañuelas y quenás.
en la sabia que sube
por mis lenguas de fuego
el español es extraño,
y en el más puro ñáñigo,
entiendo ceremonias del mágico vudú...

[...]
Soy nieta de Etiopia
y canto con la fuerza
de la tribu Kirdí...
soy nieta de España
con todas sus desventuras,
y soy hija directa de los indios de América.

[...]
Para que Addis Ababa,
Florezca en mulato,
Florezca en mestizo,
Florezca en el negro negro
Con su negrura,
En el indio indio
Con su olor y sabor a cobre
Para darle a la historia
El máspreciado fruto
Llamado: ¡Libertad!¹⁸¹ (RAMÍREZ, 2008, p. 74 – 76)

Assim como no poema anterior, o eu lírico expõe a construção de uma identidade através dos fragmentos do passado, enunciando as trajetórias filogenéticas e a história do povo negro até chegar nas Américas.

O título do poema faz referência a um espaço geográfico que remete à capital da Etiópia, conhecida como a nova flor da África. É uma cidade caracterizada pela grande diversidade comercial, econômica emergente na região.

¹⁸¹ Eu sou Adis Abeba/ A nova flor da América/ Gestada no quilombo da revolução/ Atravessei o Mogrebe/ De velhos feiticeiros, / Afundando minhas raízes/ Nos mares de Atlanta./ Bebi sal marinho/ Bebi sal marinho e suor,/ Bebi sal marinho, suor e choro/ Dos negros da África. /Eu sou Adis Abeba/ com pétalas da lua,/ Eu sou a trietnita/ dançando libertina,/ ao ritmo de tambores/ castanholas e quenás./ Na sabedoria que sobe/ pelas minhas línguas de fogo/ o espanhol é estranho,/ e no mais puro *ñáñigo* [adj. Pertencente ou relacionado à antiga sociedade secreta cubana Abakuá, formada apenas por negros.]/ Eu entendo cerimônias mágicas de vudu .../ Sou neta da Etiópia/ e eu canto com a força/ da tribo Kirdí .../ Sou neta da Espanha/ com todas as suas desventuras,/ e sou filha direta dos índios da América./ Para Adis Abeba,/ Florescer em mulato,/ Florescer em mestiço/ Florescer no negro/ com a sua escuridão/ No índio/ Com seu cheiro e sabor de cobre/ para dar à história/ O mais apreciado fruto/ chamado Liberdade! (RAMÍREZ, 2008, p. 74 – 76)

A metaforização de transformação da voz enunciativa numa cidade africana determina o grau de representação e de ligação entre as terras mencionadas, sugerindo que dentro de si, ela carrega todos os valores e se identifica com os costumes desse local, enfatizando que o sujeito poético, embora tenha nascido nas Américas, suas raízes pertencem àquele lugar distante.

O que expusemos anteriormente é fortalecido por meio dos movimentos que cria o eu lírico, quando se autoafirma como um ser que se desloca pelo espaço. A construção “atravesé el Mogreb” recria mentalmente os espaços percorridos pelas comunidades negras, ainda que no processo de escravidão, para sair das suas terras. Mogreb é o espaço geográfico do Nordeste da África que representa o caminho para encontrar o mar e compreende os atuais países como Marrocos, Tunísia, Líbia e Argélia (MOTTA, 2005).

A enumeração enaltece as peripécias e as variabilidades enfrentadas pelos escravos nas extensas viagens realizadas nas embarcações, deixando para trás sua terra, seus familiares, mas levando consigo seus conhecimentos, sabedorias, valores e tradições. O verso “Bebí sal de mar y sudor y llanto” descreve os sofrimentos e os maus-tratos sofridos no processo migratório.

Na segunda estrofe, o eu lírico põe em destaque todos os legados culturais e as tradições herdadas dos seus ancestrais, autoproclamando-se como trietnita (resultado de três etnias), consolidada através das danças, das pétalas da lua, e da musicalidade.

É relevante salientar que os instrumentos musicais se transformam em símbolos de identidade, que se evidenciam por intermédio de ideias de alegria, de danças e da interação entre uns e outros, representando, por meio deles, o encontro pluriétnico entre os africanos, os espanhóis e os povos autóctones da região, que decorre “al ritmo de tambores, castañuelas y quenás” respectivamente.

No poema em epígrafe, constata-se, uma vez mais, a consolidação de uma identidade pela convergência de valores e costumes herdadas de diversas etnias e grupos culturalmente distantes, mas que dialogam entre si para conformar uma identidade latino-americana e afropacífica.

Dessa maneira, observamos o hibridismo cultural, mencionado por Bhabha (1998) como o “terceiro espaço da enunciação”, que se configura no

poema, ao se evidenciar “um espaço ambivalente e contraditório, de onde emerge a identidade cultural” (BONICCI, 2009, p. 31).

Por um lado, o eu lírico denuncia o poder do colonialismo e a resistência nas práticas contra discursivas (BONICCI, 2009) expressadas, quando os versos “el español es extraño/ y en el más puro ñañoigo/ entendo las ceremonias del mágico vudú....” deixam patente a imposição da língua e por sua vez, dos valores judaico-cristãos, assim como a resistência e preservação das tradições de origem africana nas cerimônias ritualísticas segundo as cosmovisões dos povos africanos, reforçadas na língua por meio da palavra *ñañoigo*, termo que se refere às antigas sociedades secretas Abakuá, de origem cubana, formada somente de pessoas negras (RAE, 2005).

Pautados pelo que foi assinalado acima, retomamos as ideias de Thomas Bonnici (2009), crítico que salienta que a imposição de uma língua por parte dos colonizadores cria dificuldades no indivíduo em se reconhecer e em reconstruir sua identidade devido à representatividade que a linguagem produz no processo de assimilação e apropriação dos valores simbólicos dessa nova cultura. Nessa perspectiva, o referido estudioso tece a seguinte observação:

Referente à linguagem, surgem várias dificuldades sobre como um povo outrora colonizado, pode reconstruir sua identidade numa língua que agora lhe pertence, mas que na condição pré-colonial, não fazia parte de sua cultura, ou pode expressar-se em gêneros literários típicos da literatura ocidental que lhe são alheios (BONNICI, 2009, p. 47).

O processo de colonização e imposição da língua acarreta inúmeras consequências para os povos dominados e explorados, como se pode depreender dos textos produzidos por esses povos. No poema em análise, há uma gradação que é percebida na reiteração e na repetição de ideias realizadas pelo eu lírico, as quais demonstram a recorrência em se afirmar as origens para comprovar que sua identidade foi construída pela herança oriunda da África, da Espanha e dos índios das Américas, observadas no poema através dos parentescos e as relações familiares que existem e se perpetuam com cada espaço mencionado.

A circularidade do poema se evidencia no verso em que o eu lírico retoma a metáfora da flor, para revitalizar as diversas relações étnicas que dialogam nas

Américas, lembrando que, para que aconteça uma liberdade e uma equidade entre todos, é necessário que exista um reconhecimento positivo e sem preconceito das pessoas mulatas, morenas, índias e negras.

Utilizando a musicalidade, em “Tambores de mascalla”, Maria Teresa Ramírez reconhece que o ritmo e a dança fazem parte das suas raízes e da sua identidade:

Hay días cuando mi cuerpo
se convierte en una fiesta,
y en la sangre se alborotan
los negritos de mi ancestro
Me bailan y me desbailan,
me corren y me descorren
bajo el tambor mestizo
de mi piel de América.

[...]
Piel de carbón y de cobre,
sabor de mina y palmera,
los negritos de mi ancestro
me corren y me descorren...

Danza de palma y de viento,
de culebra, tierra y río,
calor de ron y aguardiente
trasegando por el pecho,
quemándome las entrañas
de noche de luna llena
por fuera y por nacimiento.¹⁸² (RAMÍREZ, 2008, p. 70 – 71)

Percebe-se como o eu lírico evoca os seus ancestrais para argumentar e justificar o seu presente, revigorando esse fato no poema ao justificar o porquê dos seus valores e as causas dos seus hábitos e costumes: “y en la sangre se alborotan / los negritos de mi ancestro”.

Os tambores e a musicalidade produzida por eles se estruturam no poema, para impor os ritmos da dança e da alegria do corpo como valores simbólicos das comunidades negras do Pacífico, pois a palavra se transforma em música que relembra uma tradição local transmitida oralmente (RESTREPO, 2011)

¹⁸² Há dias em que meu corpo/ torna-se uma festa, / e no sangue revolteiam os negrinhos dos meus ancestrais/ Me dançam e me *desdançam*, / me correm e me desvendam / sob o tambor mestiço/ de minha pele de América. / [...] Pele de carvão e cobre,/ sabor de mina e palma,/ os negros dos meus antepassados/ me correm e me desvendam ... /Dança de palma e vento,/ cobra, terra e rio,/ calor de rum e aguardente/ atravessando o peito,/ queimando meu interior/ de noite de lua cheia/ pelo exterior e pelo nascimento (RAMÍREZ, 2008, p. 70 – 71).

William Mina (2006 apud WAGBOU, 2012) assinala que a identidade afropacífica está ligada ao resgate dos valores africanos, para enriquecer a cultura afrocolombiana, realizando contribuições na cultura e na política nacional através da preservação dos saberes:

El africano, desde su constitución como hombre, es un sujeto de imaginación y pensamiento que no tuvo nada que envidiarle a esta o aquella cultura. El africano, desde el pensamiento mágico y desde el asombro visualizó el cosmos, la naturaleza y todas las cosas, y empezó a interrogarlo; acumuló una sabiduría, un acervo, y es justamente la creatividad afro, diseminada en la minería, en la agricultura, en las artes, en la medicina, en la tradición oral de esas familias y reinos africanos, los cuales el colonizador subyugará. Fue lo que de una u otra forma aportaran con su imaginación radical y su imaginario colectivo, para enriquecer la cultura histórica y social colombiana [...] de todos los imaginarios que hemos plasmado en la economía, en la política, en la música, en la religión, entonces, el Muntú creador es el gran legado de los afros a esta 'singular humana terrícola'.¹⁸³ (MIN, 2006 apud WAGBOU, 2012, p. 108)

O resgate das tradições africana, em grande parte, ocorre pela valorização e emprego da oralidade nas nações de origem africana. Diante disto, Nancy Motta (2005) reafirma que a palavra falada é uma recomposição da identidade através das práticas de reumanização e de reflexão de um passado marcado pela escravidão, em que a palavra se mistura com as percussões do tambor, do cununo e do Wasa¹⁸⁴ para recriar histórias e manter em vigência o conhecimento das comunidades negras no Pacífico colombiano.

As metáforas utilizadas pelo eu lírico para descrever sua pele potencializam o significado e atribuem juízos de valor, uma vez que o cobre e o carvão são minerais de grande importância na geração de energia, na produção e construção de estruturas sólidas, e fonte primordial para a saúde. Tudo isto é empregado para fortalecer e desconstruir falsos imaginários criados no período

¹⁸³ O africano, a partir de sua constituição como homem, é um sujeito de imaginação e pensamento que não teve nada a invejar a esta ou aquela cultura. O africano, a partir de seu pensamento mágico e contemplação visualizou o cosmos, a natureza e todas as coisas, e começou a questioná-lo: acumulou uma sabedoria, uma herança, e é precisamente a criatividade afro, espalhada na mineração, na agricultura, nas artes, na medicina, na tradição oral dessas famílias e reinos africanos, que o colonizador subyugará. Foi de uma maneira ou de outra que contribuíram com sua imaginação radical e sua imaginação coletiva para enriquecer a cultura histórica e social colombiana [...] de todos os imaginários que realizamos na economia, na política, na música, na religião, então o Muntú criador é o grande legado dos Afros para esse 'ser humano terrestre único'. (MIN, 2006 apud WAGBOU, 2012, p. 108)

¹⁸⁴ Vide nota explicativa número 118, no capítulo III, a respeito desse vocábulo.

de embranquecimento defendido pelos povos colonizadores frente as pessoas negras.

Valendo-se das forças da natureza, o eu lírico finaliza seu poema com a figura da lua cheia, cuja intenção é reafirmar a inspiração e motivação de continuar se erguendo perante os contextos que promovem a segregação, lembrando que em várias culturas, a lua configura o poder feminino, marcado pelo brilho e a luz na escuridão, e isto põe em evidência o fato de que o eu lírico retoma essa figura para simbolizar o caminho a seguir em momentos de turvação.

5.2. DA ANCESTRALIDADE AFROPACÍFICA

O tributo à morte, assim como as cosmovisões perante as forças da natureza que regulam a vida na terra construíram-se através da relação entre a humanidade e a sua ligação com as energias que circulam e mantêm o controle da vida e de tudo aquilo que acontece após o falecimento.

Com a colonização, os pensamentos judaico-cristãos foram disseminados perante a imposição de crenças, transformando os valores e comportamentos das comunidades, as quais tiveram que suportar o poder da opressão e vários deles, para modificar suas cerimônias e rituais e responder às doutrinas católicas.

No caso particular das comunidades afrocolombianas, a persistência e prolongação dos seus valores e expressões derivadas das cosmovisões de ascendência africana foram realizadas mediante o sincretismo religioso, em que seus Deuses foram representados e recriados através dos olhos do colonizador, ou seja, ao realizar suas cerimônias e ritos antigos distante dos olhares espanhóis, tais comunidades amoldavam as próprias manifestações culturais e religiosas para que, se fossem observados pelos colonizadores, estes acreditassem que não estavam atacando ou desvirtuando os valores católicos.

Todavia, para os descendentes de africanos, a capacidade de manter seus conhecimentos ancestrais perante um panorama religioso homogeneizante permitiu construir um cenário em que a alteridade e a solidariedade se alavancaram como valores principais para preservar os valores religiosos e culturais provindos do seu legado histórico.

Esta mistura consolidou outras expressões que se conformam através do encontro de várias origens e que se estruturam pelo interesse grupal de manter vigente os valores oriundos de terras distantes.

Nancy Motta (2005), Alvaro Pedrosa, Alfredo Vanin (1994) e Eduardo Restrepo (2011) definem essa situação quando sustentam que o sincretismo cultural teve sua origem durante o processo de colonização, nos séculos XVII e XVIII nas Américas como resultado do encontro entre as culturas judaico-cristãs e as comunidades africanas de origem Iorubá e Bantu, evidenciada em países como Cuba, Porto Rico, Brasil, Haiti e a Colômbia, até se estender pelos países da América Latina. Este encontro entre culturas e raças possibilitou o surgimento do Candomblé e da Umbanda, no Brasil, e a santeria¹⁸⁵ e o vudu, no Haiti.

O poema “Quedarme con tu azúcar” de Elcina Valencia permite resgatar a ancestralidade dos povos afro-latinos no que tange às intersecções entre culturas, raças e religiões, conforme apontamos a seguir.

A Celia Cruz

Vivirá tu risa estruendosa en mi memoria.
El sabor de tu azúcar en mi rumba.
La guaracha sonora y el bolero
y tu voz de alondra consentida,
impregnada en los cinco continentes
y en todos los rincones de la tierra

[...]

Sé que estás y estarás en las llanuras,
en las aguas, en las selvas, en las pampas,
en el fuego del Sahara, en el frío de la Antártida,
en las montañas de América y en los reinos africanos.

Yemayá te llama y tú te marchas.
Te vas a cantar con los orichas,
pero quedas para siempre en mi memoria,
porque el mundo está melao de tu ¡azúcar!¹⁸⁶ (VALENCIA, 2008,
p.169 – 170)

¹⁸⁵ Santeria é uma religião da nação Yorubá da Nigéria na África Ocidental, que veio através dos escravos que foram trazidos para Cuba para trabalhar nas plantações de açúcar. Esses escravos trouxeram as suas tradições espirituais com eles, e quando forçados pelos donos a converter-se ao catolicismo, engenhosamente esconderam os seus segredos religiosos dentro do imaginário dos Santos Católicos dos seus donos. Santeria, também conhecida como o "caminho dos Santos," é o termo aplicado aos escravos, que adoravam os seus Santos "primitivos" em detrimento dos Santos Católicos (OKANBI. Santeria é um culto? Disponível em: <https://www.centroanastacia.com/index.php/o-que-e-a-santeria>. Acesso em: 24 jun. 2020).

¹⁸⁶ Seu riso estrondoso viverá em minha memória./ O sabor do seu açúcar na minha rumba./ A guaracha sonora e o bolero/ e a sua voz de cotavia mimada / impregnada nos cinco continentes/

O poema é dedicado a Celia Cruz (1925-2003), uma figura que é um dos grandes expoentes da música e da identidade negra. Trata-se de uma cantora cubana que inspirou várias gerações com a sua salsa, guaracha e boleros. No título do poema, no fragmento “quedarme con tu azúcar”, o eu lírico reivindica as ações e legados deixados pela cantora para a humanidade, pois mesmo depois de sua morte, permanecerão na terra todas as suas contribuições.

O substantivo “Azúcar” é a marca da cantora, nas suas músicas era utilizado como uma representação da alegria, da inspiração e do sabor latino cujo ritmo conseguia contagiar suas plateias e todos que a ouviam, e isso é evidenciado na primeira estrofe, nos seguintes versos: “y tu voz de alondra consentida, impregnada en los cinco continentes/ y en todos los rincones de la tierra”.

O eu lírico faz referência às cosmovisões africanas, na estrofe seguinte, ao enunciar que a essência, ainda na ausência física do sujeito adorado, estará disseminada na natureza, nas forças das águas, da selva, das montanhas, indo na contramão do pensamento judaico-cristão, quando se acredita que depois da morte, a alma deverá esperar pelo julgamento, para saber se entra no reino do céu, desce ao inferno ou permanecerá, durante um tempo, no purgatório.

O uso das metáforas enaltece as características e a imortalidade do sujeito admirado, já que sua onipresença se configura nos elementos básicos contidos na natureza, potencializando os atributos presentes em cada cenário mencionado.

Um exemplo do que foi afirmado acima é a valorização do Saara através do fogo, uma vez que as montanhas de areia descrevem por si só o lugar enunciado, atribuindo uma característica que enaltece a cor e maximiza sua expressão. Diante do exposto, é possível concluir que a essência está e estará neste espaço, transformando-se na alma e no princípio vital. O mesmo ocorre quando se menciona “el frío de la Antártida/ en las montañas de América”,

e em todos os cantos da terra/ [...] Sei que você está e estará nas planícies/ nas águas, nas selvas, nos pampas,/ no fogo do Saara, no frio da Antártica, /nas montanhas da América e nos reinos africanos./ Iemanjá te chama e você vai embora,/ Você se foi para cantar com os orixás/ mas você fica para sempre na minha memória,/ porque o mundo está banhado com seu açúcar! (VALÊNCIA, 2008, p.169-170)

ênfatizando a importância e as peculiaridades do espaço americano para a voz lírica e, conseqüentemente, também para o leitor do texto poético.

A ancestralidade é evidenciada no poema na parte final do último verso da penúltima estrofe: “los reinos africanos”, pois instiga o retorno às raízes e a volta aos seus antepassados. A escrita no plural enaltece os diversos lugares da África que representam o sentimento das almas negras em preservar seu legado histórico, cultural, político e social, em contextos de segregação causados pela cor de pele.

A última estrofe valoriza e expõe ao leitor a proveniência do sentimento negro, porque retoma as figuras de deidades ou orixás da cosmovisão africana de origem iorubá. O eu lírico enuncia a chamada de Iemanjá, mãe dos orixás, para receber a alma do defunto e transportá-la até o reino ou lugar sagrado em que estão todas as deidades reunidas.

Manuel Zapata (1997) tece esclarecimentos sobre a figura dos orixás no pensamento africano e nas manifestações afrolatinas ao ponderar que o espírito foi dado aos seres humanos como empréstimo da parte imortal dos orixás, uma vez que, o catolicismo tentou apagar as representações provindas da África, dando como resultado o sincretismo afrocatólico e ameríndio.

O poema termina quando o eu lírico pontua que o sujeito adorado conseguiu plasmar todos seus conhecimentos na população, reafirmando que, no encontro com os orixás, poderá compartilhar e cantar com eles. Por meio dessa afirmação, o eu lírico revela que não existe uma hierarquização entre os Deuses e os mortais, porque ambos podem se encontrar e compartilhar experiências e sentimentos, apresentando uma distinção em relação às religiões que classificam os santos, julgam os pecados e categorizam o espaço que o ser humano deverá ocupar, após a morte, segundo as ações e os comportamentos realizados na sua vida terrena.

Do mesmo modo, o poema “Orishas” de Mary Grueso, possibilita identificar, na sua construção, a relação do eu lírico com a ancestralidade africana.

Estoy tras los caminos
De mi identidad
Buscando las huellas
De mis ancestros

La carimba me habla de África
Y después perdí el rastro
Cuando las olas despeinadas
Fueron tocadas en los mares
Por la mano azul del viento

No sé de dónde vengo,
Si de Ghana, Angola o Argelia,
De Malí, de Zimbawe o Etiópia
Sólo sé que busco en los mapas
Cuál es el origen mío.

Invoqué a los orishas
Con el conjunto de mi sangre negra
Y el humo del silencio
Y en un rumor de tambores
Dum, Dom, Dam
Se escuchan los ritmos ancestrales
De mágico ritual

En una noche estrellada
De misterio, liturgia y festín
Apareció Yemayá
La diosa de los mares.

Me ungió con agua salada
Y emergí como un volcán
Frente a Changó, Agum, Abatatá,
Oxulá, Elegua, Alofi,
Omulú, Oba, Yanzá.

En un reino africano
Entregándome a los poderes
Para convertirme en una diosa más
Y en medio de ese ceremonial
Me dieron el poder de la palabra
Para viajar en el tiempo
Y así convertirme,
Por siempre y para siempre,
En una fiel exponente
De la cultura negra.¹⁸⁷ (GRUESO, 2008, p. 80 - 81)

¹⁸⁷ Estou na busca dos caminhos/ Da minha identidade/ Procurando as pegadas/ Dos meus antepassados/ A *carimba* [marca que se punha nos escravos com ferro quente] me fala sobre a África / E então perdi a direção/ Quando as ondas desgrenhadas/ foram tocadas nos mares/ pela mão azul do vento/ Não sei de onde venho/ Se de Gana, Angola ou Argélia,/ De Mali, Zimbábue ou Etiópia/ Eu só sei que procuro nos mapas/ Qual a origem minha,/ Invoquei os orixás/ com a força do meu sangue negro/ e a fumaça do silêncio/ e em um barulho de tambores/ Dum, Dom, Dam/ se ouviram os ritmos ancestrais/ do ritual mágico/ Em uma noite estrelada/ De mistério, liturgia e festa/ Apareceu Iemanjá/ A deusa dos mares./ Me ungiu com água salgada/ E emergi como um vulcão/ Em frente a Xangô, Ogum, Obatalá, Oxalá, Elegua, Alofi,/ Omolum, Obá, Iansã./ Num reino africano/ Me entregando aos poderes/ para me converter em mais uma deusa/ e no meio da cerimônia/ me deram o poder da palavra/ para viajar no tempo/ e me converter/ por sempre e para sempre,/ numa fiel expoente/ Da cultura negra (GRUESO, 2008, p. 80 - 81).

Como foi mencionado anteriormente, a identidade das comunidades negras na Colômbia retoma o sentimento pelo passado, na busca das origens e dos valores que foram criados em terras distantes, para resgatar seu legado misturado com as manifestações culturais, políticas, econômicas e religiosas do contexto Latino-americano.

A primeira estrofe expõe como, na procura pelo seu passado, o eu lírico transita por diversos países da África tentando reconhecer o local em que foi tecida sua árvore genealógica. Através do sintagma “y después perdí el rastro”, o eu lírico salienta a construção de uma identidade forjada pela separação e distribuição das comunidades negras no novo continente, perdendo o rastro e as pegadas de retorno a seu lar.

Hommi Bhabha (2007, p. 71), tratando de questões do indivíduo em relação à identidade, esclarece que

Cada vez que tiene lugar el encuentro con la identidad, en el punto en que algo excede el marco de la imagen, elude el ojo, evacua el yo [self] como sitio de identidad y autonomía y, sobre todo, deja una huella resistente, una mancha del sujeto, un signo de resistencia.¹⁸⁸

O encontro com a identidade marca indelevelmente o sujeito, transformando-se num elemento de resistência para os povos colonizados, como é caso daqueles que são representados nas poesias afrocolombianas analisadas nesta tese.

Sob esse aspecto, constatamos que a sinestesia é um recurso que permite articular a palavra com a sensação para enaltecer os sentimentos de agonia e tristeza que o eu lírico clama nas incertezas dos caminhos percorridos sem encontrar o seu passado, denunciando as causas dessa perturbação pela chegada do colonizador.

Um exemplo desse fato vem expresso nos seguintes versos do poema acima: “Cuando las olas despeinadas / fueron tocadas en los mares / por la mano azul del viento”. Nesse momento, descreve-se a agitação das águas, a interrupção do curso normal das ondas e a relação da mão e as ações

¹⁸⁸ Toda vez que o encontro com a identidade ocorre, no ponto em que algo excede a moldura da imagem, ilude os olhos, retira o eu [self] como um lugar de identidade e autonomia e, acima de tudo, deixa uma marca resistente, uma mancha do sujeito, um sinal de resistência (BHABHA, 2007, p. 71).

executadas por elas (escravizar, destruir, matar) com a força causada pelo vento, cuja origem provém do azul do mar, enfim, da natureza que acompanha o indivíduo ao longo de sua existência.

A preocupação e a dubiedade são evidenciadas na segunda estrofe, no instante em que o eu lírico, após realizar várias buscas, não encontra as respostas, falando de possíveis origens, mas não tendo a certeza do lugar em que se originaram as suas raízes genealógicas: “Solo sé que busco en mapas / Cual es el origen mio”.

O misticismo e o ritual são reforçados no poema quando na terceira estrofe o eu lírico evoca a presença das deidades africanas para realizar consultas e pedir esclarecimentos face aos problemas e angústias que decorrem no plano terreno, fazendo lembrar as cerimônias religiosas de origem iorubá que acontecem no Candomblé, na Umbanda, na santeria e no vodu.

A importância da percussão e da sincronia vibracional, para fazer descer os santos, junta-se com elementos da natureza, para permitir uma comunicação entre o mundo terreno e o plano espiritual e conseguir uma conexão entre a ritualidade e a ancestralidade africana.

Sobre o exposto, vale recorrer aos estudiosos Álvaro Pedrosa e Alfredo Vanín, os quais enfatizam a importância dos instrumentos musicais nos rituais festivos afrocubanos:

Estos tambores e instrumentos cantan para que los santos bajen. Los tambores son ofrecidos a los santos por los devotos que han recibido un beneficio. Un toque de santo en las Balsadas de los ríos y en las fiestas está compuesto de música, desfile, comidas, el alumbramiento al santo patrón y a la actuación verbal. Además, cada santo patrono requiere de un ritmo particular y un compás que lo identifica, siendo muy notables las diferencias, por ejemplo, de las fiestas del Señor del mar en Salahonda, La virgen de Atocha en Barbacoas, o el Santo Sepulcro en Santa María de Coteje.¹⁸⁹ (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 83)

¹⁸⁹ Esses tambores e instrumentos cantam para os santos descerem. Os tambores são oferecidos aos santos por devotos que receberam um benefício. Um toque de santo nas beiras dos rios e nas festas é composto por música, desfile, refeições, entrega ao santo padroeiro e performance verbal. Além disso, cada santo padroeiro exige um ritmo específico e um batuque que o identifique, sendo notáveis as diferenças, por exemplo, das festividades do Senhor do mar em Salahonda, da virgem de Atocha em Barbacoas ou do Santo Sepulcro em Santa Maria de Coteje. (PEDROSA; VANIN, 1994, p. 83)

As festividades em homenagem a santos são permeadas pela música, pela comida, desfiles, e rituais com particularidades únicas e determinadas em cada uma das localidades onde transcorrem. Em “Orishas”, as onomatopeias dão vigor ao enunciado, dotando o poema de valores simbólicos pela aproximação entre o eu lírico e o leitor, no momento em que o aspecto lexical que visa reproduzir o som de um instrumento, de nível coloquial, expressa a fala descontraída de uma voz lírica que se propõe a transmitir seu sentimento recriando a oralidade, que é característica das comunidades negras da Colômbia.

Assim como na construção poética de Elcina Valencia vista anteriormente, o poema retoma a figura feminina, quando o eu lírico reconhece Iemanjá como o orixá que guia e acompanha o caminho da sujeito enunciado, ressaltando a importância da mulher em relação ao fato de ser a auxiliadora e o oráculo em momentos de incerteza, dúvida, insegurança ou hesitação, além de ser a mediadora e a intercessora entre o mundo terreno e o encontro entre os mortais com os outros orixás.

O poema finaliza com o eu lírico reforçando o poder da palavra e a representatividade das comunidades negras no tocante à efetiva participação, poder de fala, enunciação e reivindicação de espaços para se transformar “por siempre y para siempre/ En una fiel exponente / De la cultura negra”.

Em síntese, o sincretismo cultural é um resultado da resistência das comunidades negras e indígenas para preservar a ancestralidade e o culto a seus deuses africanos, reforçando a importância de resgatar uma memória coletiva para ser transmitida para outras gerações.

A seguir, serão discutidos e analisados elementos da resistência afropacífica presente nos poemas.

5.3. DA RESISTÊNCIA NO ÂMBITO AFROPACÍFICO

A história da humanidade leva consigo as marcas da imposição, das invasões e das relações que se tecem entre o controle e o poder, criando cenários em que os discursos conformam as leis e restringem o agir da comunidade.

Michel Foucault (1979) reconhece que toda prática de resistência está consolidada como uma contraforça para diminuir ou tentar impedir a ação de

poder, cuja origem não está determinada pela sociedade, mas pelas ideologias que fazem com que os indivíduos, as classes e as instituições se mantenham vigentes e sejam instauradas na coletividade.

Por sua vez, Thomas Bonnici (2009) pondera que a resistência na literatura pós-colonial é o resultado de denúncia perante as forças opressoras que causaram a subjugação e a subalternidade, demonstrando que o colonizado se recusa a repetir as dinâmicas hierarquizantes de segregação causadas pela colonização. Diante disto, Bonnici afirma:

A resistência na literatura pós-colonial já refuta a ideia de representação que conota subjugação. Ao contrário, a literatura pós-colonial, informada pela resistência, usa a linguagem imperial para rechaçar a ideologia dominante e as estratégias usadas para descartá-la como periférica e derivativa. O escritor pós-colonial, portanto, está retrucando ao 'Império' quando denuncia a opressão e o racismo dos colonizadores ou quando mostra a legitimidade de diferenças culturais inerentes a qualquer povo. (BONNICI, 2009, p. 46)

Recursos como a paródia, o hibridismo, a reescritura de textos canônicos são estratégias das quais se valem os escritores das nações pós-coloniais para corroer e desmistificar o discurso das nações colonizadoras e também defender e valorizar as diferenças culturais de todo e qualquer indivíduo. A este propósito, Nancy Motta (2005) salienta que a resistência afropacífica está relacionada às denúncias da opressão homogeneizante dos discursos de racismo e de segregação, sendo percebida na literatura através de símbolos e signos que enaltecem as práticas religiosas, culturais e sociais das comunidades negras.

O poema "Carimba" de Lucrecia Panchano expõe o simbolismo, que se manifesta pelos vocábulos, para plasmar o sentimento de resistência da pessoa negra:

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... marca indignante del vasallaje
que quiso destruir todas nuestras raíces.
Y aunque hoy presentamos diferentes matices,
somos supervivientes de infame coloniaje.

Después de varios siglos de ignominia y dolor
 y con esa fe suprema que el negro vivifica,
 por llevar en su ancestro ese, ¡algo! superior.
 Carimba... Ahora es símbolo de libertad y amor
 con un significado que el negro dignifica
 y es la expresión auténtica de ALTIVEZ Y VALOR.¹⁹⁰
 (PANCHANO, 2008, p. 51)

O título do poema apresenta uma representatividade simbólica que permite vislumbrar elementos da vida de muitas pessoas na época da escravidão, quando os amos marcavam a pele de seus escravos com o ferro quente. A quantidade de marcas no corpo representava a mudança acontecida pela venda, troca ou doação realizada pelos donos.

O poema abre-se com uma contextualização histórica, que apela para o poder da memória para justificar ou esclarecer a origem ou as causas da enunciação. O sintagma “que todo nos robó, excepto la conciencia” reveste-se de uma denúncia social sobre as atrocidades realizadas no passado, em momentos em que tudo foi arrebatado e extirpado das pessoas negras, menos a sua consciência.

O verso “y enfatiza en el negro, su máxima virtud” representa o poder de luta e a resiliência desse sujeito enunciado para evidenciar que, mesmo o poder opressor extraíndo tudo de si, a pessoa negra protege e perpetua sua consciência, uma virtude característica dos povos que enfrentam os desmandos da colonização através das contraforças de união e alteridade.

Percebe-se como a gradação dos eventos poetizados é realizada através do uso de adjetivos e substantivos que fazem parte da criação poética para revelar o passado conflitante que marcou a história da humanidade, permitindo criar no leitor uma sensibilidade e aproximação diante dos versos recitados, conforme se verifica nos seguintes fragmentos: “abominable esclavitud”; “marca indignante”; “siglos de ignominia y dolor”, que são construções que enfatizam o horror e o viés negativo desse sistema opressivo e desumano.

¹⁹⁰ Carimba. Marca da abominável escravidão/ que tudo nos roubou, exceto a consciência/ que em nós alivia sua física presença/ e enfatiza no negro, sua máxima virtude./ Carimba... marca ultrajante de vassalagem/ que tentou destruir todas as nossas raízes./ E embora hoje apresentemos diferentes nuances,/ somos sobreviventes da colônia infame./ Após vários séculos de ignomínia e dor/ e com aquela fé suprema que o negro vivifica,/ por levar no seu antepassado aquele toque! superior./ Carimba... agora é símbolo de liberdade e amor/ com um significado que o negro dignifica/ e é a expressão autêntica de ALTIVEZ E VALOR. (PANCHANO, 2008, p. 51)

Por outro lado, as marcas de resistência são apresentadas através de verbos que permitem transitar no tempo para descrever a trajetória poética de um pretérito até o presente. Nas duas primeiras estrofes o uso do pretérito em expressões tais como: “todo nos robó”; “que quiso destruir todas nuestras raíces” apresentam um universo que ficou no passado para se atualizar no tempo presente nas expressões verbais que acontecem do começo até o fim, como se evidencia ao longo de todo o poema nos seguintes versos: “que en nosotros revela su física presencia”; “y enfatiza en el negro, su máxima expresión”; “y con esa fe suprema que el negro vivifica”, “con un significado que el negro dignifica”.

O crítico Thomas Bonnici (2009) menciona que existe uma resistência não violenta que se interpreta como uma recusa do subalterno ou colonizado contra a alternativa de ser absorvido para recriar outras ações que se configurarão em expressões de identidade e cultura. Tais comportamentos são chamados por ele como “transformação”, os quais consistem em “uma série de estratégias, comuns, diárias e sem trégua, usadas por pessoas comuns para resistir à invasão cultural do colonizador” (BONNICI, 2009, p. 53).

Na última estrofe, o eu lírico reafirma a importância dos símbolos e dos signos para reinventar o presente, a fim de propor uma nova história em que a liberdade e o amor permitam dignificar as comunidades negras para enaltecer “la expresión auténtica de ALTIVEZ Y VALOR”. Nota-se, com esses dois vocábulos em letras maiúsculas, a ênfase que a voz lírica atribui à valorização da etnia negra.

Para plasmar a marca da identidade afropacífica, o poema consegue projetar a musicalidade e a harmonia através das rimas opostas ou interpoladas nos quartetos, segundo a estrutura ABBA, e nos tercetos (ABA ABA). Tal musicalidade perpassa todas as construções poéticas analisadas nesta pesquisa e acentua o seu matiz africano, com a alegria, os movimentos e a sensualidade próprios do seu povo.

Do mesmo modo, no poema “África Grita” da mesma poetisa, o eu lírico retoma questões da sua identidade para entoar, em uma única voz, as ações de contestação de um continente que foi silenciado pela força da opressão.

En tu fisonomía, pelo y piel, África grita.
Grita en la mezcolanza de la pigmentación,

grita en el alma, allí donde lo noble de todo ser habita,
 y hace eco, en los vericuetos de la imaginación.
 África grita en las mil voces del ancestro
 como fuerza telúrica, estremece nuestro ser.
 Grita todo lo suyo, que también es lo nuestro
 en todos nuestros actos y nuestro quehacer.
 África grita, en todo aquello que significa vida
 y en el dolor sin nombre de siglos de opresión.
 África grita, en la esperanza y en la fe perdida
 y en las reconditeces de nuestro corazón.

África grita, no para inventariar un pasado infamante
 ni hacer recordatorios de humillante racismo.
 África grita, para impulsarnos a seguir adelante
 para que nuestra identidad no se vaya al abismo.
 África grita en la sangre que corre por las venas
 y hace del corazón, lugar de confluencia.
 Grita en nuestras alegrías, también en nuestras penas
 y releva en raíces, su física presencia.
 En todo cuanto existe y nuestro entorno agita
 África con vehemencia y sin ambages GRITA.¹⁹¹ (PANCHANO,
 2008, p. 50)

Assim como no poema anterior, o título do poema introduz ao leitor um sentimento de militância e de ativismo, quando metaforicamente proclama, em voz alta, as tensões e sentimentos enfrentados pelo continente africano, expondo sua aflição, que não pode ser mais calada para ser exorbitada através dos gritos.

Oriunda do latim, a palavra “quiritare” (gritar) etimologicamente faz referência a chamar a atenção, pedir socorro, solicitar um auxílio; percebe-se como no poema, o verbo transita pela preocupação, a tristeza, a melancolia para se transformar numa exacerbação da dignidade e euforia do eu lírico, criando uma sensação de mudança e de resistência.

Um exemplo do que foi apontado pode ser evidenciado nos versos que seguem: “África grita, no para inventariar un pasado infame/ ni hacer

¹⁹¹ Na sua fisionomia, cabelo e pele, África grita./ Grita na mistura da pigmentação,/ grita na alma, onde o nobre do ser vive, e ecoa nas voltas e reviravoltas da imaginação./ África grita nas mil vozes do ancestral/ como força telúrica, treme nosso ser./ Grita tudo que é seu, que é nosso também/ em todos os nossos atos e nossos afazeres./ África grita, em tudo aquilo que significa vida/ e na dor sem nome de séculos de opressão./ África grita, na esperança e na fé perdida/ e nos recantos do nosso coração./ África grita, não para inventariar um passado infame/ nem fazer lembretes de racismo humilhante./ África grita, para nos empurrar para a frente/ para que nossa identidade não entre no abismo./ África grita no sangue que corre pelas veias/ e faz do coração um lugar de confluência./ Grita em nossas alegrias, também em nossas tristezas/ e alivia nas raízes, sua presença física./ Em tudo o que existe e nosso ambiente treme/ África com veemência e sem rodeios GRITA. (PANCHANO, 2008, p. 50)

recordatorios de humillante racismo./ África grita para impulsarnos a seguir adelante”, nos quais o eu lírico convida o leitor a fazer parte da história da pessoa negra, deixando no passado os preconceitos e os juízos de valor criados pela cor de pele, para transformar a visão retrógrada do colonizador e observar na África a inspiração e a motivação de seguir adiante.

O eu lírico destaca as diversidades raciais, culturais e sociais como atributo descritivo das riquezas encontradas no continente africano. Nos primeiros versos se descrevem as características fisionômicas dos moradores desta região, em que o cabelo e a pele despontam como marcas identitárias da comunidade descrita, afirmada através da “mezcolanza de la pigmentación”, assim como o ritual e o misticismo presentes nas religiões e na criatividade e construção de universos que se configuram através da oralidade, conforme se depreende do seguinte verso: “y hace eco, en los vericuetos de la imaginación”

Salienta-se que, no período da escravidão, o cabelo converteu-se numa ferramenta de comunicação entre as comunidades negras, uma vez que ao se juntarem escravos provindos de diversas tribos e regiões da África, não existia uma comunicação efetiva por meio da língua oral, e na ausência de conhecimentos da língua escrita, o cabelo se transformou na estratégia de desenhar os mapas de fuga, utilizando o cabelo na tentativa de se conseguir a liberdade.

Nancy Motta (2005), em seu poema, recria esse fato, ao colocar em relevo que foi dessa forma que vários negros conseguiram se localizar e conceber a rota de fuga para criar o primeiro quilombo e posterior povoado nas Américas, o San Basílio de Palenque. Nos seus versos, o cabelo das mulheres se converteu no mapa e ao mesmo tempo, no meio de transporte do alimento, uma vez que eram introduzidas várias sementes para garantir o sustento nas novas terras. Tudo isto é registrado na história como um símbolo de resistência negra e recriado no âmbito poético.

Complementando o que foi exposto acima, valemo-nos das ponderações de Luciana Prestes, que aponta a importância do cabelo como uma das tantas estratégias para driblar a vigilância ferrenha do colonizador:

Tal suceso se dio en el siglo XVI cuando el rey Benkos Bioho, que fue capturado por los portugueses y esclavizado en la región

de Cartagena de Indias, logró escaparse de las manos de sus opresores y establecer la comunidad San Basilio de Palenque en Colombia. Según los relatos, Bioho creó un sistema singular de comunicarse y trazar mapas de escape. Ese sistema de comunicación consistía en que a las mujeres cimarronas les hacían trenzas sus compañeras con el dibujo de los mapas que llevaban hacia el camino de los palenques o llevaban al escondite donde los esclavos guardaban la comida y los objetos que robaban de sus amos. Es importante resaltar que esa técnica se volvió muy eficaz ya que nadie podría imaginar que era posible dibujar todo un mapa en un peinado hecho de trenzas. Con eso, el pelo se volvió una herramienta de resistencia y un símbolo de identidad afrodescendiente dentro de las nuevas sociedades americanas.¹⁹² (PRESTES, 2019, p. 76)

A referida estudiosa assinala o fato de que o cabelo dos africanos se tornou um sistema de comunicação que conseguia passar despercebido pelos opressores e oportunizava as suas fugas e o estabelecimento em outros locais, livre do jugo daqueles que desejavam explorá-los e aniquilá-los.

Voltando ao poema em análise, observa-se a existência de anáforas, as quais consolidam uma comparação entre o passado e o presente, induzindo no leitor a confrontação entre a denúncia social e a resistência das comunidades negras perante o enunciado, retomando os temas da opressão colonizadora, a época de escravidão, a segregação racial e a perseguição religiosa.

Isso pode ser notado nos versos a seguir transcritos: “África grita, en todo aquello que significa vida/ y en el dolor sin nombre de siglos de opresión”, “África grita en las mil voces del ancestro/ como fuerza telúrica, estremece nuestro ser”, “África grita, no para inventariar un pasado infamante/ ni hacer recordatorios de humillante racismo”. A oposição presente/passado configura-se no gesto ousado do grito contra as dores e os sofrimentos vivenciados pelas gerações anteriores e o desejo de valorizar e enaltecer a nação e os povos de origem africana.

¹⁹² Tal fato ocorreu no século XVI, quando o rei Benkos Bioho, capturado pelos portugueses e escravizado na região de Cartagena das Índias, conseguiu escapar das mãos de seus opressores e estabelecer a comunidade *de San Basilio de Palenque*, na Colômbia. Segundo os relatos, Bioho criou um sistema único de comunicação e desenho de mapas de fuga. Esse sistema de comunicação consistia nas mulheres quilombolas fazerem tranças em suas companheiras com o desenho dos mapas que levavam para o caminho dos quilombos ou as levavam ao esconderijo onde os escravos guardavam a comida e os objetos que roubavam de seus senhores. É importante salientar que essa técnica se tornou muito eficaz, pois ninguém imaginava que era possível desenhar um mapa inteiro em um penteado feito de tranças. Com isso, o cabelo se tornou uma ferramenta de resistência e um símbolo da identidade afrodescendente nas novas sociedades americanas. (PRESTES, 2019, p. 76)

Por sua vez, o eu lírico incentiva a militância e a junção de forças para perseverar nas lutas e dificuldades enfrentadas nas vivências diárias, reforçando o sentimento de fé e esperança pela mudança e pela reivindicação de direitos: “África grita, en la esperanza y en la fe perdida/ y en las reconditeces de nuestro corazón”, permitindo consolidar diálogos de resistência e intensificar a reação contra todo e qualquer tipo de opressão.

As hipérboles permitem intensificar o sentimento de renúncia, denúncia e mudança para compor um poema que retoma os valores sociais e culturais na contestação às hegemonias brancas, conseguindo criar momentos de irritação que se transformam em euforia e animação: “África grita en la sangre que corre por las venas/ y hace del corazón, lugar de confluencia.”

Esses versos revelam uma unificação do sentimento negro, quando o coração se transforma no espaço de concentração e convergência, sugerindo que tudo o que foi vivido e sofrido habita em cada um dos descendentes dos povos africanos.

O poema finaliza com uma reflexão pela reconquista do espaço negado ao continente africano quanto ao fato de ser o berço da humanidade e a gênese das sociedades, acentuando que, embora existam discursos de apagamento e obliteração, a África habita “En todo cuanto existe y nuestro entorno agita/ África con vehemencia y sin ambages”.

No poema “Mi negritud” (“Minha negritude”) de Jenny de la Torre, o sujeito lírico se posiciona discursivamente através da sua identidade para representar que a cor da sua pele, mais do que consolidar um debate étnico e racial, configura-se em representatividade e numa “re-existência” de si.

Mi negritud es de un rojo acrisolado.
Camina desnuda por mi cuerpo de ébano.
Se pasea con sombrero de ala
y zapatos de tacón alto.

Mi negritud es blanca como la pureza.
Añeja como el buen vino
y astuta como la comadreja.

Mi negritud no se doblega,
impetuosa como un huracán,
insiste y penetra, no deja espacio
para la pena.

Mi negritud es un mar azul verdoso,
su red de marfil ata mi pasado,
me invade, no me deja ser.

Mi negritud es huérfana.
Sin casa, sin vecinos, sin amigos.
La sacaron de paseo y no la regresaron.

Mi negritud se viste de coral y seda.
Toca tambor, danza ante la diosa.
Exige redención de ese holocausto
que le arrancó el corazón.

Mi negritud perdona y ama.¹⁹³ (DE LA TORRE, 2008, p. 126 – 127)

Ao analisar o título do poema, o leitor se depara com uma afirmação que reforça a identidade negra e se transforma no símbolo que enche de orgulho o eu lírico, estendendo a sua voz à sociedade, para ressaltar as características que compõem o atributo da negritude.

Zilá Bernd (1988) reconhece que o termo “negritude” surge na literatura no poema “Cahier d’un Retour au Pays Natal” do escritor antilhano Aimé Césaire, e afirma ainda que, depois da sua ampla divulgação, o termo pode sugerir uma coletividade relacionada à raça, ao fato de pertencer à raça negra, à resistência e reivindicação pelos direitos das pessoas negras ou estar relacionado a uma característica literária ou artística pertencente à ascensão africana.

Esse sentimento/característica/qualidade é o mote do poema de Jenny de la Torre, o qual se abre com uma afirmação, confirmando que a identidade reforça os seus valores que norteiam sua militância e sua resistência, impondo um lugar de fala através da corporalidade e características físicas que se nutrem através dos adjetivos, sugerindo que a identidade do eu lírico é forte como uma árvore, grossa e pesada (ébanos), que se aperfeiçoa em ocasiões de sofrimento ou padecimento (acrisolado).

¹⁹³ Minha negritude é de um vermelho mutável./ Anda nua pelo meu corpo de ébano./ Passeia com um chapéu de asas / e salto alto./ Minha negritude é branca como a pureza./ Fermentada como um bom vinho/ e astuta como a doninha./ Minha negritude não se quebra,/ impetuosa como um furacão,/ insiste e penetra, não deixa espaço/ para a vergonha./ Minha negritude é um mar azul esverdeado,/ sua rede de marfim amarra meu passado,/ me invade, não me deixa ser./ Minha negritude é órfã./ Sem casa, sem vizinhos, sem amigos./ Levaram-na para passear e não a devolveram./ Minha negritude está vestida de coral e seda./ Toca tambor, dança diante da deusa./ Exige redenção desse holocausto/ que arrebatou o coração./ Minha negritude perdoa e ama. (DE LA TORRE, 2008, p. 126 – 127)

A voz lírica robustece o poema através da enumeração, enunciado as virtudes, capacidades e os encantos que surgem pela cor da sua pele, para metaforizar sua negritude com os atributos físicos, comportamentais, paisagísticos e socioculturais.

O sintagma “mi negritud no se doblega” ratifica a força enunciativa do eu lírico que expressa a resiliência e o empoderamento sociopolítico das comunidades negras, denunciando as injustiças e a superação das desigualdades com bravura e coragem, “impetuosa como un huracán”.

Assim como nos outros poemas acima, utilizando a memória para evocar o passado, na quinta estrofe, o sujeito lírico denuncia a escravidão e a exploração realizadas pela força devastadora da colonização, que deixou muitas famílias separadas, comunidades marginalizadas e lugares desabitados: “sin casa sin vecinos, sin amigos / La sacaron de paseo y no la regresaron”

O eu lírico recria uma viagem pela história para manifestar a indignação, a melancolia e a invulnerabilidade de resistir perante as forças opressoras, transformando o poema em um resgate memorialístico que deixa marcas que devem ser perdoadas e transformadas em ações que permitam suspender atitudes de exclusão e violência, seja simbólica, física ou verbal, o que é enfatizado pelos versos “exige redención de ese holocausto/ que le arrancó el corazón”.

De modo semelhante aos poemas analisados anteriormente, a voz lírica enaltece os signos e símbolos que representam as características das comunidades negras. Dessa forma, o tambor, a dança e a musicalidade se configuram como insígnias de resistência.

O poema encerra-se com uma reflexão, que sugere sufocar os sentimentos de ódio e agressão, pois o sintagma “mi negritud perdona y ama” reforça a benevolência e a sensibilidade de combater a violência com atitudes pacíficas e não agressivas.

Em sequência, o poema “Ya no más con ese cuento” (“Já não mais com essa história”) de Maria Teresa Ramírez traz à tona os preconceitos criados pela sociedade através do uso linguístico de expressões que desvirtuam a pessoa negra, pois a conotação com a cor instiga ideias negativas e de inferioridade, inseridas e replicadas pela sociedade.

Ya no más con ese cuento, que todo lo malo es negro
 Y que todo lo negro es malo.
 Que negro no entrando, que negro ni saliendo
 Y que tampoco sea negro ni el coco del teléfono.

[...]

Ya no más con ese cuento, que los negros solo servimos
 Para arreglar las cocinas, y abrir chambas en carretera.
 Y al negro que está anciano no se le diga "Negrito",
 Porque es mucho mejor que a uno le digan negro.

[...]

A la casa sin terminar la llaman: en obra negra.
 ¿Será acaso que los negros no somos una obra completa?
 Si hay déficit fiscal y se aumenta la violencia,
 Todos dicen que ya, la "cosa negra"
 Si un negro va corriendo todos creen que es un ladrón,
 Si un blanco va corriendo, ese es todo un campeón.
 Por fortuna ya tenemos negros como gacelas,
 Cuando están en competencia, no corren sino que vuelan.

[...]

Respete el blanco al negro, el negro respete al blanco,
 Respete el blanco al indio, como lo hacemos los negros,
 Y así sobre estas bases tal vez mejor viviremos.¹⁹⁴ (RAMÍREZ,
 2008, p. 72 - 73)

O eu lírico, por meio do emprego do vocábulo "negro", possibilita entrever conotações que descaracterizam as potencialidades das pessoas negras, pois a relação entre a cor da pele e as expressões linguísticas criadas pelos estereótipos sociais perpetuam ideias e conceitos relacionados à opressão e à segregação.

A enumeração permite identificar como a linguagem reflete uma difusão dos valores morais, éticos e culturais que a sociedade repete nas dinâmicas do cotidiano, transmitindo uma representação dos imaginários para configurá-los em locuções pejorativas.

¹⁹⁴ Não venham com essa história, que tudo de ruim é negro/ e que todo o negro é ruim. / Que negro nem entrando, que nem saindo/ e que tampouco seja negro nem o gancho do telefone. / Não venham com essa história, que os negros só servem/ para arrumar as cozinhas/ e para abrir buracos na estrada./ E para o negro idoso não fale "negrinho"/ Porque é bem melhor que nos chamem de negro./ [...] Às casas inacabadas chamam de: obra negra./ Será que os negros não somos uma obra completa?/ Se houver um déficit fiscal e a violência aumentar./ Todo mundo diz que agora, a "coisa preta"/ Se um homem negro corre, todo mundo pensa que ele é um ladrão, / Se um homem branco corre, esse é um campeão./ Felizmente já temos negros como gazelas, / Quando estão em competição, eles não correm, mas voam./ [...]. Respeite o branco ao negro, o negro respeite ao branco, / Respeite o branco ao índio, como fazemos os negros, / E assim, nessas bases, talvez viveremos melhor. (RAMÍREZ, 2008, p. 72 - 73)

Além disso, possibilita refletir sobre como a língua constrói relações de poder, quando a palavra exerce uma função generalizadora para descrever um grupo minoritário ou grupo sociocultural que, no transcurso da história, ocupou e ainda ocupa uma posição inferior perante a hegemonia branca e colonizadora, conforme evidenciado nos primeiros versos do poema, ao ser mencionado que “ya no más con ese cuento, que todo lo malo es negro/ y que todo lo negro es malo”.

O poema descreve as perseguições socialmente construídas para se referir a um grupo que, por questões de cor de pele, etnia, poder socioeconômico, ausência de participação na sociedade, manteve-se em situação de subalternidade, reafirmada nas conotações negativas para se referir a eles, metaforizando a escuridão com a ausência ou carência de potencialidades e habilidades, manifestada nos versos: “Si hay un déficit fiscal y se aumenta la violencia/ todos dicen que ya, la “cosa negra”, ou para se referir a imperfeições ou eventos inconclusos: “A la casa sin terminar la llaman: en obra negra”. Nesses versos, observamos que o negro é depreciado, menosprezado, associado a acontecimentos negativos.

O racismo social é denunciado pelo eu lírico pela exposição de situações do cotidiano de desigualdades causadas pela economia e pela segregação entre a dicotomia do poder de compra e a cor de pele. Os versos “si un negro va corriendo todos creen que es un ladrón, / si un blanco va corriendo, ese es todo un campeón” põem em destaque o desequilíbrio nas estruturas sociais que desfavorecem as comunidades negras, já que, embora seja a mesma ação executada por dois sujeitos, o primeiro está diretamente relacionado às atividades realizadas pelos marginalizados e marcados pelo fracasso, enquanto o segundo descreve o sucesso e a conquista.

Frantz Fanon (2008, p. 87) confirma essa postura dentro da sociedade, quando afirma que “Poderíamos retrucar que este desvio da agressividade do proletariado branco na direção do proletariado negro é, fundamentalmente, uma consequência da estrutura”. Dessa maneira, o negro continua a ser visto como um indivíduo inferior ao branco e estigmatizado pela cor da sua pele.

Outro exemplo que se relaciona com o que foi afirmado acima evidencia-se pela voz do eu lírico ao descrever atividades de subserviência ou de mão de obra para satisfazer aos outros, expondo nas entrelinhas as jornadas excessivas

de trabalho, a baixa remuneração e a exorbitância de atividades por realizar: “ya no más con ese cuento, que los negros solo servimos/ Para arreglar las cocinas, y abrir chambas en carretera”. Os ofícios atribuídos aos negros desvelam a situação de subalternidade e segregação a que eles são submetidos, pois precisam realizar os piores trabalhos ou pelo menos aqueles que exigem pouca ou nenhuma qualificação.

O eu lírico exterioriza sua indignação e suplica pela mudança de pensamentos e estereótipos reiterados socialmente. A repetição do sintagma “ya no más” configura-se no poema como uma voz enunciadora que pede pela transformação de comportamentos, assim como o empoderamento de denunciar todos os maus tratos produzidos pelo uso não apropriado de conceitos estigmatizados, que constroem a etnia negra e geram desconforto e situações conflitantes na sociedade.

O poema termina com a voz lírica ressaltando a importância de se identificar as diferenças e, através delas, reconhecer que todos os seres apresentam características que descrevem sua cultura e seu pensamento, mas que só poderão dialogar entre si, quando existir respeito e tolerância entre todos os envolvidos, conforme fica patente no verso final: “y así sobre estas bases tal vez mejor viviremos”

A poetisa Mary Grueso sintetiza as manifestações de resistência e identidade negra no poema “Negra soy”, enaltecendo a cor de pele do eu lírico e revitalizando sua enunciação através dos atributos que isto representa na sua vida e na configuração do seu mundo.

¿Por qué me dicen morena?
Si moreno no es color,
yo tengo una raza que es negra
y negra me hizo Dios.

Y otros arreglan el cuento
diciéndome de color
dizque pa' endúlzame la cosa
y que no me ofenda yo.

Yo tengo mi raza pura
y de ella orgullosa estoy,
de mis ancestros africanos
y del sonar del tambó.

Yo vengo de una raza que tiene

una historia pa' contá
que rompiendo sus cadenas
alcanzó la libertá.

A sangre y fuego rompieron,
las cadenas de opresión,
y ese yugo esclavista
que por siglos nos aplastó.

Yo soy negra como la noche,
como el carbón mineral,
como las entrañas de la tierra
y como el oscuro pedernal.

Así que no disimulen
llamándome de color,
diciéndome morena,
porque negra es que soy yo.¹⁹⁵ (GRUESO, 2008, p. 79 – 80)

Por meio do determinismo do eu lírico para expor socialmente a sua raça e sua identidade, a voz enunciativa reivindica a exclusão social produzida pelo capital racial segundo o qual o branco se converteu em modelo de uma civilização homogênea e europeia. O binarismo criado pela cor de pele propiciou distinções de tratamento e de poder de fala nas sociedades pós-coloniais, nas quais os imaginários populares recriam formas de diferenciação por meio da linguagem.

A primeira estrofe retoma as construções sociais através de eufemismos para se referir a uma pessoa negra, conforme vem expresso em “¿Por qué me dicen morena?/ Si moreno no es color”. O eu lírico esclarece que sua cor de pele pertence a uma raça que precisa deixar o anonimato, para se alavancar em uma sociedade, que promove a invisibilidade étnica e racial.

Consequentemente, o eu lírico denuncia o uso da linguagem para amortecer os estereótipos e a força das expressões que podem causar indignação ou ofensa, uma vez que se reafirma a relação semântica direcionada

¹⁹⁵ Por qué me chamam de morena? Se moreno não é uma cor,/ eu tenho uma raça que é negra/
e negra me fez Deus./ E outros consertam a história/ dizendo de cor/ tentando adocicar a história/
para que eu não me ofenda./ Eu tenho uma raça pura/ e dela orgulhosa estou,/ dos meus
ancestrais africanos/ e do som do tambô/ Eu venho de uma raça que tem/ uma história pra contá/
que quebrando suas correntes/ conseguiu a liberdade./ O sangue e o fogo quebraram,/ as
correntes de opressão,/ e esse jugo escravista/ que por séculos nos esmagou./ Eu sou negra
como a noite, /como o carvão mineral,/ como as entranhas da terra/ e como o escuro seixo./
Então que não disfarcem/ me chamando de cor,/ falando morena,/ porque negra é o que sou eu.
(GRUESO, 2008, p. 79 – 80)

à ausência de luz e de potencialidades, nos versos que são expressos por uma voz negra que percebe os subterfúgios para disfarçar o racismo e a inferiorização perpetuada pelas nações de todo o mundo: “dizque pa’ endúlzame la cosa/ y que no me ofenda yo”.

A respeito desse assunto, Frantz Fanon (2008) sustenta que a linguagem é uma ferramenta utilizada pelo colonizador para consolidar uma nação civilizadora, porém o negro, no período de escravidão, simbolizou a relação entre a inferioridade e o distanciamento dos valores culturais do colonizado, assim como a ausência de posturas eficazes da metrópole para modificar tal situação e que terminaram por fazer dele um ser selvagem, sem direitos de qualquer espécie e forçado ao trabalho, à separação de seus entes queridos e à obrigação de obedecer cegamente, sob pena de punições severas.

Embora a história tenha consolidado discursos de opressão ao se referir ao sexo, raça e ascendência da etnia negra, no poema, o eu lírico resgata seu legado histórico para se orgulhar do seu lugar de origem e seus ancestrais: “Yo tengo una raza pura/ y de ella orgullosa estoy,/ de mis ancestros africanos”.

A enumeração no poema salienta a força de enunciação em que, em cada estrofe, o eu lírico salienta razões pelas quais sua raça deve ser valorizada e as características que nutrem sua identidade e sua resistência perante as situações de invisibilidade ou exclusão.

O poder da memória para evocar o passado, e a partir dele, ressaltar as ações de resistência do povo negro, que permanecem constantes nos poemas acima analisados, pois, assim como nos anteriores, o eu lírico reforça a intencionalidade de não apagar da história a resiliência e as lutas das comunidades para vencer as forças de opressão, evidenciadas na contraforça do gerenciamento social, para manter uma unidade simbólica de representação social, lembrando que o negro teve que lutar para conseguir ser livre: “que rompiendo sus cadenas/ alcanzó la libertá”.

Os versos “Yo vengo de una raza que tiene/ una historia pa’ conta” põem em relevo o apagamento das pessoas negras na história da humanidade, não reconhecendo suas contribuições e seu poder de fala antes e durante o processo de colonização. Mesmo assim, as atuais violências sofridas pelas pessoas negras demonstram a falta de atenção governamental em proteger a integridade

dos afrodescendentes e a perpetuação de discursos de ódio que promovem o racismo e a divisão social.

As hipérbolas propagadas pelo eu lírico na quinta estrofe expressam a indignação da voz enunciativa perante uma sociedade que subjugou sua raça, e com isso, a sabedoria e os valores africanos, impondo-se no poema como um discurso de resistência, que não abandona sua reivindicação política, social e cultural, que se configura por intermédio do protesto, do grito contra as vozes e atitudes opressoras: “La sangre en mi cuerpo/ se empieza a desbocá,/ se me sube a la cabeza/ y comienza a protestá”.

Na sequência, a gradação permite a inserção de elementos e ações descritas para reafirmar sua identidade, nutrindo o poema de metáforas que enaltecem as qualidades e atributos de ser e da qualidade e orgulho de se reconhecer como negra. Os substantivos também realizam um encadeamento gradual descrevendo elementos que configuram um movimento simbólico de proporção espacial, começando com a noite, passando ao mineral, que pode ser encontrado na terra e finalmente, materializando-se em algo palpável, no seixo.

O poema termina com uma conformação do eu lírico que engrandece sua voz enunciativa para transformá-la em um discurso político de identidade e de resistência, uma vez que exige a mudança no pensamento social para permitir uma participação igualitária de todos. O hipérbato no último verso “porque negra es que soy yo” sugere uma exteriorização de um sentimento coletivo. O “yo” se transforma em um eu grupal que representa uma comunidade inteira falando através desse eu enunciador.

Em síntese, foi possível identificar que os poemas analisados permitem refletir sobre a construção da identidade da mulher negra através do resgate histórico e diaspórico, reafirmando o encontro linguístico e cultural entre os legados europeus, indígenas e afrodescendentes, que dialogam na América do Sul, e terminam por evidenciar que há necessidade de uma mudança de paradigmas nas sociedades contemporâneas e ser negro é motivo de orgulho, de alegria, de satisfação, porque, no final das contas, todo ser humano merece um tratamento digno independente de raça, cor, opção sexual, religião e as poetisas afrocolombianas estudadas nessa tese, por meio de seus versos, entoam uma mensagem que prega a união, a dança, a alegria, o afeto para

superar ou pelo menos amenizar os sofrimentos que o patriarcado branco, europeu infligiu às nações de origem africana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da escrita feminina tem consolidado espaços de reflexão e de análise que permitem resgatar uma memória histórica e cultural que, na história da literatura, sob estruturas de dominação e estruturação falocentristas e hegemônicas, tinha sido um espaço privilegiado para o poder masculino

Quando se analisa a escrita feminina de autoras negras, o panorama parece ainda mais restrito, pois são acrescentados valores étnicos e raciais que o colonialismo instaurou como marca de opressão e controle, imperando discursos de racismo e segregação que fazem com que as suas ausências na literatura sejam constantes na historiografia literária.

Nesse sentido, os estudos da poesia de mulheres negras, através da obra *¡Negras somos!* Antologia de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica, centram-se no processo de unificação e de reivindicação político-cultural que permitem tecer caminhos de visibilidade, expressão e oposição aos discursos dominantes, para dar voz e existência às comunidades do Pacífico colombiano.

A obra permite adentrar no universo literário escrito em lugares distantes do centro, em que a escrita se transforma em processo de representação e de configuração de universos femininos que dialogam com as tensões econômicas, políticas e culturais que se tecem em uma região esquecida pelas instituições estatais e governamentais da Colômbia.

Ao analisar os poemas que compõem o universo literário das mulheres negras do Pacífico colombiano, pode-se identificar como a escrita se transforma em um ato de re-existência para expressar nos seus versos as riquezas culturais e sociais que se mantêm vigentes e se preservam até os dias atuais, reforçando a importância da comunhão e da unificação de saberes para proteger os legados e tradições dos seus antepassados.

Diante disto, se evidencia como a tradição oral se transforma em uma prática identitária das comunidades afrocolombianas nas quais a palavra se configura em instrumento para evocar o passado e explicar o presente, logrando conservar os valores de uma África distante, que se preserva nas suas letras, na sua musicalidade e ritmicidade ao som dos tambores e da dança.

Foi possível identificar nos poemas como a palavra se articula com o ritmo, para criar sistemas de representação próprios das comunidades do Pacífico, nas quais o folclore enaltece o sentimento negro através do ritmo e do uso de instrumentos, que evocam a memória e permitem incorporar o conhecimento popular com as suas crenças e o misticismo africanos. A voz se aglutina com o ritmo para produzir uma sintonia que evidencia a identidade e a resistência negra.

Isto ocorre porque as práticas e ritualidades nas comunidades afropacíficas se alavancam como sistemas de preservação da memória, segundo a qual a morte se configura como a libertação do corpo para retornar ao mundo espiritual, evocando a época da escravidão, em que a morte se transformava na eliminação do sofrimento e no retorno aos deuses africanos por meio da musicalidade e de cânticos que permitem que o espírito encontre seu caminho.

Os *arrullos*, *alabaos* e *chigualos* presentes nos poemas expressam o valor espiritual que representa a morte no Pacífico, através dos quais a palavra ritmada se transforma na máxima expressão para se despedir dos seus defuntos em comunhão, entoando versos que descrevem as tristezas e as melancolias de perder a um dos seus integrantes, e com ele, sua essência e sabedoria.

Salienta-se que o valor da figura feminina nestas ritualidades se fortalece, uma vez que as *Cantaoras* cumprem a função de organizar, executar e despedir os defuntos, entoando canções improvisadas em que narram a vida do falecido, para encorajar com versos, aqueles que ainda ficam no plano terreno.

A escrita das mulheres do Pacífico contribui para reconhecer as características sociais que transparecem em poemas que valorizam o encontro entre crenças e pensamentos ibero-índio-africanos, que se misturam para construir com fragmentos as identidades afropacíficas, representando a miscigenação do povo latino-americano e as correspondências que se reproduzem entre os sistemas de valores com as articulações entre o pensamento, o sentimento e a recuperação da sabedoria dos antepassados.

Os poemas analisados possibilitam resgatar as belezas naturais que compõem um cenário de inspiração, em que a diversidade entre flora e fauna potencializam a sinestesia visual e rítmica, decodificadas em versos que enaltecem os atributos físicos e emocionais por intermédio da paisagem que dá sentido à existência do ser.

Ainda nessa mesma perspectiva, os poemas analisados permitem identificar a denúncia social e as marcas de resistência das comunidades negras, pois vários deles expressam as tensões e preocupações sofridas pelas mulheres enunciantes, quando ressaltam a violência e a criminalidade que continuam acontecendo no Pacífico colombiano.

Dessa forma, salienta-se como a violência simbólica e a falta do cumprimento de leis, que garantam uma proteção social, continuam ausentes no pacífico colombiano. Os discursos de racismo permanecem vigentes no pensamento social, reproduzindo atitudes de segregação, as quais são perpetuadas pelo uso da língua, para representar uma cor, uma ação e um distanciamento social e político causados pela injusta distribuição econômica e racial.

A exploração da terra, o desmatamento e a pobreza são exemplos do que foi afirmado anteriormente, uma vez que nos poemas revelam-se a divisão social e as injustiças vivenciadas pelas comunidades negras do Pacífico relacionadas ao excesso de trabalho, à falta de oportunidades econômicas e de ascensão social, ausência de proteção estatal e reprodução de violências causadas pelos interesses das indústrias mineiras e serralherias.

Na criação de contraforças para resistir às opressões dos discursos dominantes, os poemas incentivam a determinação e resiliência para conseguir o respeito e a tolerância, problematizando e induzindo à mudança de valores sociais, religiosos e culturais na reivindicação de direitos de todos e para todos.

As autoras dos poemas analisados se convertem em expoentes da literatura negra afropacífica por meio da preservação de legados milenares de uma África que habita dentro de si, para construir novos caminhos de pensar e reconhecer a mulher negra na história nacional, levando consigo a militância, para combater os discursos de ódio, de opressão e de segregação causados pela raça, pelo gênero e pelo fanatismo religioso.

Conclui-se que os objetivos da pesquisa foram alcançados, uma vez que se indagaram as formas de visibilidade e expressão das escritoras nos poemas analisados, permitindo consolidar diálogos entre a literatura, a cultura e a sociedade, que fortalecem as pesquisas relacionadas à literatura de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

ABADIA, G. **Compendio general de folklore colombiano**. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983.

ACNUR. Balance de la política pública para la atención integral del desplazamiento forzado en Colombia. Bogotá, Enero 2004 – abril 2007.

ACOSTA-ORDOÑEZ, K. **Nutrición y desarrollo en el Pacífico Colombiano**. Cartagena: Banco de la república, 2015.

AGUDELO, A. La reflexión decimonónica sobre la escritura de mujeres en Colombia. **Ciberletras**, n. 25, 2011.

ALARIO DI FILIPO, M. **Lexicón de colombianismos**. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1983.

ALIAJ, H. **La palabra poética del afrocolombiano**. Bogotá: Litocencia, 2001.

ARNEDO, A.; PATIÑO, G.; VANIN, A. Una historia contada a golpes de tambor. In: **Las voces de la memoria**. Conversatorio fiestas populares de Colombia. Bogotá: Fundación BAT Colombia, p. 108- 114, 2002.

BALDRICH, A. Josefina Klinger: “El Chocó no solo es víctima; también es cómplice”. **Revista Confidencial**. Bogotá: 02 de julio del 2019. Disponible em: <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/personajes/josefina-klinger-el-choco-no-solo-es-victima-tambien-es-complice>. Acceso em: 29 jun. 2019.

BARTLETT, J. El caso de la Dalia Negra, el asesinato más famoso de Los Ángeles, cumple 70 años sin ser resuelto. 2017. Disponible em <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38545892>. Acceso em: 07 mar. 2019.

BAUMAN, Z. **Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil**. Madrid: Siglo XXI, 2003.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BEJARANO, N. Sofy hace cosas. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 131 – 135.

BELLO, A. La equidad y la exclusión de los pueblo indígenas y afrodescendientes en América Latina y del Caribe. **Revisa CEPAL**, n. 76, p. 39 – 54, 2002.

BENVENISTE, E. El aparato formal de la enunciación. **Langages**. Paris: Año 5, n. 17, p. 12 – 18, 1975.

BERND, Z. **O que é Negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BETHÂNIA, M. Califórnia: Universal Music Group. Explode coração. In: **Alíbi**, 1978.

BHABHA, H. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2007.

BONNICI, T. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: EDUEM, 2009.

BRAVO, R. Galerías y plazas de mercado como espacio de conservación cultural y producción audiovisual. **Revista Nexus Comunicación**. Universidad del Valle, Cali, ed. 20, p. 246- 267, jul – dic. 2016.

CAICEDO, M. **Sociolingüística. Elementos teóricos y metodológicos**. Cali: Universidad del Valle, 1988.

CAMACHO, J. Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana. In: PARDO, M, MOSQUERA, C; RAMÍREZ, M. **Panorámica afrocolombiana: Estudios sociales del Pacífico**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia – Icanh- 2004, p. 167 – 204.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. **¡Basta ya!** Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016.

COHEN, J. L. Critical Social Theory and Feminist Critiques: the debate with Jürgen Habermas. In: MEEHAN, J. (ed.) **Feminist read Habermas**. New York: Routledge, 1995

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. New York: Routledge, 2002.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. Las mujeres frente a la violencia y la discriminación derivadas del conflicto armado en Colombia. 2006. Disponible em: <http://www.cidh.org/countryrep/ColombiaMujeres06sp/IV.htm>. Acesso em: 03 jul 2019.

CONCEPTO DE JITANJÁFORA. **Juego de palabras**. Disponible em: <https://www.juegosdepalabras.com/jitanjafora.htm>. Acesso em: 04 ago. 2020.

CORDOBA, C.; ROVIRA, C. **El alabao: cantos fúnebres de la tradición oral del Pacífico colombiano**. Bogotá: Corporación identidad cultural, 2003.

CORTES, H.; MONTAÑO N. Marco de referencia para la elaboración de un plan de desarrollo para comunidades negras. In: **Aportes para la conceptualización y plantación del desarrollo regional. Palenque regional Nariño**. Tumaco, 1996.

COTTE, A. **Una Explicación de las causas Economicas de la Violencia en Colombia**. Bogotá: División de Formación Abansada-DFA. Universidad de la Salle, 2008.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26. Brasília, julho-dezembro 2005, p. 20– 85.

DANE. Pobreza monetaria y multidimensional en Colombia. 2016. Disponible em: https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/condiciones_vida/pobreza/bol_pobreza_16.pdf. Acceso em: 10 jun 2019.

DAVIS, K. Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. **Feminist theory**. New York: vol. 9, n. 1, 2008, p. 67-85.

DE CORDOBA, C. **El Alabao**: Cantos fúnebres del pacífico colombiano. 1. ed. Bogotá: Cooperación Identidad Cultural, 2003.

DE GRANDA, G. **Dialectología, Historia Social y Sociología lingüística en Iscuandé**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.

DE LA TORRE, J. Mi negritud. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 126 – 127.

_____. Ña Caderona. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 124 – 125.

_____. Nací cimarrona. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 123 – 124.

_____. Otra en mí. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 123.

_____. Virgen de Caloto. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 125 – 126.

DEFENSORIA DEL PUEBLO. **Problemática humanitaria en la Región Pacífica colombiana.** 2016. Disponible em: <http://defensoria.gov.co/public/pdf/Informepacificoweb.pdf> Acesso em 26 de jun 2019.

DUARTE, E (Org.). **Machado de Assis afrodescendente.** 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

DUQUE, E. **Aportes Del Pueblo Afrodescendiente:** La Historia Oculta De América Latina. Washington D. C: Universe, 2013.

DUQUE, S. Compromiso. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 158.

_____. El hombre universal. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 158 – 159.

_____. Herencia. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 156-157.

ESCOBAR, A. **Territorios de diferencia**: Lugar, movimientos, vida, redes. Popayán: Enviñón Editores, 2010.

ESPACIO LATINO. **Amigos protectores de Letras – Uruguay**. Alfredo Ocampo Zamorano. 2010. Disponível em: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/ocampo_zamorano_alfredo/bio.htm. Acesso em: 06 jun. 2019.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FANON, F. **Piel negra, máscaras brancas**. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

FERREIRA, Luis. A diáspora africana na América Latina e o Caribe. **Observatório**, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica. Literatura afro-brasileira. **Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais**, 2006, p. 9-38.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. 2. ed. Madrid: La Piqueta, 1979.

FRIEDEMANN, N. Negros en Colombia: identidad e invisibilidad. **Revista América Negra**, Bogotá, v. 1, n. 3, junio 1992, p. 25-35.

FRIEDEMANN, N; WHITTEN, N. La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica. **Revista del Instituto Colombiano de Antropología**, v. 1, ed, May, p. 89 – 115, 1974.

FUNCK, S. (org.). **Trocando ideais sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1999, p. 17 – 22.

GALEANO, J. El nadaísmo y la violencia en Colombia. **Revista iberoamericana**, v. 59, n. 164, p. 645-658, 1993.

GARCES, M. **Sabores y saberes del Pacífico colombiano**: Buenaventura - Tumaco Biodiversidad, cocina e identidad en el Pacífico colombiano. Bogotá D. C: Ministerio de Cultura, 2016.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIRALDO, F.; RAMÍREZ, H.; VIÁFANA, C. Perfiles sociodemográficos de la población afrocolombiana en contextos urbano-regionales del país a comienzos del siglo XXI In: ROJAS, M.; MOSQUERA, C.; RAMÍREZ, M. (orgs.). **Panorámica afrocolombia**. Estudios sociales del Pacífico. Bogota: Instituto Colombiano de Antropología e Historia -Icanh- p. 213 – 268, 2014.

GOMEZ, A. La piangua: Un alimento exquisitamente femenino. **Revista Aló**. Bogotá: 25 de Ago. de 2011. Disponible em: <http://alo.co/comidas-y-bebidas/la-piangua-en-el-pacifico-colombiano> Acesso em: 27 jun. 2019.

GOMEZ, L. **Gramática didáctica del español**. Madrid: S. M., 1997.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado et al. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília: ANPOCS, 1983, p. 223-44.

GRUESO, M, Negra soy. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 79 - 80.

_____. Ayoioe. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 86 – 87.

_____. Contando el cuento. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 81 – 83.

_____. Desesperanza. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 88 - 89.

_____. Dingo, dingo, dingo. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 85 – 86.

_____. Hombre hacé caridad In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 87.

_____. La panga. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 80.

_____. Niño Dios bendito. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 85.

_____. Orishas. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 80 – 81.

_____. Pobreza negra. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 76.

_____. Zumbo Zurungo. In: In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 84.

GUERRERO, J. Sombra y canto. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 141.

GUILLÉN, N. **Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

GUTIÉRREZ, V.; VILA, P. **Honor, familia y sociedad patriarcal. El caso Santander**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.1988.

HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSKOVITS, M. J. **Cultural anthropology**. Oxford: Oxford & IBH, 1955.

HIDALGO, L. **Literatura Oral Popular del Ecuador: Las Décimas esmeraldeñas**. Washington D. C.: Afro-Hispanic Review, 1987.

HOLLANDA, H. B. Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (org.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

INTERNATIONAL CRISIS GROUP. Tranquilizar el Pacífico tormentoso: violencia y gobernanza en la costa de Colombia. **Informe sobre América Latina**, n, 76 | 8 de agosto de 2019, v.1, n. 1, p. 1 – 50, 2019. Disponible em: <https://www.crisisgroup.org/es/latin-america-caribbean/andes/colombia/076->

calming-restless-pacific-violence-and-crime-colombias-coast. Acceso em: 15 nov. 2019.

JARA, M. Hambre, desnutrición y anemia: una grave situación de salud pública. **Revista Gerencia Política y Salud**. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, v. 7, n. 15 p. 7 – 10, 2008.

JARAMILLO, M. Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el litoral pacífico colombiano. **Revista INTI, Revista de literatura hispánica**. Department of Modern Languages, Providence College, v. 1, n. 63 – 64, p. 277 – 298, 2006.

JARAMILLO, M.; OSORIO, B.; ROBLEDO, A. **Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX**. Vol. 1. Antioquia: Ediciones Uniandes. Editorial Universidad de Antioquia, 1995.

KRAKUSIN, M. Cuerpo y texto: El espacio femenino en la cultura afrocolombiana em María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amália Lú Posso Figueroa. In: ORTIZ, L. (ed.) **Chambacú, la historia la escribes tú**. Ensayos sobre cultura afrocolombiana. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2007, p. 197 – 216.

KRISTEVA, J. **Sentido y sinsentido de la rebeldía: Literatura y Psicoanálisis**. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. 1. ed. Santiago de Chile. Editorial Cuarto propio, 1991.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e impasses - O feminismo como crítico da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAVERDE, M. La cultura de lo femenino. In: LAVERDE, M.; SANCHEZ, L. (org.), **Voces Insurgentes**. Bogotá: Universidad Central, 1986, p. 335-350.

LAWO-SUKAM, A. (A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afrocolombiana. **Cincinnati Romance Review**. Department of Romance and Arabic Languages and Literatures of the University of Cincinnati. Cincinnati, v, 1. n. 30, p. 39-52, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LONDOÑO, A. El joropo. **Revista Educación física y deporte**. Universidad de Antioquia, v. 3, Ed. Sept/ Dic 1982, p. 64 – 73, 1982.

LOPEZ, C. Memorias de dolor, guerra y desplazamiento en Colombia. **Revista alternativas**, v. 5 n. 01, p. 1 – 20, 2015.

LOZANO, B. Mujeres negras (sirvientas, putas, matronas): una aproximación a la mujer negra de Colombia. **Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos**, v. 26, n. 49, p. 135-158, 2010.

LOZANO, B.; PEÑARANDA, B. Memoria y reparación. ¿Y de ser mujeres negras qué? In: ALMARIO GARCÍA, O. et al. **Afroreparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES), 2007, p. 715 – 724.

MACHADO, R. A evolução do iberismo de Juan Valera. **Revista LETRAS**, Curitiba: n. 70, p. 81-94, set./dez., 2006.

MANDIZÁBAL, I. La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. **Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui**. Quito, n. 120, p. 93 – 100, 2002.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: expressividade na língua portuguesa. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997

MARULANDA, O. **El folclor de Colombia**: práctica de la identidad cultural. Bogotá: Artestudio Editores, 1984.

MBEMBE A. **Necropolítica seguido de Sobre El Gobierno Privado Indirecto**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2011.

MENDIZÁBAL, I. R. La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 120, p. 93-101, 2012.

MINA, A. Canto a la niña. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 62.

_____. Cuando mi padre llamaba. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 63.

_____. Oh rosal hermoso. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 63.

MINISTERIO DE AMBIENTE. **Plan de manejo parque nacional natural Utria**. 2006. Disponible em: <http://www.parquesnacionales.gov.co/portal/wp-content/uploads/2013/12/ParqueUtria.pdf>. Acceso em: 26 jun. 2019.

MINISTERIO DE COMERCIO, INDUSTRIA Y TURISMO. Guía de Avistamiento: Ballenas Jorobadas Colombia. 2005 Disponible em: <http://ecoglobalexpeditions.com/wp-content/uploads/2016/12/GuiaAvistamiento-Ballenas.pdf>. Acceso em: 26 jun. 2019.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOLINA, N. Ley de víctimas y desaparición forzada en Colombia. **Revista Logos, Ciencia & Tecnología**, v. 5, n. 1, p. 39-50, 2013.

MONTOYA, P. La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana. **Estudios de literatura colombiana**, n. 4, p. 107-115, 1999.

MORENO, D. Negra. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 150 – 151.

MOTTA, N. **Gramática Ritual**: Territorio, poblamiento e identidad afropacífica. Cali: Editorial Gráficas del Valle, 2005.

_____. **Hablas de selva y agua**. La oralidad afropacífica desde una perspectiva de género. Cali: Universidad del Valle, 1997.

_____. Hablas de selva y agua: la mujer afropacífica en la oralidad. **Seminario-taller internacional: género y etnia**. Cali, Colombia: 22-24 de enero de 1996, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad. Universidad del Valle, 1996.

MUNANGA, K. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, v. 68, p. 45 – 57, 2006.

MUSEO NACIONAL. **Velorios y santos vivos**. Exposición 2008. Disponible em: http://www.museonacional.gov.co/sitio/Velorios_site/pdfs/Catalogo/17_55_final.pdf. Acesso em: 11 mar. 2019.

NASCIMENTO, M. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra, **Afrodiáspora**, v. 6-7, p. 41-49, 1985.

NAVARRETE, M. **Prácticas religiosas de los negros en la colonia**. Cartagena, Siglo XVIII. Cali: Universidad del Valle, 1995.

OCAMPO, J. **Folclor, costumbres y tradiciones colombianas**. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S. A., 2006a.

_____. **Mitos, leyendas y relatos colombianos.** Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S. A., 2006b.

OCHOA, J.; CONVERS, L.; HERNÁNDEZ, O. **Arrullos y currulaos.** Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

OKANBI. Santería é um culto? Disponível em: <https://www.centroanastacia.com/index.php/o-que-e-a-santeria>. Acesso em: 24 jun. 2020.

OLAYA LARA, J. P.; FIGUEROA MONCAYO, C. R. **El currulao:** identidad cultural de Tumaco. Maestría en Etnoliteratura. Universidad de Nariño. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Humanidades y Filosofía, San Juan de Pasto, 2015. Disponível em: <http://sired.udenar.edu.co/2683/1/91184.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2020.

OLSON, J. **The peoples of Africa:** an ethnohistorical dictionary. London: Greenwood Publishing Group, 1996.

ONG, W. **Oralidad y Escritura:** Tecnología de la palabra. Traducción de Angélica Scherp. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ORTEGA, J. O *Bodegón* e a mescla: uma sintaxe transatlântica. Tradução: Diogo de Hollanda Cavalcanti. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15/1, p. 100-114, jan-jun 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a07v15n1.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2020.

ORTIZ, F. **El engaño de las razas.** La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975.

OSPINA, W. **Colombia, donde el verde es de todos los colores.** Bogotá: Villegas Editores S. A., 2013.

PANCHANO, L. África grita. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 50.

_____. Buenaventura. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 51 – 52.

_____. Currulao pa' el Señor. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 52 – 53.

_____. Los manglares. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 54.

_____. Carimba. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 51.

PAZ, O. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe**. Barcelona: Seix Barral, 1982.

PEDROSA, A; VANIN, A. **La vertiente afropacífica de la tradición oral: géneros y catalogación**. Cali: Universidad del Valle, 1994.

PEÑA, M. La historia de las mujeres del Pacífico que recolectan piangua. **Revista Cocina semana**. 2007. Disponible em: <http://www.cocinasemana.com/edicion-impresa/ingredientes/articulo/un-ritual-femenino/28902>. Acesso em: 27 jun. 2019.

PEREA, F. **Diccionario Afrocolombiano. Afrorregionalismos, afroamericanismos y elementos de africanidad**. Corporación Autónoma Regional para el Desarrollo Sostenible del Chocó, Quibdó, 1996.

PIEDADRAHITA, V. Percepciones y prácticas corporales estética de un grupo de jóvenes universitarias afrodescendientes de Cali. **Revista CS**. Trayectorias Afrodescendientes: Tendencias y percepciones. Cali, n. 12, p. 85 – 125, 2013.

PINHEIRO JÚNIOR, B. U. de S.; BRANCO, A. S.; TORRES, I. A. Literatura colombiana afrodescendente: voz afrofeminina no poema “Negra soy” de Mary Grueso Romero. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-15, jan.-mar. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/35143/19556>. Acesso em: 05 ago. 2020.

PISANO, P. Movilidad social e identidad “negra” en la segunda mitad del siglo XX. **Revista ACHSC**, v. 41, n. 1, ENE- JUN, p. 179 – 199, 2014.

PIZARRO. A. POESÍA DE LA MUJER XXXV Encuentro de Mujeres Poetas colombianas. **Museo Rayo**. Roldanillo: 04 Mar. 2019. Disponível em: <http://museorayo.co/encuentroMP.php>. Acesso em: 05 jul. 2019.

POSADA, E. Forma de vida. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 59.

_____. Posesión. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 58.

POSSE, E. **Muerte, cultos y cementerios**. Santafé de Bogotá: Disloque Editores, 1993.

PRANDI, J. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRESCOTT, L. Evaluando el pasado, forjando el futuro: estado y necesidades de la literatura afrocolombiana. **Revista Iberoamericana**. Bogotá, v. LXV, n. 188-189. p. 553 – 565, 1999.

_____. Perfil histórico del autor afrocolombiano. **América Negra 12**. Universidad Pontificia Javeriana. Bogotá, v. 1. n. 12, p. 104 – 125. 1996.

PRESTES, Luciana. Construyendo nuevos paradigmas socioeducativos e identitarios: el cabello como representación de lucha y reconocimiento de la mujer afrodescendiente. **Creativity and Educational Innovation Review**, Universitat de Valencia, n. 3, p. 75-85, 2019.

PROYECTO PATRIMONIO. **Guiomar Cuesta Escobar**: Escritora colombiana. 2005. Disponible em: <http://www.letras.mysite.com/ae040106.htm> Acceso 06 Jun 2019.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. **Centro de estudios latinoamericanos y del caribe**. Universidad de Michigan. v. 24, ed. 51, p. 137 – 148, 1999.

_____. Don Quijote y los molinos de viento en América Latina. In: OLIVER. K. *et al* (org.). **De la teoría crítica a una crítica plural de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007, p 123 – 144.

RAE, Real Academia Española. **Diccionario de la lengua española**. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

RAMÍREZ, M. Tambores de masculla. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 70 – 72.

_____. Ya no más con ese cuento. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 72 – 73.

_____. Addis ababa. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 74 – 76.

_____. Canto para Mulecones. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 69 – 70.

_____. Dinga y mandinga. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 67 – 68.

_____. Domination and the arts of resistance: hidden transcripts. Yale University Press. Londres. Edición en español: **Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos**. Traducción de Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Ediciones Era, 2000.

_____. La negrita. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 70.

_____. Racismo y discriminación. **A. Rojas, Cátedra de estudios afrocolombianos: aportes para maestros**. Popayán: Universidad del Cauca. p. 192-204, 2008.

_____. Representaciones y prácticas asociadas a la muerte en los ríos Satinga y Sanquianga. **Revista de la Universidad del Valle**, seccional Buga, v. 8, p. 78-102, 2011.

_____. Tu nombre hecho espumas. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 69.

RANGEL, O. **Colombia diversidad biótica IV**. El Chocó Biogeográfico/Costa Pacífica. Bogotá, D. C: Universidad Nacional de Colombia. 2004

REISZ, S. Hipótesis sobre el tema «Escritura Femenina e Hispanidad». **Revista Tropelías**, Zaragoza, n. 1, p. 119 – 213, 1990.

RESTREPO, E. El Pacífico: Región de fronteras. **Anuario Fucla**, Fundación Universitaria Claretiana, v. 3, p. 237-250, 2011.

_____. Políticas de la alteridad: Etnización de "comunidad negra" en el Pacífico sur colombiano. **Revista Journal of Latin American Anthropology**. v. 7, n. 02, p. 34-58, 2002.

_____. Representaciones y prácticas asociadas a la muerte en los ríos Satinga y Sanquianga. **Revista de la Universidad del Valle**, seccional Buga, v. 8, p. 78-102, 2011.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

RIVERA, C. **Dolerse y condolerse**. México: Surplus, 2015.

RODRÍGUEZ, H. **Plan especial de salvaguardia de las manifestaciones gualíes, alabaos y levantamiento de tumba, ritos mortuorios de las comunidades Afro del Municipio del Medio San Juan**. Andagoya: Fundación Cultural de Andagoya, Ministerio de Cultura, 2014.

ROSETO, C. Los afrodescendientes y el conflicto armado en Colombia: la insistencia en lo propio como alternativa. **Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias**, v. 150, p. 547-560, 2002.

SAYLY, D. No es tiempo de llorar°. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 158.

SCOTT, J. Gender: A useful category of historical analysis In: **The American Historical Review**, v. 91, p. 1053 – 1101, 1986.

SERRALLER, F. El festín visual: una introducción a la historia del bodegón. In: **El bodegón**. Galaxia Gutenberg, p. 15-31, 2000.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem (1985) In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, 1994. p. 23-56.

_____. **Toward a Feminist Poetics**: Women's Writing and Writing About Women. London: Croom Helm, 1979.

SILVA, L (CUTI). Literatura negro-brasileira. Selo Negro Edições, 2010.

SISMA MUJER, **20 Años de Trabajo Feminista por el Derecho Humano de las Mujeres a Vivir una Vida Libre de Violencia**. Disponível em: <https://www.sismamujer.org/>; Programa Somos Defensores. (2018). Piedra en el Zapato. <https://somosdefensores.org/informes-anuales/>. Acesso em: 28 nov. 2019.

TOELKEN, B. **The Dynamics of Folklore**. Logan: Utah State University Press. 1996.

TRUQUE, C. Nocturno de infância. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 116.

TRUQUE, S. 19 con 5°. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 106.

_____. Bodegón con naturaleza muerta. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 107.

_____. Bogotá. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 105.

_____. Bosque Izquierdo In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 106.

_____. Definición de la madrugada. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 104 – 105.

_____. Las torres del parque In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad d

TRUQUE, Y. Poema 4. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 112.

_____. Poema 5. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 112.

_____. Autorretrato. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 117- 118.

_____. Autorretrato. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 117- 118.

_____. De esta maraña que nos ha atrapado. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 110 – 111.

_____. Hasta desgarrarme. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 111 – 112.

_____. Mujer batalla. In CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 110.

_____. Sin título No. 3. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 118.

VALENCIA, C. La madre tierra. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 173

VALENCIA, E. Currulao. In CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 169.

_____. Quedarme con tu azúcar. In: CUESTA, G.; OCAMPO, A. (org.). **¡Negras somos!**: Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas. Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008, p. 169 – 170.

_____. **Todos somos culpables.** Poemas y cantos. Cali: Imprenta departamental del Valle del Cauca. 1993.

VALLEJO, M. **La identidad afroamericana y la victimización femenina en la narrativa de Toni Morrison.** 1998. 400f. Tese (Doutorado em Filología Inglesa) – Facultad de filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

VARGAS, N. Aproximación al problema de las literaturas de minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana. **Lingüística y literatura**. Bogotá. v.1, n. 47 -48, p. 115 – 133, 2005.

VELASQUÉZ, M. Aspectos históricos de la condición sexual de la mujer. In: LAVERDE; SANCHEZ, L. (org.), **Voces Insurgentes**. Bogotá: Universidad Central. 1986, p. 185 – 201.

VILLA, W. Movimiento social de comunidades negras en el Pacífico colombiano: la construcción de una noción de territorio y región. In: MAYA, A. (org.). **Geografía humana de Colombia: los afrocolombianos**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1998, v. 6. p. 431 -449.

VOS OBESO, R. La mujer negra y su papel en la historia. **Revista Chichamaya**, n. 3, p. 3-8, 1995.

WABGOU, M. Herencia negroafricana en Colombia. **CONTRA|RELATOS desde el Sur**, v. 8, n. 9, p. 99-115, 2012.

WADE, P. **Gente negra, nación mestiza**: dinámicas de las identidades raciales en Colombia. Medellín: Siglo del Hombre, 1997.

WEST-DURÁN, A. **African Caribbeans**: A reference guide. London: Greenwood Publishing Group, 2003.

ZAPATA, M. **La Rebelión de los genes**. El mestizaje americano en la sociedad futura. Bogotá: Altamir Ediciones, 1997.

ZOLIN, L. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.