

UCLA

Mester

Title

MESTER VOL. 55 PDF (DIGITAL VERSION)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7jh738nf>

Journal

Mester, 55(0)

Author

Zandomeneghi, Raquel

Publication Date

2026-10-01

DOI

10.5070/M3.69547

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

 **MESTER**
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES

**REWRITING AND REIMAGINING
TRADITIONS**

VOL. 55

THIS PAGE INTENTIONALLY LEFT BLANK



FRONT MATTER

Editor-in-Chief

Raquel Zandomeneghi

Editorial Board

Adela McKay
Adriana Rojas
Ana K. Arreguín
Andrew Edwards
Bianca Mayer
Camila Lee
Candela Perichon
Fernanda Mora Triay
Gabriela Cruz
Ícaro Carvalho
Jacob Chan
Nickolas Barba Izurieta
Raquel Zandomeneghi
Rebecca Benitez
Saraí Jaramillo

Guest Editors

Mara Uriol-Garate (UC Davis)
Marco Antonio Sánchez-Cano
(UC Irvine)

Faculty Advisor

Patrícia Lino

Layout Editor and Cover

Marianna Tórgo

Mester (ISSN 0160-2764) is the graduate student journal of the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It is published annually online (https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester) and in print with the generous assistance of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Students Association.

Articles, reviews, and interviews should be uploaded online at https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester where full submission guidelines are posted.

All volumes of *Mester* are freely available online in their entirety through the California Digital Library's open access platform, and via eScholarship at https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester. Address all correspondence and requests for print copies of issues up to Volume 37 to: Mester, Editor-in-Chief; Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles; 5310 Rolfe Hall, Box 951532; Los Angeles, CA 90095-1532; or to mester@ucla.edu.

Mester is indexed in the MLA International bibliography and is listed in the ISI Web of Science. Copyright © 2026 is retained by each author according to his/her individual article/submission. Regents of the University of California retain copyright for Mester v. 55 (2026) compilation.

ISSN 0160-2764

TABLE OF CONTENTS

Rewriting and Reimagining Traditions

- 6** **Introduction by the Editor**
Raquel Zandomeneghi
- 9** **"El gran secreto del arte": Aesthetic Considerations in the *refundiciones* of José Fernández Guerra**
Rachel C. Williams
- 18** **Afro-ascendencia: Visual Reclamation and Liberatory Futurities**
Lei Edmonds
- 34** **A Opacidade da Obra e o Desvio da Vida em "Na Ópera de Wifredo Lam" (2023), de Edimilson de Almeida Pereira: por uma Estética da Relação**
Bianca Mayer
- 45** **Archipelagic Rewriting and Postcolonial Reframing of the Epic in Jorge de Lima's *Invenção de Orfeu***
Carlos André Cordeiro de Oliveira
- 58** **Do envio ao resto: matéria e escritura em *Drawing Logistics* de Luiza Crosman**
Ana Drawin

Interview

- 73** **Entrevista a la escritora ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano**
Isabel Ibáñez de la Calle

Notes

- 79** **Notes on Editors**
Raquel Zandomeneghi
- 82** **Notes on Contributors**
Raquel Zandomeneghi

MATHS

On behalf of the Editorial Board of *Mester*, the academic journal of the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles, I am honored to introduce its fifty-fifth issue, titled **"Rewriting and Reimagining Traditions."**

Mester LV invited submissions exploring the phenomenon of rewriting, the intricate dialogues between different works of art, and the motivations driving artists and writers to revisit, reinterpret, and reimagine existing texts, canons, historical events, as well as Afro-descendant and Indigenous traditions, literature, visual arts, and oral narratives. We sought to examine how engaging with prior traditions through contemporary frameworks gives rise to new creative, critical, and cultural practices across Iberian, Latin American, Brazilian, Luso-African, Latinx, and Chicanx contexts.

This volume opens with Rachel C. Williams's article, "El gran secreto del arte': Aesthetic Considerations in the *refundiciones* of José Fernández Guerra." Williams examines nineteenth-century Spanish *refundiciones*—the recasting and updating of Golden Age *comedias*. Focusing on Fernández Guerra's *Ir contra el viento* (a rewriting of Agustín Moreto's *Yo por vos y vos por otro*), the essay analyzes how neo-Aristotelian principles of verisimilitude, moral order, and nationalistic motives were deployed to reshape classic texts, negotiating the tensions between Baroque heritage and the rise of European Romanticism.

Bridging classical European canons with contemporary decolonial interventions, Lei Edmonds's article, "Afro-ascendencia: Visual Reclamation and Liberatory Futurities," investigates how contemporary Afro-diasporic women artists—Harmonia Rosales, Fabiola Jean-Louis, and Firelei Báez—reclaim historical, canonical, and cartographic archives. Edmonds proposes the framework of *Afro-ascendencia* to analyze how these artists invert Eurocentric visual

regimes, transform trauma through creative labor, and construct liberatory, regenerative cosmologies for Black and Brown subjectivities.

This dialogue on Afro-diasporic aesthetics and Glissantian thought extends into the third article, “A Opacidade da Obra e o Desvio da Vida em ‘Na Ópera de Wifredo Lam’ (2023), de Edimilson de Almeida Pereira: por uma Estética da Relação.” The study explores how Edimilson de Almeida Pereira’s poetry engages with the visual and biographical trajectory of Afro-Cuban painter Wifredo Lam. Drawing on Édouard Glissant’s concepts of opacity, *détour* (deviation), and relation, the essay demonstrates how Pereira’s poetry translates the ambiguities of Lam’s paintings (such as *La Jungla* and *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*) into an opaque, multi-voiced aesthetic that challenges linear readings and definitive conclusions.

The Glissantian constellation continues in the fourth article, now intertwined with the rewriting of Western myths in “Archipelagic Rewriting and Postcolonial Reframing of the Epic in Jorge de Lima’s *Invenção de Orfeu*.” Reading Glissant’s concepts of opacity and relation alongside Antonio Cornejo Polar’s notion of heterogeneity, the study demonstrates how Lima’s epic reinterprets classical mythological structures through a postcolonial, archipelagic lens to desacralize literary traditions and unsettle colonial imaginaries.

Expanding the boundaries of textuality and material signs, the fifth article, “Drawing Logistics: Writing, Images, and Vibrant Matter in Luiza Crosman,” concludes the scholarly research section of this volume. Analyzing Crosman’s *Drawing Logistics* series through Jane Bennett’s concept of vibrant matter alongside Derridean grammatology, the study explores how diagrammatic collages integrate verbal language with logistical artifacts like packaging, labels, and barcodes. By repositioning these materials from inert

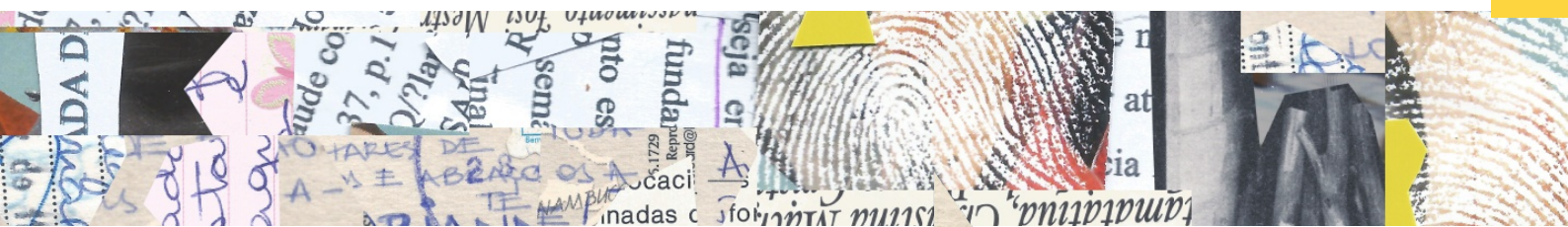
supports into active actants, the essay reveals a politics of matter wherein meaning emerges from unstable relations between signs and substrates.

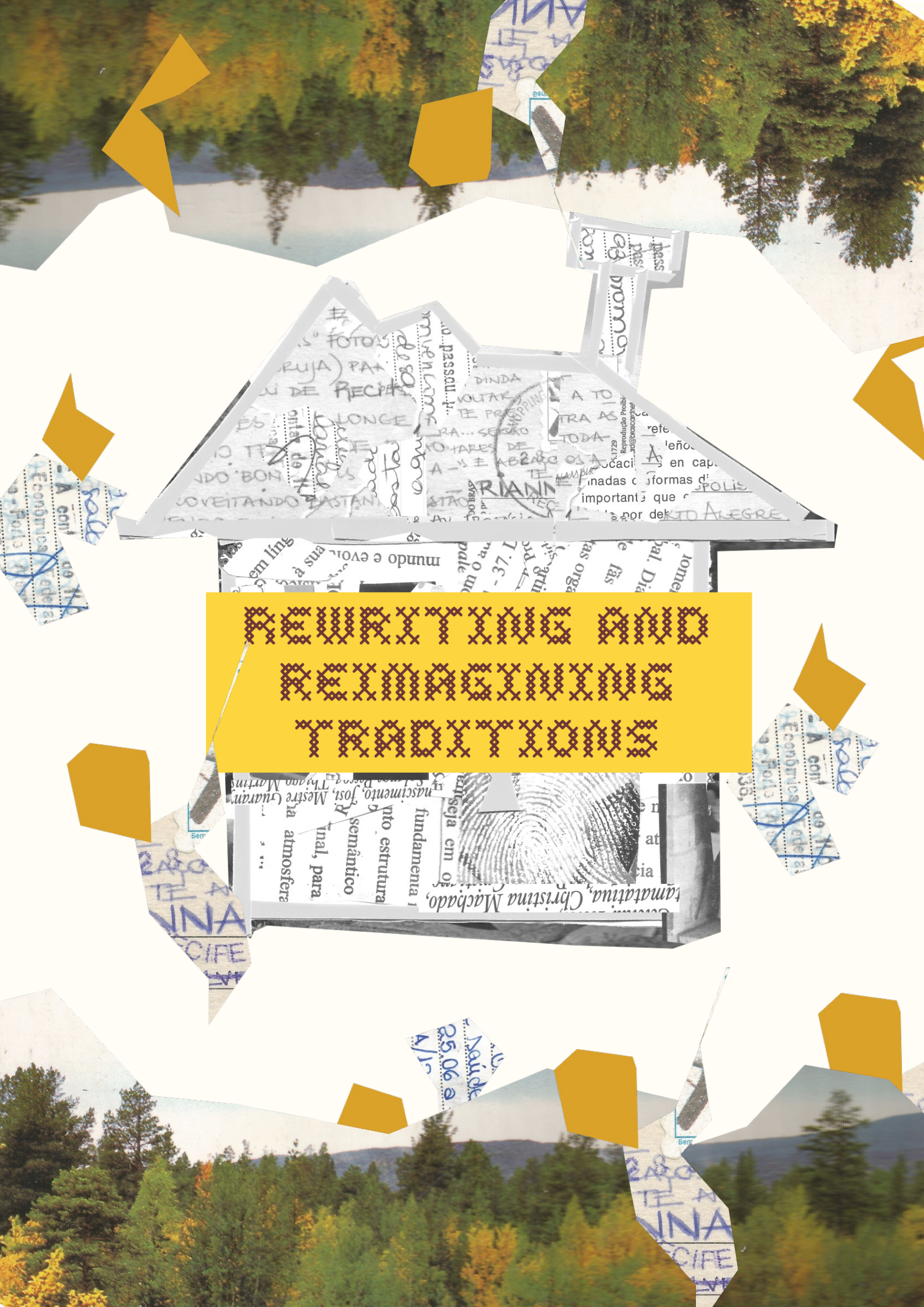
To conclude this volume, *Mester LV* features an interview conducted by Isabel Ibáñez de la Calle with Ecuadorian writer Yuliana Ortiz Ruano. In this dialogue, Ortiz Ruano reflects on her artistic formation, childhood as a political space, literature as a community-building practice, and her celebrated debut novel, *Fiebre de carnaval* (2022).

I would like to thank all the authors for their contributions to this volume. I am deeply grateful for the dedication of our Editorial Board—comprised of Adela McKay, Adriana Rojas, Ana Arreguin, Andrew Edwards, Bianca Mayer, Camila Lee, Candela Perichon, Fernanda Mora Triay, Gabriela Cruz, Ícaro Carvalho, Jacob Chan, Nickolas Barba, Rebecca Benitez, Saraí Jaramillo, and Xana Furtado—as well as our guest contributing editors, Mara G. Uriol-Garate and Marco Antonio Sánchez-Cano. I wish to express my appreciation to the editorial designer of this edition, Marianna Tórgo. I would also like to give special thanks to our past Editor-in-Chief, Ícaro Carvalho, for his continued guidance. Finally, I am deeply thankful to Mester LV's Faculty Advisor, Professor Patrícia Lino, as well as to the Chair of the Department of Spanish and Portuguese, Professor Jorge Marturano, and the Vice Chair for Graduate Studies, Professor Patricia Arroyo Calderón for their ongoing support.

Raquel Zandomeneghi

Editor-in-Chief, *Mester LV*
University of California, Los Angeles





MORTU
MORTU
MORTU

amativina, Christina Machado,
fundamenta a
estrutura
semântico
final, para
atmosfera
nascimento, José, Mestre Guaraná
nação, Bona
Ben

Nai de
25.06 a
A/15

Ben
TE A
NINA
CIFE

-A con
de 11
Econômica
Fede a
a-Polo

-A con
de 11
Econômica
Fede a
a-Polo

de 80
mencione
passou p
DINDA
KUTAR
TE PO
RA... SO
TOYARE
DE
A-11 E
ABZAG
OS A
TE
RIANN
STAC
AV
de 11
Econômica
Fede a
a-Polo

pass
pass
g3
romo
kon

refo
leñoc
en cap
caci
inadas c
formas d
important
que
e por dek
POLIS
Alegre

em ling
à sua
mundo e evol
pale
37. I
gu
as orga
las
Dia
jome

“El gran secreto del arte”: Aesthetic Considerations in the *refundiciones* of José Fernández Guerra

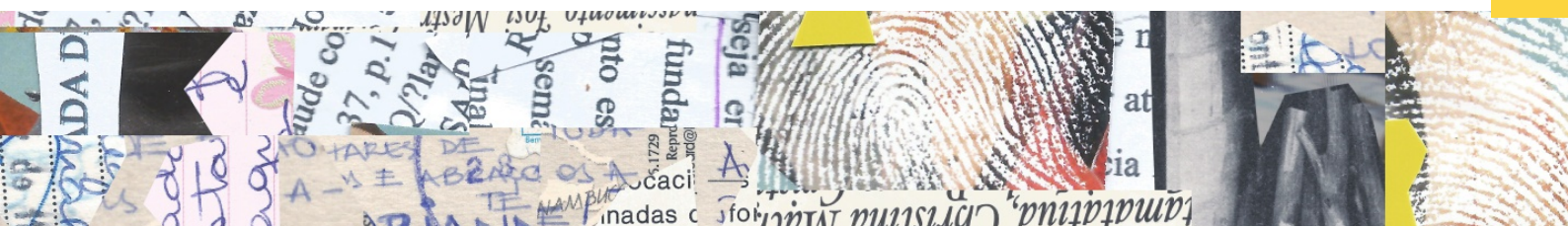
Rachel C. Williams¹

Ignacio de Luzán presents a proposition to his readers at the conclusion of the first chapter of his 1737 treatise *La poética*: “si, después, querrá alguno ejercitarse en las reglas ya aprendidas, veremos, entonces, rejuvenecer la poesía española, y remontarse a tal grado de perfección, que no tenga la nuestra que envidiar a las demás naciones” (153). Nearly a century later, the author José Fernández Guerra answers this call, thus positioning himself within an effort to “refundir” (commonly translated as *recasting* or *reworking*) the comedias of the Spanish Golden Age. With the publication of three *comedias refundidas* in 1826, Fernández Guerra joined the ranks of other *refundidores* of the late eighteenth and early nineteenth centuries, who attempted to “correct” the errors of earlier plays by such authors as Lope de Vega, Calderón de la Barca, Agustín Moreto, and more. Fernández Guerra, in his own prologue to the play *Ir contra el viento* (a *refundición* of Moreto’s *Yo por vos y vos por otro*), expresses his hopes that “estos mis ensayos animen a los inteligentes a trabajar con más felicidad en este importante ramo de la literatura española” –this “ramo,” or “branch”, being the art of the *refundición* (*Ir contra*).²

This article will use *Ir contra el viento* as an example of the kinds of logics motivating the *refundidores* of the nineteenth century, particularly how their aesthetic and nationalistic considerations parried the rising popularity of English and French Romanticism. Using a neo-Aristotelian framework placed forth by Luzán, the *refundidores* brought the classics of Golden Age comedias into accordance with nineteenth century values, relying on the reputations of famous comediantes of the past to lend credence to their own attempts to revitalize a national theatre in Spain. In this way, the art of the *refundición* was also one of re-canonization for these classic works. Focusing on Fernández Guerra’s author

prologue and the changes made between his *refundición* and Moreto’s original in *Ir contra el viento*, this study builds upon earlier analyses of *refundiciones* to demonstrate, with support from the words of the *refundidores* themselves, the ultimate national-aesthetic philosophy behind this return to Golden Age *comedia* at the start of the nineteenth century.

While the practice of *refundiciones* was popular among Spanish authors at the turn of the nineteenth century and earlier, the *refundidores* themselves have largely been ignored or even denigrated in the studies of Spain’s literary history. As Charles Ganelin, one of the scholars who has written extensively on the *refundición*, writes: “a reworked *comedia* fuses the horizons within which it exists while attempting to be faithful to two moments in literary history...this double fidelity produces a view of the *refundición* as an art form which is criticized by some for the excesses it exhibits as a *comedia* and by others for not being faithful to its moment of original creation” (*Rewriting Theatre* 21-22). This lack of direction means the *refundición* often does pale in comparison to the masters of the Golden Age *comedia*, whose baroque aesthetics accounted for a multiplicity of themes, plots, and characters. For the *refundidores* of the early nineteenth century, however, the layered and lavish baroque styles of the Golden Age were incompatible with their own aesthetic principles. These authors, partly inspired by the argument put forward by Luzán’s *La poética*, wished to, in the words of Francisco Aguilar Piñal, “suprimir lo defectuoso, en una nueva versión, más acorde con los imperativos axiológicos del momento” (33). These axiological imperatives included a neo-Aristotelian desire for verisimilitude, reason, and ordered plots; in practice, this often meant eliminating secondary characters, suppressing plots deemed irrelevant to the play’s larger argument, and cutting down longer speeches into more digestible lengths.



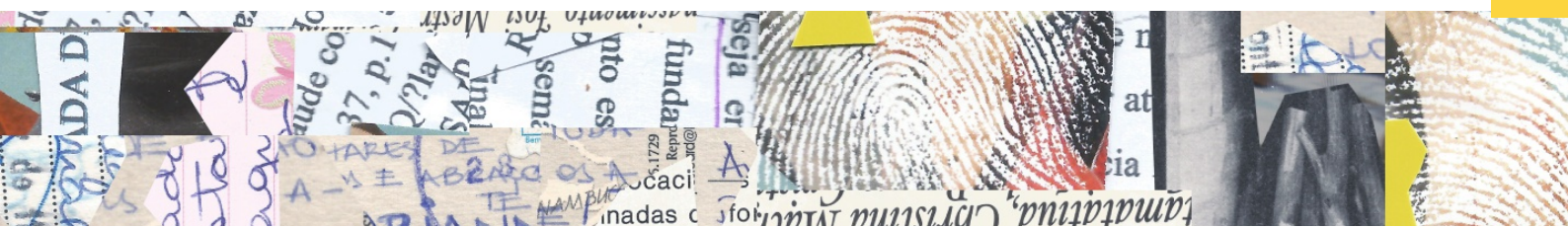
The essential project of a *refundidor* was to use recognizable tropes of the Golden Age to make a moral argument that more closely aligned with the interests of the nineteenth century and was specifically vested in establishing Spanish national theatre as an alternative to the rising popularity of English and French Romanticism, as made clear by the prologues to Fernández Guerra's own works.

Many of these *refundiciones* were published as *comedias sueltas*, unbound printings of plays that, along with other forms of *literatura de cordel*, "brought the purchase of wildly popular comedia texts within reach of readers of almost all walks of life" (Hernández 5).³ These ephemeral pieces of literature, first popularized in Spain during the early printing booms of the seventeenth century, continued to be printed into the nineteenth.⁴ All three of Fernández Guerra's 1826 *refundiciones* were printed as bound *suestras*; each one attempts to update a Golden Age original for nineteenth-century audiences. These include *La dama duende*, originally by Calderón de la Barca; *Cuántas veo tantas quiero*, a medley of three plays from the seventeenth century (along with some of Fernández Guerra's own additions); and finally, *Ir contra el viento*, a rewrite of *Yo por vos y vos por otro* by Agustín Moreto. Fernández Guerra was not the only author of his time attempting to update the Golden Age comedias for a contemporary audience (other notable names of the *refundidores* are Cándido María Trigueros, Dionisio Solís, and Juan Eugenio Hartzenbusch), but particularly fascinating in these works is the author's use of the prologue to defend his project, an explanation not afforded in other *suestras*, in which the text of the play often utilized all of the limited page space.

Before diving into the analysis of this moral argument, I will briefly summarize the *refundición* that is central to this article, *Ir contra el viento*, and its original text, *Yo por vos y vos por otro*. The original play, written by Agustín Moreto⁵ in the seventeenth century and published posthumously in his second collection of *comedias* in 1676, takes the form of a classic romantic comedy, in which a mix-up of portraits leads the

two main male characters to think up a plot to trick their desired women into loving them back. The men, don Enrique and don Íñigo, returning from their time in the Spanish colonies in the West Indies, sent along portraits to the two daughters of a fellow captain they had met there—with the intention that don Íñigo would marry doña Margarita, and don Enrique would marry doña Isabel. Unfortunately, the women received the wrong portraits, and doña Isabel fell in love with the appearance of don Íñigo, and doña Margarita with that of don Enrique. The men are looking for a solution to these crossed wires, and, after confiding in the servant Motril, come up with the idea to act against the desires of the woman who currently loves them, thus making them more desirable to the actual woman they love. The plot, like many of the *comedias de enredo* of the Golden Age, may not be unfamiliar to modern-day viewers of a romantic comedy film, with similar farcical scenes of misunderstanding and comical mix-ups. Eventually, the ladies' servant Inés discovers the men's plan to trick the women, and the women decide to give the men a taste of their own medicine. Despite the fact that she has already been turned off by don Enrique's shows of jealousy (which were really meant to attract doña Isabel), doña Margarita declares that she truly loves him and wishes to marry him. The men are essentially scared into revealing the truth of their plan: that they were faking all along in order to turn the ladies' feelings around. Doña Margarita reveals her own fiction and tells don Íñigo that she wishes to marry him because she loves him and wants no other; doña Isabel declares the same to don Enrique, and the two couples are happily married.

Fernández Guerra's version of the play, renamed *Ir contra el viento* in a reference to the difficulty of the task that lays before the two men, retains the general plot of the original, though there are several changes, including a change in the protagonists' names. In his version, don Diego (a renamed don Enrique) is in love with doña Isabel, and don Enrique (formerly don Íñigo) loves doña Margarita. Fernández Guerra also removes the second trick played by the ladies, instead having don Diego reveal the trick

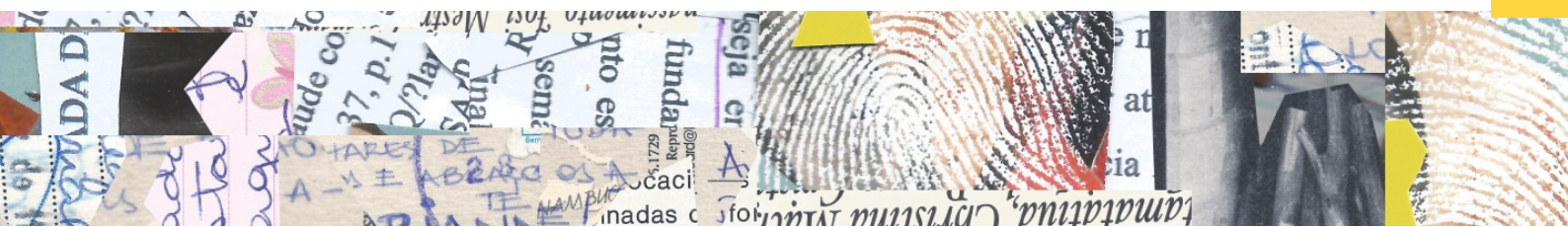


right before the end of the play, after the women had decided amongst themselves that they each got along better with their sisters' betrothed (which was, of course, the point of the men's ruse). Carmen Santana Bustamante has performed a categoric comparison of the two texts, exploring in detail the specific changes made to Moreto's play; while such a schematic comparison is beyond the scope of this article, a brief examination of certain changes will illuminate the aesthetic and political concerns of Fernández Guerra in his re-writing process.⁶ These were changes to the roles of the servants Motril and Inés: Motril was made much more central to the plot of the play, casting him as the mastermind of the entire plot, while Inés's participation in the discovery of said plot was suppressed.

In his prologue, Fernández Guerra writes that "el plan de Moreto es tanto menos natural cuanto menos relación tiene con el desenredo" and that Moreto's original play represents a "defecto clásico contra la razón y contra el arte" (*Ir contra*). He lays out Moreto's defective plot thusly: "a don Diego y a don Enrique no les bastaba para conseguir su objeto, el hacerse odiosos a aquellas de quienes se veían amados apesar suyo: les era necesario además hacerse amables e interesantes a los ojos de las que ellos adoraban" (Fernández Guerra, *Ir contra*). Not so outlandishly, he believes that there should be scenes added that make clear the attraction and shared values between the couples who end up together at the end. And while it can be argued that the ending of Moreto's play was not so unexpected as Fernández Guerra makes it out to be when he writes that "el espectador no espera de modo alguno la determinación de doña Isabel y doña Margarita," it is interesting to note that the author's argument rests on the centrality of reason and the viewer's (or reader's) ability to make sense of a plot that, to the nineteenth-century sensitivities of Fernández Guerra, lacked necessary verisimilitude (*Ir contra*). In this way, Fernández Guerra reaches back in time to the mid-seventeenth century to pull out the basic plot points of Moreto's work, re-presenting them

according to the preferences of the neo-Aristotelian mode of the early nineteenth century.

Fernández Guerra's prologue makes clear his commitment to the neo-Aristotelian aesthetics promoted by Luzán and shared by several other playwrights and *refundidores* at the time. As Javier Vellón Lahoz writes, "la comedia hispana alcanzó un nivel de codificación interna, cuya latencia dramática únicamente exige una actualización guiada por la regularización y la verosimilitud" (102). Fernández Guerra was among those most concerned with both the regularization of the *comedia* and the centrality of verisimilitude. In his prologue, he argues that Moreto's work "no prepara el desenlace, no da caracteres a los personajes, ni trazó una marcha natural y verosímil" (Fernández Guerra, *Ir contra*). Fernández Guerra seeks to remedy this in his *refundición*, following the neo-Aristotelian aesthetics promoted by Luzán and others in eighteenth and nineteenth-century Spain. Luzán named his treatise after Aristotle's famous *Poetics* and argued that Spain's poets and playwrights must return to the Aristotelian structure (distilled through Christian morality) in order to rectify the moral damage done by baroque playwrights. Aguilar Piñal writes that Luzán "como racionalista, quiere luchar contra el absurdo; como político cristiano, contra los abusos y el desenfreno de la moral" (36). The connection between literary aesthetics and Luzán's larger political project is explicit, and a clearer morality is just as important as a streamlined plot. According to Luzán, Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, surely the most influential instructional text on *comedia*-writing in the seventeenth century, directly and flagrantly opposed the rules put forward by Aristotle, which then caused "daños gravísimos al público" (152). Fernández Guerra echoes this argument in his prologue when he writes that "ni la filosofía, ni el buen gusto, ni el conocimiento de las reglas reinaban en aquel siglo [XVII]" (*Ir contra*). This focus on "good taste" echoes Luzán's own political project rooted in Christian morality. In his *refundición*, Fernández Guerra hopes to rectify these faults by adding more verisimilitude,



removing several characters he views as extraneous to the plot, and adjusting the morality of the play to more closely align with the ideals of the early nineteenth century.

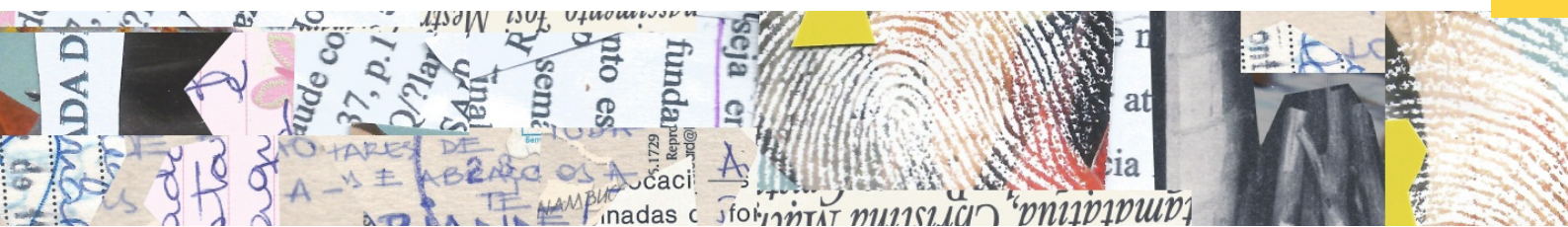
Notable in this attempt at further verisimilitude is the change Fernández Guerra makes in the role of the servant Motril. In Moreto's original, Motril plays the traditional role of the *gracioso*: a servant character who makes comical comments on the *comedia*'s action and the behavior of the protagonists for the general amusement of the audience. In the opening scene of Moreto's work, Motril hears the plight of Íñigo and Enrique and initially suggests that they pretend to love the women they are paired with, "con tanta demasía / que ellas se hallen con vosotros / hartas de verse queridas" (I.452-4). Once bored with the men, Motril claims, the women will then be easier to persuade love their "correct" counterpart. Fernández Guerra maintains this conversation, ending the scene on Motril's question that "en habiéndolas cansado, / ¿no os será, pesia mi vida, / más fácil de inclinarlas?" (*Ir contra* act 1, 11-12). However, he suppresses the continued conversation in Moreto's work, in which Íñigo tells Enrique "yo he de añadir una industria / que remedie nuestra vida," later revealed as the decision to act against the preferences of each woman ("en que es nuestra condición / contraria a la suya misma") to ensure that the women would not only bore of them, but be so disgusted as to refuse marriage entirely (I.473-4; I.483-4). In his efforts to streamline the play, Fernández Guerra makes the servant the sole mastermind of the plot, ignoring that it was the rich nobleman Íñigo who suggests acting against type to further repulse the women. The class implications of this change are notable; while Motril certainly plays the *alcahuete* in the original work, the gentlemen are culpable in designing their own inventions to move the women's feelings and utilize Motril in this plan, rather than merely following the servant's tricks.

Additionally, in removing the servant Inés's discovery of the plan and subsequent revelation to the women, as well as their return

trick upon the men, Fernández Guerra suppresses the women's opportunity to assert their own feelings about the trick played upon them. While Fernández Guerra claims in the prologue that he has made Inés "jugar en el enredo, y saco de ella algún partido, mientras que Moreto la olvidó como inútil e insignificante," he appears to erase the important role Inés played in revealing the trick to Isabel and Margarita (*Ir contra*). Indeed, Inés insists that the women retaliate against the men in Moreto's original: "la obediencia os niego / si no tomáis venganza de contado, / que hago en Madrid más ruido que un quemado" (III.2646-8). The layering of tricks and reveals—*engaños* and *desengaños*—frequent in the Golden Age are replaced in the *refundición* by a more logical denouement, in which don Diego simply reveals that "todo hasta aquí ha sido traza / de nuestro amor" (Fernández Guerra, *Ir contra* act 3, 117). The replacement of the layers of *engaño/desengaño* with a commitment to verisimilitude throughout ensures that Fernández Guerra's work aligns with Luzán's recommendations for the national theatre, which Aguilar Piñal describes:

En definitiva, lo que Luzán pretende es introducir en la vida teatral española un nuevo gusto artístico, exento de exageraciones, hipérboles y situaciones inverosímiles, en el que dominase la sensatez, la proporción y la moderación, ajustándose a unas normas precisas, hijas de la razón y enemigas de la fantasía desbordada. Pero también un teatro moral y educativo, al servicio de la sociedad estamental. (36)

The aesthetic modes of the baroque, which set out to entertain audiences with wordplay, reveals of hidden truths, musical interludes, and introductions of "low" humor, would not serve the moral and political goals of Luzán and his followers. Instead, the *refundidores* would align the content of these classic plays with the more enlightened aesthetic considerations of the eighteenth and nineteenth centuries, adapting the



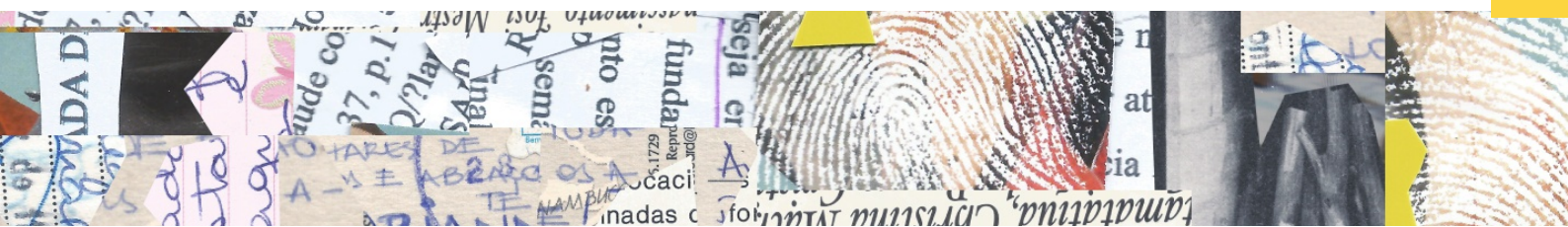
baroque masters into neo-classical educative works.

Part of this alignment involved an assumption, on the part of the *refundidor*, for what exactly a viewer (or, as was often the case by this point, a reader) of a *comedia* truly wishes to see. Most of Fernández Guerra's primary critiques of Moreto's original work hinge upon the expectations and wants of "el espectador." As mentioned above, he argued that Moreto did not do enough to establish the positive relationships between the couples, to the effect that the viewer does not expect the ladies to change their minds about the men until it occurs at the play's conclusion. Later on in the prologue, he rails against the characters that he sees as adding very little to the plot, writing that "uno de los principales defectos de los autores de siglo XVII consiste en la multitud de personajes que solían introducir en las comedias, los cuales, como inútiles, solo servían para entorpecer y embrollar la acción" (Fernández Guerra, *Ir contra*). He continues to inveigh against these useless characters, claiming that they bother the viewer, distract from the "fin principal," and that the presence of musicians in particular cause a loss of "una gran parte del tiempo que el espectador quiere ocupar en lances cómicos e interesantes nacidos de la acción" (Fernández Guerra, *Ir contra*). This concern for the viewer's experience and how they may dedicate their time comes in conjunction with the neo-Aristotelian aesthetic interests that shape the project of the *refundición*. Santana Bustamante concludes that Fernández Guerra removes the musical pieces from the play because "la consideraba innecesaria y de poco agrado para el público decimonónico, que prefería ver diálogo y acción que escuchar melodías antiguas ajenas a su contexto" (123). This concern amplifies the arguments made by the *refundidores* that their projects served to streamline baroque plots, claiming the interests of the spectator as their primary reasoning. The shifting interests of a more lettered society meant that the musical interludes and additional characters (who often took on comedic sketches) from Golden Age plays were suppressed in favor

of more logical plotting. With these changes, Fernández Guerra brings his work closer to the "fin principal" that he seeks—one which follows both "reason" and "good taste" and serves to counteract the perceived damages done to public morality by baroque aesthetics.

Refundidores like Fernández Guerra found fundamental defects with the *comedias* of the Golden Age, which could only be remedied by a rewritten version in accordance with the neo-Aristotelian preferences of the early nineteenth century. The question remains, however, as to why they felt the need to rewrite seventeenth century *comedias* rather than create new, original plays, which could conform more easily to their aesthetic preferences. As authors like Ganelin and David Gies have noted, there was a "furor de refundir" occurring in Spain in the early nineteenth century, which were "con frecuencia, la única forma en que ven los aficionados al teatro las obras del antiguo repertorio español" (Gies, "Furor de refundir" 120). And despite the ready criticism the *refundidores* launched at the original *comedias*, "the energy that the *comedia*'s detractors spent denouncing Golden Age theatre lent even greater impetus to the *comedia*'s persistence and its ability to withstand incursions" (Ganelin, *Rewriting Theatre* 17). The seeming contradictions in the project of the *refundidores* is captured in Fernández Guerra's explanation of why he deemed it necessary to recast Moreto's original play: "el pensamiento sobre que gira es de suyo tan cómico, tan interesante, que habría sido una lástima dejarle confundido entre los defectos con que Moreto manchaba y oscurecía sus mismas bellezas" (*Ir contra*). Underneath these baroque defects lay a basic argument that remained relevant to a nineteenth century audience, which the *refundidor* could improve with neo-Aristotelian re-imaginings. In addition, the return to Golden Age plays marked an important step in the (re)construction of a national literature that had floundered in the late eighteenth century.

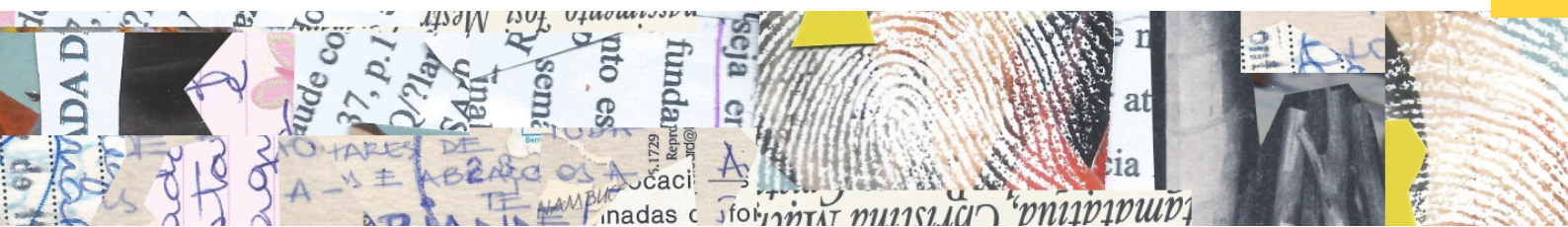
Luzán clearly makes the argument for a stronger national literature in the mid-eighteenth century, writing that, had there been more alignment with Aristotelian values during the



Golden Age, “tendríamos en España tan bien escritos comedias, que serían la envidia y admiración de las demás naciones” (150). More than a century on from Spain’s Golden Age, the authors of the late eighteenth and early nineteenth centuries were deeply concerned with presenting Spain as a strong literary presence, especially fighting against the increasing popularity of Romanticism in the rest of Europe. While Romanticism would arrive in Spain in the latter half of the nineteenth century, when Fernández Guerra wrote in the 1820s, Spanish theatre mostly consisted of “translations, melodramas, magical comedies, operas, and *refundiciones*” (Gies, “Romantic Spain” 350).⁷ In the prologue to Fernández Guerra’s *refundición* of Calderón de la Barca’s *La dama duende*, also published in 1826, Fernández Guerra’s friend Antonio de Miguel writes that “ahora, en el siglo de la filosofía y del buen gusto, está infestando a la Europa con composiciones monstruosas, contrarios a un mismo tiempo a las reglas del arte y a la razón” (*Dama duende*). These words, interestingly echoing Fernández Guerra’s own analysis of the faults of Golden Age comedias, refer to Romantic works: Miguel specifically makes reference to *El vánpiro*, perhaps a translation of the 1819 John William Polidori work *The Vampyre*, which arose out of the same story contest (between Polidori, Lord Byron, and Mary and Percy Shelley) that produced *Frankenstein*. These “monstrous” compositions presented a threat not only to the ordered, logic-forward, neo-Aristotelian sensibilities of many *refundidores*, but also a danger to Spanish national literature itself.

To counteract the dangers of Romanticism threatening the morals of the Spanish public, Fernández Guerra embarked upon his project of rewriting the classic Spanish plays. While moral concerns may have been one reason for the *refundiciones*, there was also the importance of combatting Spain’s bad reputation within European literary circles. Antonio de Miguel also complains of the fact that other countries in Europe look down on Spain, including that “nos comparaba con los habitantes de los desiertos del África”—a complaint mirroring the famous quote,

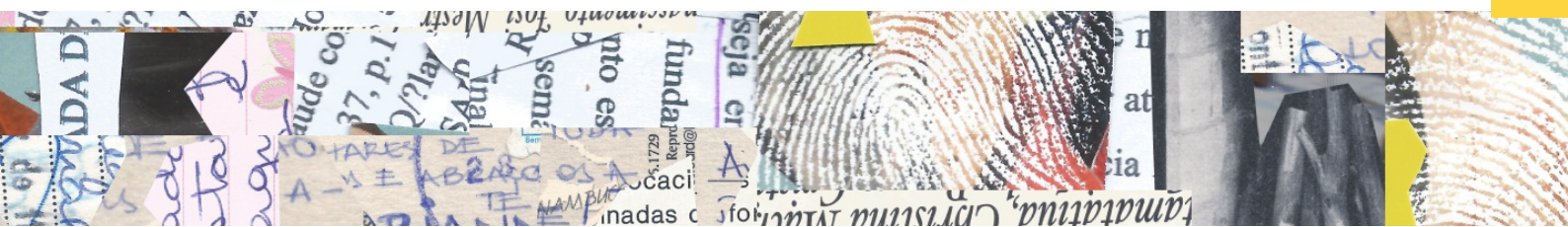
of various attributions, that “Africa begins at the Pyrenees” and continuing a racist and anti-Muslim anxiety around Spanish identity that began in the early modern period (*Dama duende*).⁸ While the *refundidores* saw defects within the works of the Golden Age, they nevertheless recognized this period as a time of extreme literary, artistic, and political power for Spain. In an effort to revitalize Spain’s national theatre and defend its artistic abilities against the denigration of French and English authors, Fernández Guerra and his contemporaries wished to simultaneously call back to this historical success and fundamentally change the works themselves. In the words of Joaquín Álvarez Barrientos: “el trabajo del refundidor supone la existencia de una consideración previa y generalizada, según la cual se valora el pasado nacional pero, a la vez, se entiende necesaria su revisión, su regularización, para que ese pasado (y esos valores) puedan ser absolutamente aceptados y apropiados en el presente” (287). Ganelin concurs that “each interpretation offered by a *refundición* of a specific text adjusts a society’s cultural currency” (“*Refundición Redux*” 47). The dual considerations of the past and the present bridge the space between the original *comedia* and its *refundición*, drawing out the shared cultural touchstones between texts written centuries apart. As Fernández Guerra writes in his prologue, Moreto’s original play remained an interesting enough premise to deserve a reconsideration in front of a nineteenth century audience, despite its many aesthetic faults, demonstrating that “the horizons that condition a staging are influenced both by the period that produced the text as well as by the play’s individuality and inherent ability to transcend its period” (Ganelin, “*Refundición Redux*” 51). Despite the *refundidores*’ critiques of the Golden Age comedias, the authors ultimately idolized this period of Spanish cultural dominance, wishing to revitalize the genre to establish a new national theatre. This national theatre would not only bring up Spain’s reputation in the eyes of other European countries but also serve as a mode of education for the viewing public, reviving the country’s most famous playwrights with the appropriate moral messaging for a nineteenth-century viewer.



Much like the original works of the Golden Age, the *refundiciones* of the early nineteenth century presented moral and political arguments to their audiences. The political realities of the time—perhaps most especially Spain's declining imperial power—pushed the *refundidores* to look backwards, to attempt to bridge the gap between past and present to retain some of the former glory of the empire, even as they pushed against its baroque aesthetics. The playwrights of the sixteenth and seventeenth centuries were controlled by rules and regulations upheld by officers of the Church and the Inquisition; the *refundidores* (still nominally under Inquisitorial control, though the power held in the Holy Office was limited throughout the late eighteenth century and was officially disbanded eight years after Fernández Guerra's publications) applied neo-Aristotelian philosophy to their works to manage these moral and political questions. While suppressing the baroque aesthetics that brought Golden Age authors to fame, the *refundidores* wished to weaponize this form of celebrity in order to combat arguments that Spain's literary output paled in comparison to other European countries. Their nationalistic tendencies (which again replicated the proto-imperial and colonial drive of Golden Age authors) work alongside their aesthetic modes to change the classic plays and to promote this project to other authors. As quoted at the beginning of this article, Fernández Guerra wished for his project to inspire others to follow in his footsteps, a project that would presumably, eventually, rewrite all of the famous plays of the Golden Age, until Spanish writers had once again proven themselves capable of establishing a strong national theatre.

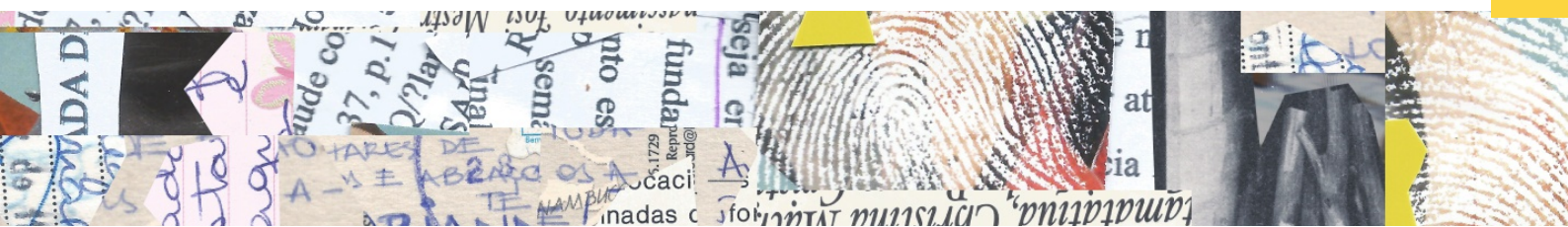
For modern readers and researchers, the *refundiciones* of the nineteenth century provide an interesting look at the history of reception in the Spanish context, particularly in the views of Golden Age authors held by the *refundidores*. The mass production of these *refundiciones* informs us of their popularity in the time, and indeed of the continued popularity of Golden Age works, changed as they might have been. In the early nineteenth century, a rewritten Calderón or

Moreto was as much of a draw to the theatre as the originals were to the *corrales* in the seventeenth century. Unraveling the threads of the *refundición* is fascinating not only from the perspective of cataloging plot changes, but also to consider the political, social, and moral shifts that influence the *refundidor's* decisions. In a tradition of reception and adaptation studies, the period of the *refundición* in the nineteenth century stands as an important step towards modern day adaptations and recastings of Golden Age plays, which again adjust the baroque aesthetics to match a modern viewing experience. Rather than continuing to elide this moment of Spanish literary history, further analyses of the *refundiciones*, including of the *refundidores'* justifications as in Fernández Guerra's prologues, will illuminate the strong social, moral, and political ambitions of these works, including their desires to rebuild a canon of plays renowned throughout the literary landscape of their time and beyond.



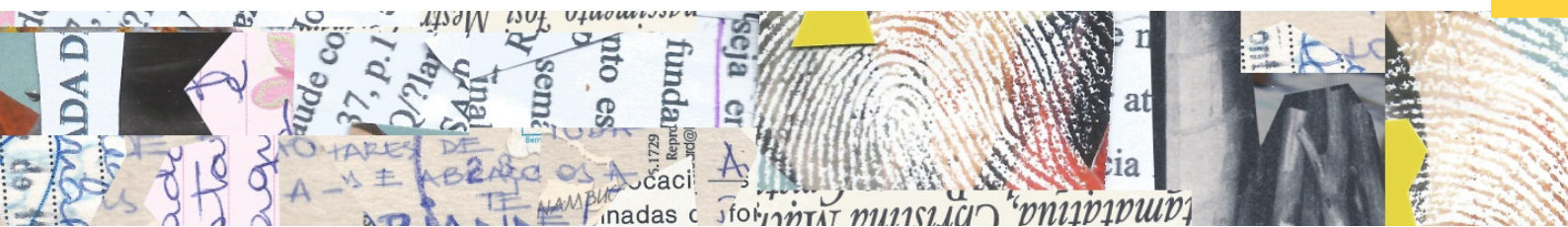
Notes

1. Research for this article was completed under a Denis Curatorial Fellowship at the Winston Tabb Special Collections Research Center of the Sheridan Libraries at Johns Hopkins University in the summer of 2022. A version of the paper was presented at the “Contextualizing Comedias sueltas” masterclass at the Peabody Library in April 2023. Many thanks to Mackenzie Zalin for his support and feedback during the fellowship term, and to Paul Espinosa for facilitating my access to materials at the Peabody Library. Additional thanks to Earle Havens, Szilvia Szmuk-Tanenbaum, and the other participants at the masterclass for their comments on earlier versions of this project.
2. Quotes taken from the 1826 copy, published in Málaga by the Imprenta de Quincozes. The prologue of the play lacks pagination. Modernization mine.
3. Literatura de cordel refers to the popular and inexpensive offerings that printers would hang on strings outside their stores. Common genres included poems, songs, relaciones de suceso, and folk novels.
4. For more on the history of sueltas and their cataloging in libraries today, see Szmuk-Tanenbaum and Zalin (2021).
5. Moreto (1618-1669) was a popular subject for the refundidores, though not as popular as Calderón, Tirso de Molina, or Lope de Vega. Gies calculates that from 1820-1833, half of the representations of Moreto’s plays in Madrid were refundiciones (“Furor de refundir” 114).
6. Santana Bustamante notes that Fernández Guerra’s changes were made “a conseguir una obra más natural y verosímil, una de las normas fundamentales de las refundiciones neoclásicas y decimonónicas” (125).
7. Gies later writes that “it was not until the end of the decade [1820s], and then, more rapidly following the death of King Fernando VII in 1833, that the Spanish theatre managed to stage imported or home-grown plays that reflected the collective energy and European angst called Romanticism” (“Romantic Spain” 350).
8. Often attributed to Alexandre Dumas, the phrase also appears in early nineteenth century writings by the Count of Funchal and Dominique Dufour de Pradt. Barbara Fuchs explores the paradoxical creation of Spanish national identity in relation to its racially and culturally diverse heritage in *Exotic Nation* (2009).



Works Cited

- Aguilar Piñal, Francisco. "Las refundiciones en el siglo XVIII." *Cuadernos de Teatro Clásico*, vol. 5, 1990, pp. 33–41.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación," in Luciano García Lorenzo, (coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Reichenberger, 2000, pp. 279-324.
- Fernández Guerra, José. *Ir contra el viento: comedia en tres actos*. Ofizina de Don Antonio Fernandez de Quincozes, 1826.
- . *La dama duende: comedia en zinco actos*. Imprenta de Quincozes, 1826.
- Fuchs, Barbara. *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. University of Pennsylvania, 2009.
- Ganelin, Charles. *Rewriting Theatre: The Comedia and the Nineteenth-century Refundición*. Bucknell University Press, 1994.
- . "Refundición Redux: Revisiting the Rewritten Comedia." *Remaking the Comedia*. Ed. by Harley Erdman and Susan Paun de García. NED-New edition. vol. 346. Boydell & Brewer, 2015, pp. 45–54.
- Gies, David. "The Theatre in Romantic Spain." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge University Press, 2005, pp. 350–61.
- . "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)." *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, vol. 5, 1990, pp. 111-24.
- Hernandez, Julia C. "Prologue: A Suelta State of Mind." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 75, no. 1, 2024, pp. 5–17, <https://doi.org/10.1353/boc.2024.a938467>.
- Luzán, Ignacio de. *La poética: O, reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Ed. Russell P. Sebold, 1st ed. Cátedra, 2008.
- Moreto, Agustín. *Yo por vos y vos por otro*. Ed. Elena Martínez Carro, Biblioteca Digital Miguel de Cervantes, 2018.
- Santana Bustamante, Carmen. "'Ir contra el viento', una refundición de José Fernández Guerra de 'Yo por vos y vos por otro' de Agustín Moreto." *Esferas Literarias*, n.º 5, diciembre de 2022, pp. 107-27, <https://doi.org/10.21071/elrl.vi5.14095>.
- Szmuk-Tanenbaum, Szilvia E. and Mackenzie S. Zalin. "Where *Comedias Seltas* Go to Be Discovered." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 7 no. 1, 2021, p. 13-32. *Project MUSE*, <https://dx.doi.org/10.1353/boc.2021.0002>.
- Vellón Lahoz, Javier R. "El proceso de refundición como práctica ideológica: 'La dama duende' de Juan José Fernández Guerra." *Cuadernos de Teatro Clásico*, no. 5, 1990, pp. 99-109. *ProQuest*, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/el-proceso-de-refundición-como-práctica/docview/1626251217/se-2>.



Afro-ascendencia: Visual Reclamation and Liberatory Futurities

Lei Edmonds

Introduction

How do communities reconcile living within structures for which they were never calibrated? In a society where every aspect of life is stratified and spectacle-driven—echoing the pseudoscientific obsessions of Louis Agassiz and the exploitative performances of P.T. Barnum—the very act of maintaining a coherent sense of self becomes an act of resistance (Wallis 2). This existential stratification served as the caryatid upon which the Old Dominant buttressed itself—a defunct concept in the New Codominant, where power structures are still being reshaped but continue to uphold colonial legacies. The dominant social order continues to deny marginalized groups their rightful claim to belonging through inherited, self-renewing colonial logics.

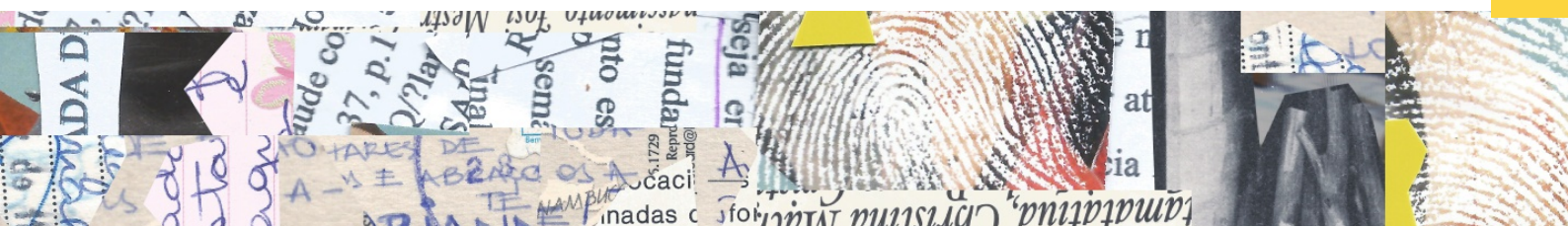
Within this archive, the image of the Afro-descendant body occupies a fraught position. Classical and colonial visual regimes constructed Black and Brown peoples as embodiments of alterity, peril, and subhumanity. These depictions rendered Black and Brown bodies as irredeemably ‘other,’ creating a dehumanizing gaze that contemporary artists now strive to repair, subvert, and reimagine. This gaze not only represented Afro-descendant life but actively constructed it as less-than-human.

Harmonia Rosales, Fabiola Jean-Louis, and Firelei Báez work backward to enable us to imagine forward by deconstructing the terms of subhumanity of the past so “people could be cleansed and redeemed of the detritus of difficult life” (Estes 64). They draw and drain the energy/power of the colonial evil so that it may be returned to the womb or creative belly of these Creators to be “transformed and reissued, hopefully in less contentious states” (Estes 64).

Through acts of revision, reclamation, and re-visioning, they assume a creative burden akin to what Clarissa Pinkola Estés describes in *Women Who Run with Wolves*—drawing from Jung’s theories of God-consciousness—as the work of the sin-eater: one who absorbs the detritus of inherited harm in order to cleanse a future not yet lived. These artists sing over the bones of visual historiography. After a rigorous process of incubation, they return to the dead past, make it malleable, and deliver it back into the world transformed. Their artworks drain the colonial image of its violence, returning its energy to a creative womb where it can be refashioned into something capacious, dignifying, and new. Through these acts of reclamation and transformation, these artists embody what I term *Afro-ascendencia*—a process of lifting Afro-descendants beyond their historical subjugation to create a new visual language for a liberated future.

The visual beyond becomes, in this sense, the quintessence of subaltern redemption. Contemporary Afro-descendant artists invert art-historical constructions of Blackness to create a visual rhetoric that articulates a theory of liberation grounded in historiography yet oriented toward futurity. Through their interventions—layering, overlay, mimicry, and subterfuge—artists of color exorcize the colonial gaze and redeem the representational space that once consigned them to abjection. This creative violence restores the humanity stripped from Afro-descendant peoples, complicating linear narratives of the past while conjuring new possibilities for the future.

Afro-ascendencia is the intersection of a post-canonical visual culture that reconciles past misrepresentations, addresses present conditions, and gestures toward future potentialities. This research, therefore, asks:



- What constitutes a Black visual legacy, and what might a Black visual *beyond* look like?
- How has coloniality been installed psychologically through visual culture?
- What is the power of nonverbal, optical storytelling for Afro-descendant communities?
- How might artists imagine spheres of existence—academic, institutional, cosmological—that do not require perpetual contestation with antiquity?
- Can shattered stereotypes be recomposed to construct a freer self and a freer future?

Ultimately, Afro-ascendencia encompasses what is ancestral and futuristic, human and divine, earthly and ethereal, theoretical and practical. It is a renaissance of the Afro-descendant body within the visual field, a canonization and crowning of the colored subject that unsettles the binary of saint/slave and generates new modes of being. These artists have crowned in heaven that which was condemned to hell in the legacy of visual culture.

Methodology

This study employs formal analysis as the primary method for articulating the framework of Afro-ascendencia, focusing on how contemporary Afro-descendant artists challenge dominant narratives surrounding representation, identity, spirituality, and belonging. While artworks can be examined as physical objects, sensorial experiences, and cultural artifacts, this article prioritizes the latter two dimensions—attending to the visual, visceral, and symbolic registers through which meaning is constructed.

Each artwork is examined through a process of description, interpretation, and evaluation, situating its formal qualities within semiotic, iconographic, and, where relevant, religious frameworks. This holistic approach treats each piece as a constellation of interconnected components, rather than fragmenting its aesthetic, historical, and psychological dimensions. When necessary, comparative connections are drawn between contemporary works and earlier pieces from the canonical archive—not to reinforce hierarchical

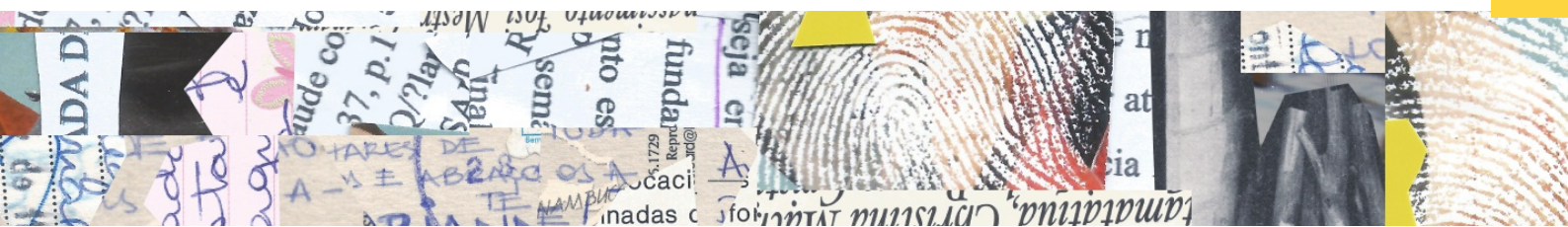
genealogies, but to highlight the disruption and distance *that Afro-ascendencia* introduces.

This methodology is further enriched by the lens of *créolité*, which foregrounds hybridity, world-building, and the generative possibilities that emerge when cultures, languages, and genealogies come into contact. As articulated in Bernabé, Chamoiseau, and Confiant's *In Praise of Creoleness*, creolization constitutes not merely a cultural mixture but a conscious mode of being—one that resonates with the spatiotemporal elasticity found in the oeuvres of Rosales, Jean-Louis, and Báez (Barnabé 90).

In situating Afro-ascendencia within this broader critical landscape, this study engages the substantial body of scholarship that has interrogated the Eurocentrism of art history—work by Tatiana Flores, Krista Thompson, Arturo Lindsay, Genevieve Hyacinthe, among others. Rather than replicating these interventions, the present analysis extends them by applying their insights at the level of close visual interpretation, attending to the archetypal, cosmological, and psycho-spiritual registers through which Afro-diasporic artists operate. Accordingly, while the primary emphasis remains on formal and interpretive analysis, these readings are informed by and positioned in dialogue with existing critical frameworks surrounding Afro-diasporic art, gender, and coloniality.

Critical Race Theory and womanist methodologies, such as the wise words from Pauli Murray who wrote:

And since, as a human being, I cannot allow myself to be fragmented into Negro at one time, woman at another, or worker at another. I must find a unifying principle in all these movements to which I can adhere. This, it seems to me, is not only good politics but also may be the price of survival. (1967 letter to Dr. Kathryn F. Clarenbach, Former Chair of the National Board of NOW).



further informs this approach, emphasizing that theoretical and lived experience cannot be partitioned without compromising survival. In attending to these intertwined systems of meaning, this article situates Afro-ascendencia as both a theoretical intervention and a lived practice of resistance, reclamation, and creative sovereignty.

Format

European colonial regimes, in their invention of racial, sexual, and spiritual categories, constructed interlocking systems that justified their violent remaking of the world. Anchored in the triad of *God, Glory, and Gold*, colonizers imposed structures that reorganized every dimension of reality—material, visual, linguistic, and cosmological. This article does not attempt to catalogue all the mechanisms of colonialism; instead, it focuses on the optical pedagogies that taught people of color to internalize and reproduce the logics of their own subjugation. In classical art history, such images function as *exemplum virtutis*—models of behavior designed to enforce routine, unquestioned compliance. This project, however, proposes an inversion of that logic, appropriating colonial and classical visual tools to imagine more liberatory paradigms.

The article is organized into three sections, each of which strategically reclaims and reconfigures colonial frameworks:

Section 1: GOD(S) examines Harmonia Rosales’s use of classical techniques and her interrogation of the master narrative, particularly through her painting *Still We Rise*. Her reappropriation of Renaissance forms demonstrates how Afro-descendant figures can inhabit and redefine the very structures that once excluded them.

Section 2: GLORY analyzes one of Fabiola Jean-Louis’s transformative paper textiles, photography, and installation works. Jean-Louis reanimates the visual language of European nobility to expose its entanglement with the histories of enslavement, femininity, and racial hierarchy, while aligning with longstanding

cultural practices of Black sovereignty and self-fashioning.

Section 3: GOULD explores a mixed-media work of Firelei Báez, which intervenes in histories of geography, nationhood, and diaspora. Through rupturing and refashioning inherited visual lineages, Báez articulates regenerative cosmological and cartographic possibilities for Afro-diasporic subjects.

Section 1 | God(s)

Building on bell hooks’ assertion that “[i]f one could make a people lose touch with their capacity to create, lose sight of their will and their power to make art, then the work of subjugation, of colonization, is complete. Such work can be undone only by acts of concrete reclamation” (hooks 389-391). Extending this insight, one might contend that by severing people from the Gods innate to them, the work of abjection is completed as well. The paternal function of God and the redemptive façade of Christianity in the procedure of colonization were enacted through militant and missionary technique. This expansion of Christianity coerced people to worship a God who did not resemble them. When both oppressors and the oppressed pray to the same God, whose prayers are answered? What becomes of a people forced to deify a monotheistic figure in place of a generations-old pantheon of gods and goddesses?

This section establishes an index of Afro-ascendance as a counter-narrative within the master narrative, restorative rather than merely resistive. Rosales, like the other artists discussed here, does not refuse history; she engages it, offering an alternative. Through reproduction—both figurative, in contemplating (re)birth, and literal, in reinterpreting Michelangelo’s works—Rosales approximates divine experiences as imminent and transcendent for Afro-ascendants. Her practice mirrors the historical labor of Afro-descendants: learning from the past, striving for growth, and cultivating a personified mitosis that better society. Her interventions embody



existential maturity and wisdom gained through dialectical contemplation of the past and present, oriented toward a reconciled future.

Harmonia Rosales

Harmonia Rosales (b. 1984) is an Afro-Cuban American artist from Chicago, currently based in Los Angeles. Working primarily in classical painting, she depicts women and people of color in roles of power and beauty, drawing inspiration from ancient myths, Afro-Cuban culture, and Renaissance masters. Her work destabilizes notions of artistic “fact,” departing from exclusively European or African traditions in favor of Creolized, Afro-diasporic survival strategies.

Scholars have widely observed that Harmonia Rosales’s body of work reconfigures canonical Western religious and mythological imagery to center Black female subjectivity and diasporic identity, such as observed in Elsa Mercado’s “A Conversation with Harmoni Rosales” in *Afro-Hispanic Review* (152-160). Existing scholarship, including work by Efeoghene Igor Coleman and Natalie McCann, has emphasized Rosales’ interventions into representation and canon formation. Building on these readings, this analysis underscores how her work engages Afro-spiritual and cosmological frameworks as sites of epistemic resistance, while also staging a deeper rupture in which dominant knowledge systems are not simply revised but destabilized, giving way to reconstituted forms of meaning grounded in diasporic cultural inheritance and spiritual knowledge.

Rosales’ ambidextrous artistry centers Afro-descendant female empowerment within Classical European technique, honoring the African diaspora. Fascinated by Renaissance masters yet critical of their Eurocentric hierarchies and idealizations of subordinate women, her intent is not mere replication but the creation of harmony between historically opposed dichotomies. Her Afro-Cuban heritage and ancestral knowledge inform her compositions, as does lived experience: she is a mother, navigating

identity and society, and her children inspire her portrayals of coexistence in a world indebted to Africa as much as to Europe. Through her figures, she interrogates the historical and contemporary condition of Afro-descendant women.

Still, We Rise



Fig. 1. Harmonia Rosales, *Still We Rise*, 2021, oil and gold on canvas, 60 × 55 in.

When spoken aloud, the title *Still We Rise* exceeds a mere vocal exercise. It operates as a form of linguistic and symbolic reclamation; its repetition enacts a process of release, as if expelling the residues of colonial violence under which communities have been historically submerged or buried.

Rosales’ *Still We Rise*, extends the logic of Afro-ascendancy by charting the interlaced levels and cycles of existence that culminate in a transcendental state of being. At first glance, the eye registers a multiplicity of Black figures, each crowned with a lucent golden circle—an emblem of haloed sanctity. These bodies inhabit an indeterminate, celestial realm where Black subjects float freely and engage in both secular and sacred exchange. Here, the threshold between the terrestrial and the divine collapses; earthly hierarchies cannot withstand the altitude of this vision. Upon closer study, however, the composition reveals a discernible triptych of foreground, middle-passage, and celestial backdrop.

In the beleaguered foreground, humanity unfolds under siege. Black bodies are chained, collared, flogged, and hanged. White figures—some brandishing whips, others corralling Black bodies—commit atrocities that are as historical as they are ongoing. To the bottom right, a woman in blue traverses the turbulent waters amid shipwrecked bodies: Yemaya, present all along in the Middle Passage, witnessing the displacement and demise of those thrown overboard. The scene also includes the visual rhetoric of conquest—Europeans landing ashore, initiating the dual conquest of coastal land and Black flesh. Bodies aquatic and corporeal alike become sites of violation.

In the middle ground, scantily clothed bodies rise—floating, flying, ascending. To the right, sculptural artifacts and busts are also lifted upward, as if reclaimed for celestial safekeeping. To the left, partially risen figures reach back to pull others up, enacting a visual theology of communal ascendance. Central to this liminal zone stand a man and a woman—Adam and Eve—recast in Blackness, surrounded by the spiritual presence of Orishas such as Ochún, Obbatalá, and Oya.

Two militant forces intervene visibly in this coming-into-deification: Ogun, Orisha of war, stands beside Adam burning a Confederate flag—an act of iconoclastic reckoning—while Elegguá, guardian of the crossroads, holds the ladder that bridges the physical and the spiritual realms. Only Black bodies ascend this ladder; the few white figures below remain absorbed in their own domination, unable—or unwilling—to recognize the divine recursion unfolding before them. They, too, will face divine judgment in time. In life as in death, no one escapes this terminal evaluation, but Rosales makes clear that the first to rise are those who bore the weight of the world's colonial sins.

In the beatific backdrop, celestial beings intermix with mortals in consecratory transition. Two dominant sacred symbols—one African, one European—hover in dialogic tension. *The ankh,*

an ancient Kemetic symbol of life, reproduction, and cosmic continuity, functions as a portal of genesis. Its presence is crucial: reproduction, both literal and metaphoric, is central to Rosales' praxis of Afro-ascendance. The Catholic cross appears on the opposite side, a symbol of sacrificial life and resurrection. The absence of a crucified figure invites reflection on resurrection's primacy over suffering.

Both symbols ascend toward Oshumare, the iridescent Orisha who unites earth and sky. Oshumare's serpentine form—encompassing all colors—embodies equilibrium: between Orisha and human, masculine and feminine, superior and inferior, life and afterlife. As the Orisha responsible for returning rainwater to the heavens, Oshumare signifies the cyclical return of earthly beings to their spiritual point of origin. Comfortingly, the only hell Rosales represents is the one already experienced on earth; transcendence becomes the rightful inheritance of Black people through Yorùbá cosmology.



Fig. 2. Michelangelo, *Il Giudizio Universale*, 1536–41, fresco, 13.7 × 12 m, Sistine Chapel, Vatican City.

Still We Rise is Rosales' adaptation of Michaelangelo's *Il Giudizio Universale* (The Last Judgment). Instead of reiterating Christian teleology, she reframes judgment through an

Afro-diasporic cosmology that honors ancestral sacrifice. In Michelangelo's fresco, feet hover at the pinnacle—often interpreted as Christ or God, gendered and white. Here, Rosales substitutes not a single white divinity but a constellation of Black celestial beings whose names, stories, and presence are fully known.

At the bottom of both works lie the consequences of earthly suffering: Christ's crucifixion in Michelangelo; the wounds, scars, and historical trauma of enslavement in Rosales. In Christianity, Jesus bears the sacrificial burden for humanity. In *Still We Rise*, the burden is borne by generations of Black people, whose suffering becomes the site of cosmic recompense. Rosales amplifies a theology of reversal—the last shall indeed be first—foregrounding the sacrifices of ancestors so that descendants might transcend the historical darkness of the Americas.

Section 2 | Glory

History is often said to belong to the victor, but Afro-ascendencia insists that the archive is not fixed—it can be seized, rewritten, and made answerable to those it once excluded. This act of reclamation resonates with Edwidge Danticat's longing for a future in which her daughters inherit both possibility and sovereignty, their "crowns... already bought and paid for." Jean-Louis' work enacts precisely this vision. Rather than imagining futurity as the belated inheritance of the historically victimized, she asserts that the future still belongs to a victor—just not the conventional one.

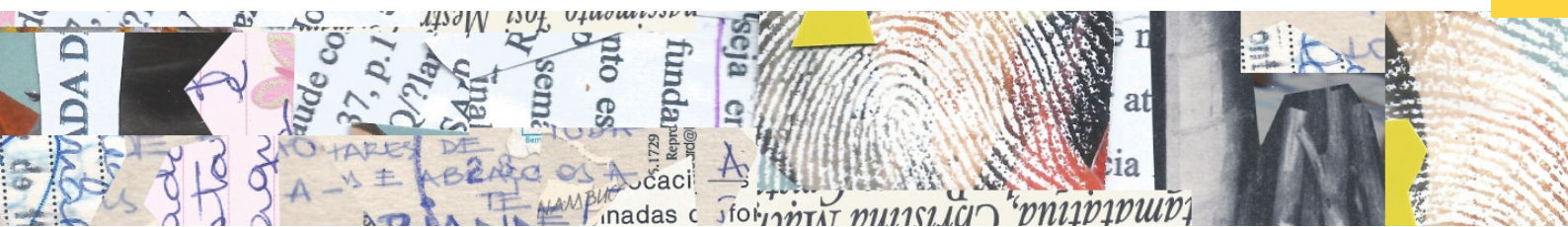
Fabiola Jean-Louis' deployment of Afro-ascendencia refashions past misrepresentations into present reconstructions that center women of color in regal, sovereign states of being. This section examines how her work dialogues with the imagined royal subject and challenges the historical record to account for the absence—the deliberate erasure—of Black and Brown women from dominant national narratives. By addressing this absence, Jean-Louis illuminates contributions and interior worlds that mainstream histories

have ignored, suppressed, or distorted. Her use of portraiture is especially subversive. Portraiture was historically a technology of power—the mechanism through which nobility inscribed itself into the visual archive of Western art. By appropriating this genre and placing Black women at its center, Jean-Louis confronts the crown and court on their own terrain. In doing so, she asserts the necessity of an inclusive historical imagination, one in which the visual grammar of sovereignty is no longer racially predetermined. Her intervention stages not only a critique but a visceral encounter: a demand that viewers reckon with the erasures, omissions, and violences that underpin Euro-American historical memory.

Fabiola Jean-Louis

Fabiola Jean-Louis, a Haitian-American conceptual artist and paper sculptor, revitalizes neglected histories with works that breathe life into the silenced, the forgotten, and the deliberately obscured. Born in Pòtoprens, Ayiti (b. 1978), and now based in Brooklyn, she works across mediums to craft images that challenge hegemonic portrayals of the past, particularly those involving Black women.

Jean-Louis' work transcends aesthetics. It summons dialogue about race, gender, sovereignty, and the mechanics of historical power. Paper—fragile, ubiquitous, and historically the substrate of official record-keeping—becomes in her hands a medium of transmutation. Its very vulnerability echoes the precarity of the lives she honors, even as its transformation into regal garments proclaims resilience and beauty. Jean-Louis is, in this sense, a sartorial architect of freedom and Afrofuturity: alchemizing the vestiges of the past, interrogating the spirit, and restoring dignity to generations circumscribed by historical violence. Scholarship on Fabiola Jean-Louis has emphasized her engagement with Afro-diasporic history and the visual language of European aristocratic portraiture, as discussed in Hélène Valance's analysis of her work.



Each portrait begins with the design and construction of an elaborate paper garment, worn by a model and ultimately staged for the camera. The photographic image becomes a site where time bends: the past and present coexist, and the future enters as an imagined possibility. Her practice is a speculative visual historiography—one that opens questions rather than resolves them, permitting ambiguity to remain productively suspended. While existing scholarship has emphasized identity and representation in Jean-Louis' work, this analysis foregrounds the unresolved tension between gendered transgression and racialized histories of violence.

Conquistadora



Fig. 3. Fabiola Jean-Louis, *Conquistador I*, 2017, archival pigment print, <https://www.fabiolajeanolouis.com/rewriting-history-color-prints>

In *Conquistador I*, Jean-Louis presents a solitary figure who emerges from a shadowed, indeterminate space, bathed in the dramatic chiaroscuro of Baroque lighting, evoking the emotional intensity of historical theater. The figure's Iberian attire grounds her within a familiar colonial visual lexicon, yet Jean-Louis

deliberately avoids the common tropes associated with empire: there are no armored horsemen, no plundered treasures, and no overt depictions of violence. Instead, the figure stands motionless, isolated—a frozen moment in time, suspended between the violence of colonial conquest and the tentative space of reclamation. This stillness evokes the psychological trauma response of freeze—a liminal moment, caught between histories of violence and the potential for redefinition. Through this stark, almost unnatural stillness, Jean-Louis speaks to the historical silencing of marginalized bodies, whose labor and lives were integral to the colonial project, yet erased from the dominant narrative of conquest.

The pillow supporting a scroll, a traditionally neutral object, takes on subversive significance in this context. Historically, in depictions of conquest, such objects were used to display trophies of subjugation: treasures or conquered goods placed upon pillows as symbols of imperial dominance. Here, the figure, both subject and object, simultaneously holds and receives power. She becomes the conduit through which a new reading of power is proposed—not through dominance or overt violence, but through a complex interaction of presence, vulnerability, and ambiguity. The figure's gaze becomes a powerful focal point. In contrast to traditional portraits of conquistadors (see fig. 4 and 5), wherein figures assert dominance through physical posture and martial prowess while refusing any emotional engagement with the viewer, Jean-Louis' subject meets viewers' eyes with a piercing, wary, and evaluative stare. This gaze challenges the viewer's expectations and complicates the viewer's role within the historical framework: This gaze challenges the viewer's expectations and complicates the viewer's role of power. The work raises questions regarding whether the viewer is implicated as a conspirator in the colonial past or invited to be a co-participant in the reshaping of that narrative.



Fig. 4. Unknown artist, engraving of Hernán Cortés, 19th century, in *Book of America*, by R. Cronau.



Fig. 5. Unknown artist, *Portrait of the Spanish Conquistador Hernán Cortés*, 16th century CE, White House Historical Association

The question of power and presence is further heightened by the interplay of shadows and spatial ambiguity. The lack of defined spatial context complicates the figure's identity—there is no clear division between foreground and background, creating a sense of both intimacy and distance. This disorientation reinforces the tension at the heart of the work: a refusal to settle on a single narrative of historical dominance. Viewers are left to question: whose freedom is at stake in this image, and by what standard is it measured?

Gender and coloniality, as inseparable forces, form the crux of Jean-Louis' interrogation. The figure is not a traditional conquistador but a conquistadora—a transformation that shifts the gendered paradigm and highlights the performative nature of identity within patriarchal and imperial systems. The suffix -a not only feminizes the figure but subtly reframes the historical narrative by emphasizing the resilience required of women to navigate—and often subvert—the rigid structures of both empire and gender. Jean-Louis also references historical figures such as Catalina de Erauso (see fig. 6), known as La Monja Alférez, whose life has often been read through the lens of gender transgression. Yet Erauso's participation in Spanish imperial campaigns in Peru complicates any straightforward recuperation: their navigation of gendered disguise operated not outside colonial power, but within and in service of it. Read in this light, the invocation of Erauso introduces a deliberate tension, underscoring how gender nonconformity can coexist with—and even reinforce—structures of domination. In this way, *Conquistador I* does not offer a simple genealogy of resistance, but instead situates itself within a more fraught historical terrain, where strategies of survival and expressions of identity are entangled with the very systems they appear to resist. This tension ultimately sharpens the work's engagement with the broader historical and contemporary legacies of Black and Brown women who, in both literal and figurative senses, have navigated exclusionary spaces by asserting their presence and authority.



Fig. 6. Juan van der Hamen y Leon, *Retrato de Doña Catalina de Erauso. La monja alferez*, c.1626, Fundação Bienal de São Paulo

The tensions surrounding figures such as Catalina de Erauso ultimately clarify the stakes of Jean-Louis' intervention. While Erauso's story can be situated within a broader genealogy of gender nonconformity, it does not map easily onto histories of racial resistance; rather, it emerges from and participates in the structures of colonial domination that produced racial hierarchy. In this sense, *Conquistador I* resists the construction of a seamless lineage between past and present forms of transgression, instead exposing the uneven and often conflicting inheritances that shape contemporary understandings of identity. Gendered subversion, the work suggests, does not necessarily align with—and may even contradict—the project of racial justice. At the same time, Jean-Louis does not abandon the insights of gender-based analysis; rather, she extends them, undertaking the more difficult task of holding gender and racial histories in tension. By refusing to privilege only those figures who can be easily recuperated as icons of resistance, Jean-Louis performs a kind of double work, insisting on an intersectional framework that accounts for the racialized violence within which such gendered transgressions have occurred.

The sitter's sartorial choices deepen this gendered discourse. The use of dark, traditionally masculine tones alongside lighter, more traditionally feminine colors speaks to the

ongoing performance of power. Clothing and accessories, long seen as markers of wealth and status, here become tools not just of concealment but of agency. Through dress, the figure asserts her ability to navigate and contest colonial hierarchies, using her attire as both armor and signal of resilience. The figure's garments, which would traditionally signify submission to patriarchal and imperial norms, instead become a means of negotiating visibility, status, and strength.

Through this photographic reimagining of the Baroque, Jean-Louis gives form to an embodied *Afro-ascendencia*. The figure she presents is not a traditional conqueror nor a vanquished subject within colonial discourse; she occupies a space of ambiguity and transgression that challenges the binary frameworks of power and subjugation. By embodying the aesthetic language of conquest—through her pose, attire, and the ceremonial nature of her presence—Jean-Louis transforms symbols of imperial power and violence into sites of introspection, agency, and historical reclamation. Her presence is an act of resistance against the erasure of the ancestral and collective memory, asserting continuity through embodied defiance.

The sitter's ambiguous posture—her poised yet uncertain expression, the quiet declaration written upon the pillow—resonates as a monumental testament to survival and resilience. This seemingly fragile moment, caught between historical moments of conquest and the silence imposed upon marginalized bodies, becomes an object of performative monumentality. The paper, pose, and mise-en-scène of the photograph do not merely represent history; they engage with it dynamically, inviting us to reimagine and re-situate the past. The figure does not merely symbolize survival; she embodies it, showing how history, far from being erased, is being rewritten by those previously excluded from its pages.

In this encounter, the viewer is forced to reckon with the ongoing legacies of power, colonial violence, and gendered resistance.

Conquistador I offers no easy resolutions. Instead, it cultivates a space of productive tension where historical narratives are unsettled and reimagined. The work creates a space for Black and Brown women to assert their visibility and authority, forcing us to confront the complexities of their continued struggle for self-possession. In *Conquistador I*, Jean-Louis orchestrates a dialogue across time—one that illuminates the enduring, transgenerational stakes of survival, colonial legacies, and the reclamation of self-determination. The work does not provide closure; it invites engagement and critical reflection, ensuring that the conversation surrounding conquest, survival, and resistance remains open, ongoing, and unfinished.

Section 3 | Gould

The surname Gould, a variant of Gold, signals lineage, value, and transformation—three forces historically tied to colonial ambition. Gold was not merely a symbol but a central motive behind European explorations, driving the pursuit of power through plunder and human dispossession across Africa, the Americas, and Asia. Colonizers, seeking wealth and imperial dominance, claimed lands and peoples, sending treasures back to European crowns while perpetuating violence and erasure. As Leyda Oquendo Barrios asserts: “Somos las hijas de las más fuertes, de las que habiendo sido arrebatadas de su suelo, de sus familias y de sus costumbres, y mutiladas de las lenguas y de mucho de sus culturas, sobrevivieron” (Oquendo Barrios 158). Here, diasporic subjects emerge from lineages of survival—shaped by forced displacement, cultural rupture, and the silencing of language—yet sustained by enduring strength. Firelei Báez’s work responds to this painful inheritance, drawing from colonial archives to foreground Afro-diasporic subjectivity and reclaim the gilded lining within the cyclical destruction of colonialism. Her art offers a vision of regeneration, creating a space where legacies displaced by colonial violence can be remade and healed.

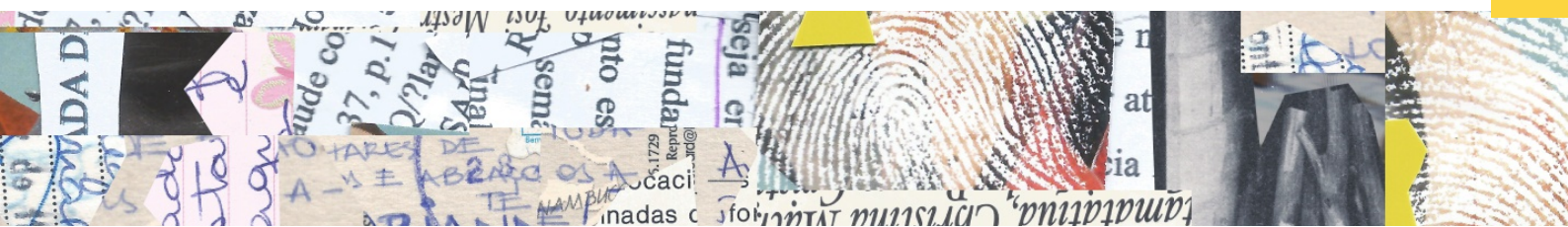
Scholarship on Firelei Báez has emphasized her engagement with Caribbean histories, colonial cartography, and the reimagining of Black and diasporic femininity. Building on these readings, this analysis foregrounds her use of spatial disruption and figuration to unsettle fixed historical narratives and articulate alternative modes of diasporic presence and belonging.

Báez’s artistic approach intervenes in the historical and visual landscape of colonialism, offering counter-narratives that center Afro-diasporic identities. Through a reworking of European documents and iconography, she creates auxiliary histories, filling spaces traditionally dominated by colonial power with representations of resilience and beauty. Her practice is not just a reclamation of history but an active reimagining of what it means to exist outside the constraints imposed by colonial structures. The art interrogates how life and art reflect the entrenchment of coloniality in visual culture, offering a dynamic vision of existence that is neither fractured nor diminished by the prejudice of colonialism.

By incorporating symbols of mixture, myth, and resilience, Báez’s works bring to the foreground a vision of identity that is whole and unbroken. In her vibrant portrayals, viewers see Afro-descendant lives as an ecosystem—each part creating a collective whole rather than being subjected to the fractured, reductive narratives imposed by colonial domination. Her art not only challenges the erasure of Afro-diasporic histories but also envisions a future that transcends colonial trauma, where the multiplicity of identities is embraced and celebrated.

Firelei Báez

Born in the Dominican Republic to a Dominican mother and Haitian father and raised in New York, Firelei Báez’s practice is shaped by intersecting histories of displacement, hybridity, and diasporic identity. Her formative experiences of duality—between nations, cultures, and languages—inform a multimedia practice that



navigates lineage, resilience, and reclamation. Educated at Cooper Union (BFA) and Hunter College (MFA), with a residency at Skowhegan, Báez fuses technical mastery with imaginative vision.

Cartography, portraiture, and landscape form the backbone of her work. She interweaves visual cues—hair textures, textiles, botanical motifs, folklore, mythical creatures, and literature—with symbols of resistance and autonomy. Central figures inhabit worlds where myth, ritual, and speculative futurity intersect. These figures are not passive—they are agents navigating histories, present realities, and imagined futures, asserting identity across diasporic continuities.

Game of Life



Fig. 7. Firelei Báez, *Untitled (Le Jeu Du Monde)*, 2020, Acrylic and oil on archival printed canvas, James Cohen Gallery, New York, NY

In *Le Jeu du Monde* (2020), Firelei Báez transforms an ostensibly historical, colonial artifact—the game map—into a radical act of decolonial resistance. The map, traditionally a tool of control and geopolitical conquest, is recast by Báez as a subversive site where power, identity, and narrative are redefined. At the center of this reimagined game stands the ciguapa, a mythic trickster figure from Dominican folklore, whose presence undermines both the symbolic and literal mappings of colonial dominance.

Through this intervention, Báez inverts the game's foundational logic, transforming a colonial instrument of control into a site of resistance and redefinition.



Fig. 8. Pierre Du Val, *Le Jeu du Monde dédié à Monsieur*, 1645, game map, <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~246606~5515110:Le-Jeu-du-Monde-Game-of-the-World->

The game itself, with its rules of movement from the periphery to the center, mirrors the structure of European colonialism: the conquest of peripheral lands, their colonization, and the imposition of European authority at the heart of global politics. France, positioned at the center of the game map, historically represents the apex of imperial power, reinforcing the notion of the center as the locus of authority, control, and civilization. Yet in Báez's revision, the ciguapa, a figure of resistance, complexity, and hybridity, emerges as the central force. She disrupts the game's predetermined path by reconfiguring the rules entirely, symbolizing the ways in which Afro-descendant communities have not only survived colonial structures but have also reshaped them through acts of resilience, creativity, and transformation.

The symbolism embedded in Báez's reimagined game is multilayered and profound. By placing the ciguapa at the heart of this narrative, Báez re-envision the history of colonialism as a process not of linear progression, but of cyclical, regenerative resistance. The ciguapa embodies Afro-ascendancy, a concept that transcends colonial categorizations of race,

culture, and history. Her manipulated hair, wild and flowering, evokes a sense of hybridity and fluidity—signifying both the personal and collective empowerment that arises from Afro-descendant identities. This image of Afro-ascendancy resists the reductive and essentialist stereotypes that have historically been imposed upon Black and Indigenous peoples, positioning the ciguapa as an active agent of defiance who refuses to conform to the colonial logic of marginalization.

Báez's work can be read through the lens of *creolization*, as articulated by authors such as Bernabé, Chamoiseau, and Confiant in *In Praise of Creoleness*. The ciguapa's very existence—rooted in the blending of African, Indigenous, and European elements—embodies the transformative process of creolization. This hybridization becomes an act of resistance against the colonial project's attempts to categorize, divide, and hierarchize cultures. As the ciguapa weaves through the map's gameboard, she actively challenges colonial binaries of civilization/barbarism, center/periphery, and power/weakness. In doing so, Báez's intervention mirrors the creolization process itself, which refuses to be confined to preordained categories and instead insists on the regeneration of cultural identities outside of colonial frames of reference.

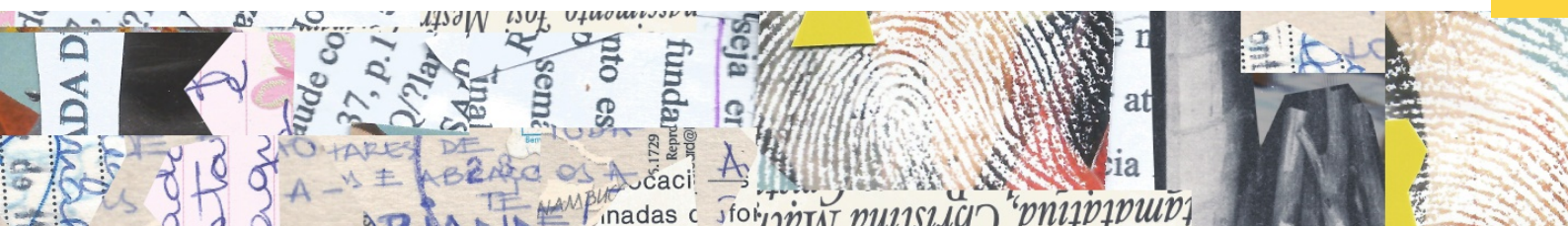
In this way, Báez's *Le Jeu du Monde* operates as a meta-textual critique of both colonial history and the contemporary systems of racial and social inequality that continue to govern the world. The map, as a spatial representation of power, mirrors the game of life—one in which the rules are rigged to favor white supremacy, colonial power, and the domination of Black bodies and histories. This echoes the narrative in *Lovecraft Country*, where the characters, like the ciguapa, navigate a world where systems of control are designed to maintain the subjugation of Black lives. In both Báez's work and the television adaptation, the game is not only rigged but also constantly challenged. Just as the characters in show resist their prescribed fate through acts of personal

agency, resilience, and redefinition, the ciguapa transforms the game itself—remaking the rules to allow for a new, regenerative cosmology where Afro-diasporic identities are central rather than peripheral.

This critique of colonial power is not merely intellectual or symbolic; it is also a practical intervention that invites viewers to reconsider the very way history is conceptualized, identity, and power. In this sense, Báez's reimagining of the game map offers a new model of ascendancy. Rather than the conventional hierarchical rise to power associated with Western colonial logic, the ciguapa's ascent is through the reclamation of histories, myths, and lineages that have been erased or suppressed. She does not simply occupy the center of the map; she remakes the center itself—redefining the terms of visibility, agency, and empowerment.

The concept of regenerative cosmology, as proposed in *Le Jeu du Monde*, challenges the linear, Western models of progress and success that are so deeply embedded in colonial structures. Instead of a world where power is defined by the conquest of the center, Báez offers a world where Afro-diasporic identities are constantly regenerating, evolving, and resisting. The ciguapa's fluidity—her movement between myth, history, and identity—embodies this regenerative cosmology, a cosmology that does not move in a straight line but circulates, transforms, and transcends colonial frameworks. This is not just about reclaiming space for Black and Afro-descendant people within the existing colonial structure; it is about overturning that structure entirely and proposing new ways of being, knowing, and relating.

Báez's work can also be understood as a call to return to alternative, indigenous cosmologies—those that bypass Western constructs of success, progress, and achievement in favor of more holistic, community-based, and regenerative ways of understanding the world. This return to indigenous knowledge systems aligns with broader decolonial frameworks that



seek to recover and revitalize cultural practices, spiritual traditions, and worldviews that were once forcibly erased by European colonialism. By placing the ciguapa in the center of the map, Báez reclaims a world where Afro-diasporic peoples are not peripheral figures in the colonial project but central, active participants in the creation of new narratives and possibilities.

Ultimately, *Le Jeu du Monde* presents Afro-descendant identity as a fluid, rhizomatic process—one that resists fixed colonial definitions and instead regenerates through movement, memory, and transformation. Báez's intervention destabilizes the foundations of colonial power, offering a reimagined framework for history, identity, and resistance in which Afro-diasporic presence is not peripheral, but generative and central. The ciguapa is not simply a figure of rebellion, but a symbol of survival, creativity, and regeneration—a force that refuses to be bound by the colonial logics of domination. In this way, *Le Jeu du Monde* becomes not just a work of art, but a call to action: to reclaim, to renew, and to radically remake the world.

Conclusion

The works of Jean-Louis, Rosales, and Báez offer a compelling narrative of resistance and reclamation, confronting the long-standing colonial forces that have reduced Black and Brown bodies to objects of control. Through their art, these artists reimagine these bodies as sites of transformation, resistance, and spiritual sovereignty. They offer a powerful antidote to colonial trauma: the concept of *Afro-ascendencia*, a vision that elevates Afro-descendant identities beyond survival, into a realm of divine agency, cultural reclamation, and spiritual ascension.

Afro-ascendencia is not merely a rejection of colonial histories, but a proactive engagement with the past to create a future rooted in empowerment. It signifies the spiritual, cultural, and intellectual elevation of Afro-descendant peoples, asserting their identities as central to the global narrative, not peripheral. Rosales'

reimagining of European art, Jean-Louis' tribute to Haitian revolutionary women, and Báez's exploration of colonial boundaries all embody this ascent, positioning Afro-descendant bodies as sovereign and immortal. These works elevate Black and Brown bodies beyond the reductive frameworks of colonialism, offering a transformative vision of identity that transcends the historical violence enacted upon them.

These artists demonstrate that Afro-ascendencia is not only a response to colonial legacies, but also an active creation of a future where Afro-descendant peoples are seen as sovereign, spiritual, and divine. In doing so, they challenge traditional art histories and structures, asserting that the very act of reclaiming space in visual culture is a form of radical ascension. This reclamation is not just an act of subverting colonial narratives but a reimagination of what it means to be an Afro-descendant in a world shaped by colonialism.

This article is an invitation, an opening of space for new interpretations and possibilities. It is a call to see art not just as an aesthetic object but as an act of resistance and regeneration. This is an invitation to engage not only with the works discussed here but with the broader process of decolonizing art and visual culture. The challenge ahead lies in amplifying these voices and continuing the work of cultural elevation in all fields. And while this document is a scholarly attempt to engage with the complexities of Afro-descendant art and *Afro-ascendencia*, it is, more importantly, a personal reflection on the power of seeing and naming. For in the act of seeing, Afro-descendants reclaim the power to reimagine their futures. This is the heart of *Afro-ascendencia*—an ongoing journey of reclamation, reimagination, and ascension. It is an invitation to look back, to look present, and to look ahead, with clarity and purpose.

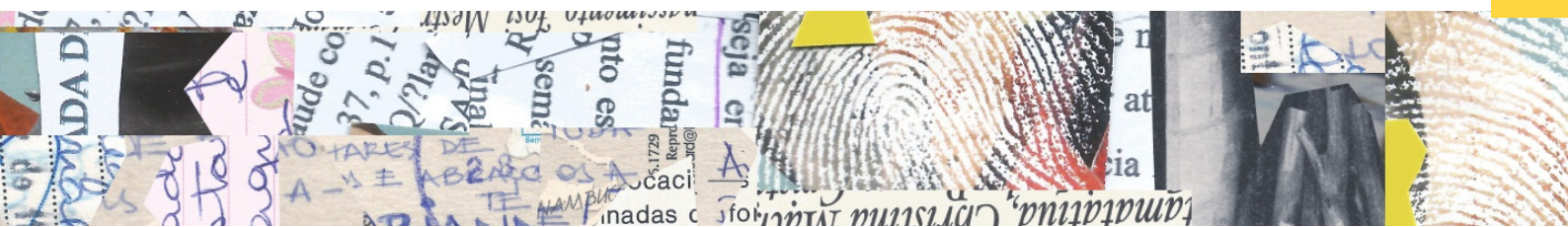
Afro-ascendencia, then, is not just about resistance but about transformation. It is about creating a new understanding of the Afro-descendant body—one that is divine, immortal, and uncontainable. As these artists continue to



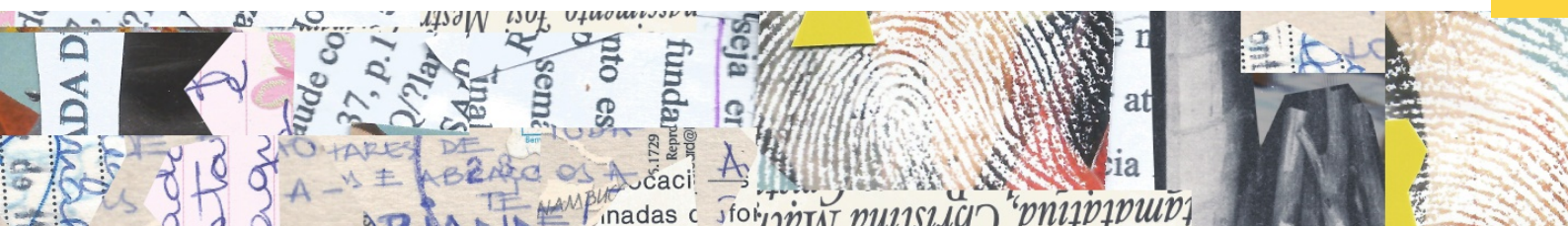
push the boundaries of art and history, they expand the frame of cultural visibility and invite us to reconsider the future, where Afro-descendant identities and legacies are recognized, celebrated, and elevated. In this expansive vision, viewers see that the work of these artists is not just about confronting the past, but about shaping a future that ascends from it—where the fullness of Afro-descendant identities is acknowledged as central to the global human experience. *Afro-ascendencia* is not just a journey of reclamation; it is an invitation to ascend, spiritually, culturally, and intellectually, toward a more inclusive and just world.

Works cited

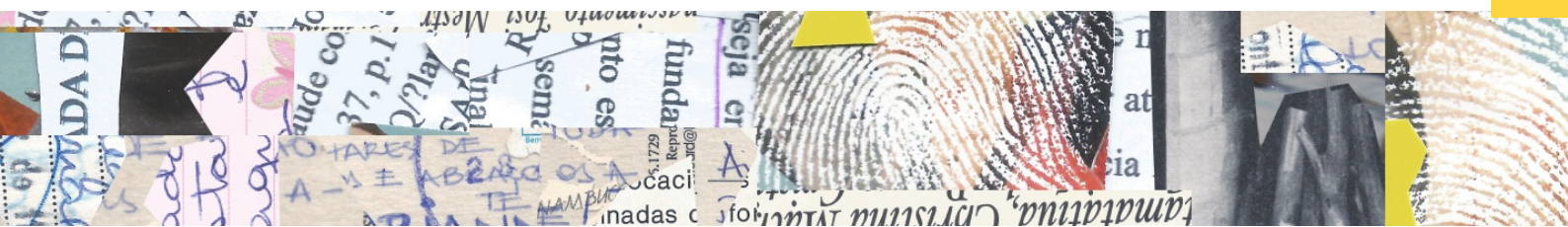
- Anderson, Arthur J.O., Frances Berdan and James Lockhart. 1976. *Beyond the Codices*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arellano, Alfonso. 1996. *La Casa del Deán: un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*. Puebla: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arnedo-Gómez, Miguel. *Uniting Blacks in a Raceless Nation : Blackness, Afro-Cuban Culture, and Mestizaje in the Prose and Poetry of Nicolás Guillén*, Bucknell University Press, 2016.
- Bernabé, Jean., Raphaël Confiant, and Patrick. Chamoiseau. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989.
- Bennett, Herman. 2009. *Colonial Blackness: A History of Afro-Mexico*. Bloomington: Indiana University Press.
- Brown, Larissa. 1988. *Africans in the New World, 1493-1834: An Exhibition at the John Carter Brown Library*. Providence, Rhode Island: John Carter Brown Library.
- Bush, Barbara. 1989. *Slave Women in Caribbean Society, 1650-1838*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Carrera, Magali. 2003. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Casale-Hardin, Maria A. "Mejorar la Raza: An Example of Racism in Latino Culture," Huffington Post (2018). https://www.huffpost.com/entry/mejorar-la-raza-an-exampl_b_7558892
- Celis, Nadia. "The Rhetoric of Hips: Shakira's Embodiment and the Quest for Caribbean Identity." *Archipelagos of Sound*.
- Césaire, Aimé. 2002. *A Tempest*. Translated by Richard Miller. New York, NY: Theatre Communications Group.
- Copeland, Huey, Sampada Aranke, and Huey Copeland. "Afro-Pessimist Aesthetics: An Open Question." *ASAP/Journal* 5, no. 2 (2020): 241-245.
- Cummins, Alissandra. "Caribbean Museums and National Identity," *History Workshop Journal* 58, 224-245. 2004.
- Cummins, Thomas B.F. 1999. "Retrato de los Mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo." *In Los siglos de oro en los virreinos de América: 1550-1700*, pp. 170-172. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Cyrille, Domonique O. "Creole Quadrilles of Guadeloupe, Dominica, Martinique, and St. Lucia." *Creolizing Contradance in the Caribbean*, edited by Peter Manuel, Temple University Press, 2009, pp. 188–208.
- Davis, Davis and Judith M Williams. "Pan-Africanism, Negritude, and the Currency of Blackness," *African Diaspora and the World*, XanEdu, 2016.



- Elitou, Tweety. "This Artist Painted God as a Black Woman and Got a Lot of People Mad" BET (2017).
- Examine critical race theory (CRT) Encyclopaedia Britannica. Video with transcript. Archived from on November 24, 2021.
- Fanon, Franz (author). Charles Lam Markmann (translator). *Black Skin White Masks*. 1967. New York: Grove Press.
- Fanon, Frantz, 1925-1961. *The Wretched of the Earth*. New York :Grove Press, 1968.
- Font-Navarrete, David and Lydia Cabrera. *El Monte: Notes on the Religions, Magic, and Folklore of the Black and Creole People of Cuba*. Duke University Press, 2023.
- Fortin, Jacey. "Critical Race Theory: A Brief History." *The New York Times*, Nov. 8, 2021.<https://www.nytimes.com/article/what-is-critical-race-theory.html>.
- Fuentes, Marisa. *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive* (Pennsylvania University Press, 2016).
- García Peña, Lorgia. *Translating Blackness: Latinx Colonialities in Global Perspective*. Durham: Duke University Press, 2022.
- Glissant, Édouard, and Betsy. *Wing. Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Golden, T., Respini, E., Godfrey, M., Acevedo-Yates, C., & Russell, L. . *Firelei Báez: To breathe full and free*(D. Norr, Ed.). New York, NY: Gregory R. Miller &. 2022. 227-235.
- Hall, Gwendolyn Midlo, et al. *Breaking the Chains, Forging the Nation: The Afro-Cuban Fight for Freedom and Equality, 1812-1912*. Louisiana State University Press, 2019. *Project MUSE* .
- Hobson, Janell. *When God Lost Her Tongue: Historical Consciousness and the Black Feminist Imagination*. Abingdon, Oxon; Routledge, 2022.
- hooks, bell (1996). Art on My Mind: Visual Politics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (4):389-391.
- James Baldwin, "The Black Scholar Interviews James Baldwin," *Conversations with James Baldwin* (edited by Fred L. Standley and Louis H. Pratt)
- Kārklīņa, Anastasia. "Abolitionist Futures: Black Cultural Imagination at the End of the World." ProQuest Dissertations Publishing, 2021.
- Kennedy, Rebecca F., C. Sydnor, and Max L. Goldman, *Race and Ethnicity in the Classical World: An Anthology of Primary Sources in Translation* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc, 2013).
- "Le Jeu Du Monde (Game of the World)." *David Rumsey*, [www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~246606~5515110:Le-Jeu-du-Monde--Game-of-the-World-#](http://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~246606~5515110:Le-Jeu-du-Monde--Game-of-the-World-#.). Accessed 11 Dec. 2025.
- Lomax, Tamura. "Black Venus and Jezebel Sluts: Writing Race, Sex, and Gender in Religion and Culture," *Jezebel Unhinged: Losing the Black Female Body in Religion and Culture* (Durham: Duke University Press, 2018), 14-33.
- Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Ed. Berkeley, CA: Crossing Press. 110-114. 2007.
- Lovecraft Country*. Green, Misha,, et al. Warner Bros. Home Entertainment, 2021.
- Mercado, Elsa S., and Harmonia Rosales. "A Conversation with Artist Harmonia Rosales." *Afro-Hispanic review* 37, no. 2 (2018): 152–160.



- Meyer, Richard. "Identity" in *Critical Terms for Art History*, ed. Nelson and Schiff, Chicago: The University of Chicago Press, 2003) 345 – 360.
- Mittman, Asa. *Maps and Monsters in Medieval England*. New York: Routledge. 2006. 35–38.
- Moraga, Cherrie, and Gloria Anzaldú; foreword, Toni Cade Bambara. "Forward to the Second Edition, 1983" *This Bridge Called My Back : Writings by Radical Women of Color*. Watertown, Mass. :Persephone Press, 1981.
- Murrell, Denisel. *Posing Modernity : The Black Model from Manet and Matisse to Today*. Yale University Press, 2018.
- Murphy, Tessa. *The Creole Archipelago: Race and Borders in the Colonial Caribbean* (University of Pennsylvania Press, 2021)
- Murray, Pauli. "Making Black History, Building Black Futures." *American Civil Liberties Union*, February 2023, <https://www.aclu.org/news/racial-justice/black-history-month-building-black-futures>.
- Olmos, Margarite Fernández, and Lizabeth Paravisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean, Third Edition : An Introduction*, New York University Press, 2022.
- Oquendo Barrios, Leyda. *Afrocubanas: Historia, pensamiento, y prácticas culturales*. Rowman & Littlefield International. Editorial de ciencias sociales, La Habana, 2011
- Scholes, Robert E. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.
- Story, Kalia Adia. "Racing Sex–Sexing Race: The Invention of the Black Feminine Body," *Imagining the Black Female Body: Reconciling Image in Print and Visual Culture* (New York: PalgraveMacmillan, 2010), 23–42.
- Trouillot, Michel. Chapter 1 "The Power in the Story" in *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Beacon, 1995) 1–30.
- Twinnam, Ann. *Purchasing Whiteness : Pardos, Mulattos, and the Quest for Social Mobility in the Spanish Indies*, Stanford University Press, 2015.
- Valance, Hélène. "La reprise de l'histoire. Révisions du récit national dans les œuvres de Titus Kaphar, Sonya Clark et Fabiola Jean-Louis." *Perspective* (Paris. 2006), no. 2 (2022): 320.
- Vergès, Françoise. "The Slave at the Louvre: An Invisible Humanity." *Nka: Journal of Contemporary African Art* 38 (2016): 8–13.
- Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens : Womanist Prose*. San Diego :Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Wallis, Brian. "Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes." *American Art* 9, no. 2 (1995): 39–61. <http://www.jstor.org/stable/3109184>.
- Ward, Jesmyn. *The Fire This Time : A New Generation Speaks about Race*. New York: Scribner, 2016.



A Opacidade da Obra e o Desvio da Vida em “Na Ópera de Wifredo Lam” (2023), de Edimilson de Almeida Pereira: por uma Estética da Relação

Bianca Mayer

Exu, pelo contrário, sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas, tanto aos humanos quanto aos orixás.

— Reginaldo Prandi

Edimilson de Almeida Pereira e Ana Kiffer, no prefácio da tradução brasileira de *Poétique de la Relation* (1990), escrevem que Édouard Glissant “extraí os princípios ativos da realidade para, mediante processos de reflexão e análise, propugnar outras realidades simbólicas” (Pereira e Kiffer 13-14). Pereira e Kiffer, mais precisamente, explicam que Glissant, ao insistir em tratar a linguagem e a realidade como deslocamentos—e não como fixações—, aponta para a tendência afrodiaspórica de criar modelos teóricos capazes de se aproximar do campo da imaginação e, por consequência, de se afastar da exatidão dos chamados estudos científicos. Pereira, por outras palavras, ciente de que a escrita glissantiana borra e emaranha a possibilidade de suas(seus) leitoras(es) chegarem a conclusões únicas e precisas acerca de seus significados, igualmente compreende a qualidade estética do texto que não se propõe a ser claro e conciso—mas, sim, como demonstrarei adiante, *desvia-se* de seus próprios significados e faz-se *opaco*.

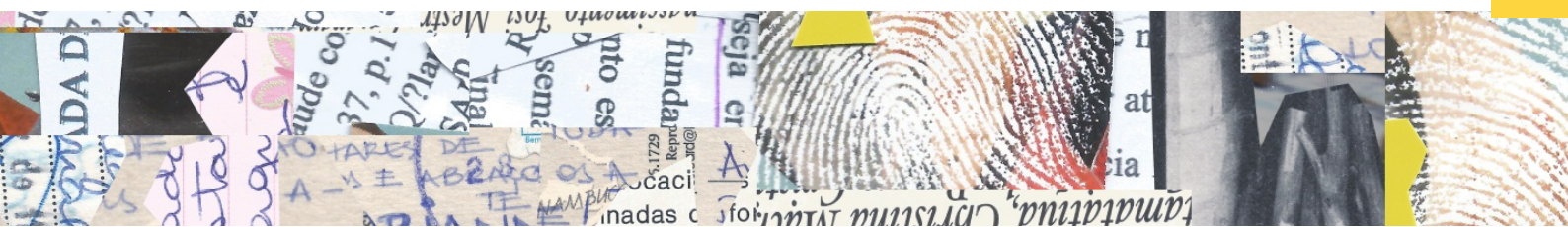
Parto, nesse sentido, das ideias de Pereira e Kiffer para explicar que o poema “Na Ópera de Wifredo Lam”, escrito por Pereira e publicado na antologia *A Morte Também Aprecia o Jazz* (2023), tem a opacidade e o desvio como chaves de sua leitura: e, por tais motivos, tem a noção glissantiana de *relação* como uma de suas possibilidades interpretativas. Noto, além do mais, que o poema de Pereira apresenta uma correlação de interesses artístico-filosóficos comuns a esses três autores—a qual, à medida que é resgatada e expandida, conecta arte e vida.

Pereira escreve o prefácio da edição brasileira de *Poetic de la Relation* e “Na Ópera de Wifredo Lam”. Glissant cita Lam uma série de

vezes em *Poetic de la Relation* e *Le Discours Antillais* (2013). Lam, o mais famoso expoente da pintura modernista cubana, ilustra a obra poética de Glissant em *La Terre Inquiète* (1955). A encruzilhada entre as obras e as vidas de Pereira, Glissant e Wifredo Lam será, portanto, chave desta análise acerca das opacidades e dos desvios presentes em “Na Ópera de Wifredo Lam”—os quais resultam naquilo que, a partir de Glissant, chamo de *estética da Relação*. Por fim, ao notar que “Na Ópera de Wifredo Lam” é, tal como a vida de Lam, repleto de opacidades e desvios, nego a construção de uma análise eximamente concisa, científica e linear desse objeto de estudo. Cruzo o formato e o conteúdo das obras e das vidas estudadas com o formato e o conteúdo deste texto—e a opacidade e o desvio, logo, fazem-se presentes em todos eles.

A opacidade da obra

O primeiro traço de opacidade de “Na Ópera de Wifredo Lam” reside em seu título. Ao mesmo tempo em que o poema se encontra na *ópera* de Wifredo Lam, questiona-se a exatidão dessa informação—já que Lam era pintor, não músico. A rápida proposital ambiguidade poética proposta por Pereira dá-se pelo fato de que a palavra *ópera* tem origem no latim *opus*—que, por sua vez, significa “obra” ou “trabalho”. Neste caso, é preciso ler o texto sobre o texto e entender que, para Pereira, *escrita* frequentemente significa *reescrita* de obras, ou *óperas*, e trajetórias de vida distintas—as quais podem abrigar significados plurais, como também é o caso das pinturas de Lam.



A definição do conceito glissantiano de *opacidade* é, não por acaso, opaca. Sem dissertar detalhada e cientificamente sobre as características de uma obra literária ou visual *opaca*, Glissant (PR 89) explica que “Contra essa transparência redutora existe uma força de opacidade em ação”, porque a opacidade seria “aquilo que protege o Diverso” (Glissant, PR 89). Pode-se, por exemplo, inferir que o título do poema de Pereira se faz opaco pelo fato de que seu entendimento não é transparente: ele protege a diversidade de significados e a incompreensão daquilo que *estar na ópera de Lam* pode expressar. Por isso, se, “no verbo compreender, existe o movimento das mãos que pegam o entorno e o arrastam para si” em “um gesto de encerramento, senão de apropriação”, prefere-se, na ótica da opacidade, “o gesto do dar-com, que abre, finalmente, para a totalidade” (Glissant, PR 222).

Curiosamente, o entendimento sobre a qual ópera, ou obra, de Lam está sendo referida por Pereira torna-se opaco. Não há, no poema, citação de qualquer título de obra. O conhecimento sobre algumas de suas pinturas mais famosas, porém, pode transparecer os versos de “Na Ópera de Wifredo Lam”.

Em *La Jungla* (1943), Lam cria um jogo labiríntico e ilusório entre o que é vegetal e o que é animal. A flora cruza-se e confunde-se com o que parece ser um incêndio que tenta consumi-la. Os corpos, com pés, peitos e nádegas em evidência, emaranham-se em torno de algo que parece ser máscaras. Há, em *La Jungla*, abismos entre a certeza e a incerteza de saber, com precisão, onde estão os vegetais, os corpos, as máscaras e o fogo—ou, ainda, o verde, o preto, o branco e o azul. Em *La Jungla*, pernas, braços e pescoços podem ser também canaviais e, por tal motivo, cada observação atenta sua pode ser sinônimo de um novo questionamento sobre o que, na verdade, se enxerga: corpos humanos, plantas, máscaras ou fogo.



Fig. 1: Wifredo Lam. *La Jungla*. 1943, gouache sobre papel, 239 × 229 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* (1943), Lam, de modo semelhante, cruza e confunde fauna e flora. A fauna—que agora, com maior intensidade, compartilha fronteiras entre a humanidade e a animalidade—funde-se com a flora. Distinguir cabeças, chifres e folhas torna-se impossível. O verde mistura-se, mais uma vez, com o vermelho: pensa-se, aqui também, em um incêndio. *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, assim como *La Jungla*, leva seus(as) observadoras(es) a encontrar dificuldades para distinguir pescoços e troncos de plantas, caules e pernas. Quando olho para o canto central esquerdo de *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, fico em dúvida se o que vejo naquele espaço é um bulbo vegetal ou uma cabeça humana—e, ainda, se for uma cabeça, posso me perguntar se ela está virada para baixo ou para cima.



Fig. 2: Wifredo Lam, *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*, 1943. Óleo sobre tela. High Museum of Art, Atlanta.

Há, até o momento, apenas a certeza de que as bruscas e literais dobras que cada corpo—animal, humano ou vegetal—sofre nessas pinturas se traduzem em significações também excessivamente dobradas. Em *La Jungla* ou em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, a incerteza e a ambiguidade presentes nos signos são sempre maiores do que a possibilidade de clareza e exatidão do significante ou do significado de cada um deles: essas são, também, as suas opacidades.

A meu ver, múltiplos elementos presentes nessas duas pinturas de Lam, e ressaltados nas linhas acima, podem, repetidamente, ser observados no poema “Na Ópera de Wifredo Lam”, de Pereira—o que, por sua vez, já se manifesta em suas primeiras estrofes:

Há um nervo tenso
sob o signo
Com ele se vela
O ciclo lunar

Com ele se grava
nas árvores,
Apesar
do incêndio.
(Pereira, *A Morte* 11)

Como em *La Jungla* e em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, o nervo tenso agrava-se nas árvores incendiadas de “Na Ópera de Wifredo Lam”. A partir desses versos, questiona-se, por exemplo, se árvores em chamas e o nervo

tenso seriam, de alguma forma, criações originais de Pereira ou, mais precisamente, se estariam em relação com as árvores e os nervos retorcidos anteriormente criados por Lam. Se há, tanto em *La Jungla* quanto em *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, uma tensão capaz de queimar e metamorfosear corpos humanos, animais e vegetais, em “Na Ópera de Wifredo Lam”, esse cenário parece repetir-se: também há árvores, fogo e tensão nos versos de Pereira.

Entretanto, ainda que elementos da obra de Lam se repitam na de Pereira, torna-se impossível não levantar questionamentos ou dúvidas sobre a qual pintura de Lam o poema se refere. Quando leio “O esqueleto medra / nos recifes.” ou “O que respira além / da forma / sob / a folhagem?” (Pereira, *A Morte* 11), penso imediatamente em *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*. Há, nessa pintura, uma ênfase em esqueletos que se assemelham a ossadas de costelas e em rostos que parecem se esforçar para, entre vastas folhagens, respirar—o que não ocorre em *La Jungla*. Todavia, quando leio “A mão floresce / por tudo isso / e finda” ou “Fora de si / quem é você? / SUA ANIMA MÁSCARA” (Pereira, *A Morte* 12), penso em *La Jungla*. Nessa pintura, folhas e flores nascem diretamente de algumas mãos e, ainda, onde poderia haver rostos, há máscaras. Dessa forma, ao passo que, em determinados versos, Pereira relaciona seu poema a *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*, em outros, desvia-se das relações inicialmente estabelecidas e também se refere a *La Jungla*. O poema aponta para mais de uma pintura e, com isso, apresenta o gesto glissantiano de abertura à totalidade—que, claro, pode significar a relação com uma série de outras pinturas de Lam.¹

Por outras palavras, se o conteúdo de *La Jungla* ou de *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* é ambíguo—e faz com que seja impossível, por exemplo, identificar o que é vegetal ou animal—, Pereira, em “Na Ópera de Wifredo Lam”, parece explicar que as opacidades de Lam não se limitam à pintura: elas são recriadas em seu poema. Ao passo que o poema pergunta a quem o lê, ou a algum(a) interlocutor(a) posto dentro de

si mesmo, “Quem é você?” ou “De quem / é o vulto?” (Pereira, *A Morte* 12), eu, enquanto leitora, posso, da mesma forma, perguntar-me: “O que esse poema descreve?”, “Sobre qual obra de Lam é esse verso?”, “De quem são essas falas?”. Há um jogo proposital de ambiguidades entre um referente e outro: em “Na Ópera de Wifredo Lam”, a correlação entre significados e significantes é calculadamente inexata. O texto de Pereira torna-se tão ambíguo e enigmático quanto as pinturas transpostas por ele à poesia—e, ciente disso, adverte quem o lê:

Tudo é matemática
 no caos.
(Pereira, *A Morte* 14)

Faz-se nítido que Pereira, assim como Lam, dificulta a compreensão de seu texto: calculadamente, protege-se a diversidade e a abertura do texto em detrimento de significados transparentes e exatos—o que pode parecer *caótico*. À medida que se conhece a noção glissantiana de que o pensamento da opacidade nos distrai das verdades absolutas das quais pensávamos ser depositários (Glissant, PR 222), compreende-se a qualificação de um texto que insistentemente recusa a exatidão. Pereira e Lam, ao apostarem na opacidade, preferem multiplicar os corpos e as vozes de suas obras a tornar transparente o questionamento de quem são os corpos e as vozes de seu texto. Nessa lógica, “O texto literário é por função, e contraditoriamente, produtor de opacidade” (Glissant, PR 144)—e, não por acaso, Pereira (*A Morte* 14), em versos que, sempre de modo opaco e ambíguo, podem ou não estar atentando suas(seus) próprias(os) leitoras(es) à rizomática multiplicidade semântica que carregam, escreve: “Dentro do que sabíamos / outro saber / era possível” (Pereira, *A Morte* 13). O poema, mais uma vez, recai na lógica da multiplicidade: quem o lê deve manter-se aberto(a) a aceitar a possibilidade de sua relação com mais de uma pintura e com mais de uma teoria. Forma e conteúdo, ao recusarem verdades absolutas e unitárias, fazem-se opacos, e os versos de Pereira (*A Morte* 14), atentos às suas próprias não transparências, avisam quem os lê:

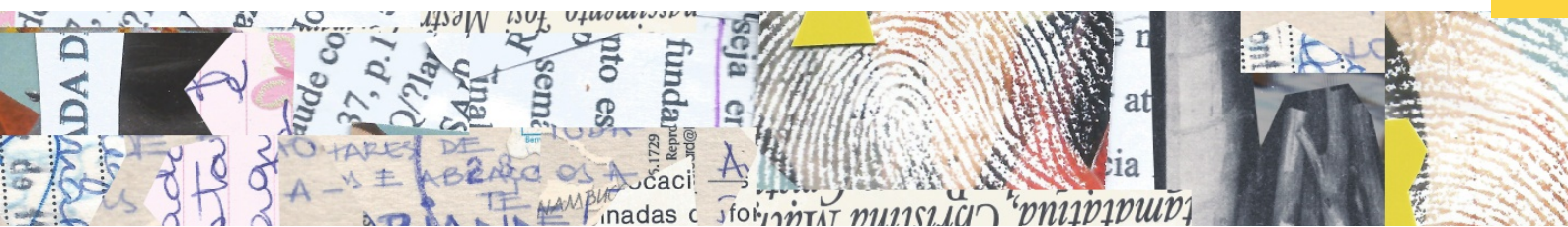
“Não te percas”
grita
o afiador de arpões

Por outras palavras, se é certo que “Na Ópera de Wifredo Lam” ganha um imenso benefício interpretativo quando lido em relação às pinturas de Lam, é certo, também, que a dúvida, a ambiguidade e a incerteza presentes na obra de Lam se repetem, como reescrituras, no poema de Pereira. Ao passo que o vegetal, o humano, o animal, a máscara e o fogo de *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* são transpostos a “Na Ópera de Wifredo Lam”, as calculadas indiscernibilidades e confusões de corpos e objetos, tão protagonistas da obra de Lam, tornam-se, igualmente, protagonistas no poema de Pereira. Por isso, com vistas a abrir esta análise a mais de uma possível interpretação de “Na Ópera de Wifredo Lam”, tal como proporia a teoria glissantiana, encerrá-la na dobra entre pintura e poesia seria pouco diverso e, portanto, insuficiente. Neste caso, é necessário analisar como certos princípios ativos das realidades de Lam, Glissant e Pereira resultaram na opacidade simbólica de suas obras: princípios esses que, não por acaso, são marcados por *détours*, ou desvios.

O desvio da vida

Wifredo Lam nasceu no Caribe, em Cuba, onde se consagrou como pintor modernista. A convite de Pablo Picasso, Lam muda-se ainda jovem para a Espanha; reside, porém, a maior parte de sua vida em Paris. Quando a Segunda Guerra Mundial, em 1940, chega à França, exila-se em Marseille por aproximadamente um ano e, logo depois, em 1941, decide retornar a Cuba—onde pinta *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*. Em Cuba, no ano de 1952, com o golpe de Estado de Fulgencio Batista, retorna a Paris, onde mora até ao fim de sua vida.

Tais acontecimentos acerca da vida de Lam são, não casualmente, aqui listados. A meu ver, se é certo que “Na Ópera de Wifredo Lam” se relaciona com as suas obras, é certo, também, que



esse poema se relaciona com a sua vida—e, a partir disso, com acontecimentos que respaldam as fugas geográficas ou os *desvios* pelos quais ele passou involuntariamente. Ao serem lidos alguns de seus versos, tem-se a sensação de deslocamento contínuo não apenas entre uma pintura de Lam e outra, mas entre um momento da vida de Lam e outro—e, mais precisamente, entre um espaço em que Lam residiu e outro.

Por *desvio*, entende-se a tradução ao português do termo glissantiano *détour*: o desvio é o processo decorrente “de una maraña de negatividades”, porque “no hay Desvío cuando la nación ha sido posible” (Glissant, DA 30). Assim, “el desvío es el último recurso de una población cuya dominación por el Otro se halla oculta: hay que ir a buscar en otra parte el principio de la dominación, que no se evidencia en el propio país” (Glissant, DA 30). Glissant, mais precisamente, refere-se ao desvio como o infortúnio por qual passou a população escravizada no continente americano e, ainda, como as consequências contemporâneas dessa condição de migração forçada. Ao exemplificar tal consequência, Glissant, então, disserta sobre as populações antilhanas que migram para a França em busca de liberdade e melhores condições de vida, mas “suelen descubrir que son diferentes” (Glissant, DA 30). Neste caso, a tomada de “conciencia de su antillanidad” torna-se uma etapa “dramática e insuportable”: esta seria a “Extraordinaria vivencia del Desvío” (Glissant, DA 30).

A história de Lam é, portanto, a personificação da noção glissantiana de desvio. Sua utópica busca por liberdade permeia deslocamentos entre a França e o Caribe—e, ao retornar da França, seu sentimento de antilhanidade reinventa-se com força maior: *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* são exemplos de suas extraordinárias respostas à condição de *desvio*—a qual, como também é demonstrado pelas suas pinturas, apresenta momentos de drama e tensão.

Pereira, por sua vez, ciente da biografia de Lam, permeia “Na Ópera de Wifredo Lam” de desvios geográficos entre França e Caribe. Tal noção, por exemplo, pode ser observada nos versos “Paris é outra floresta” (Pereira, *A Morte* 11),

Um freio range
a cada gesto:
“Isso é impossível,
não se atreva,

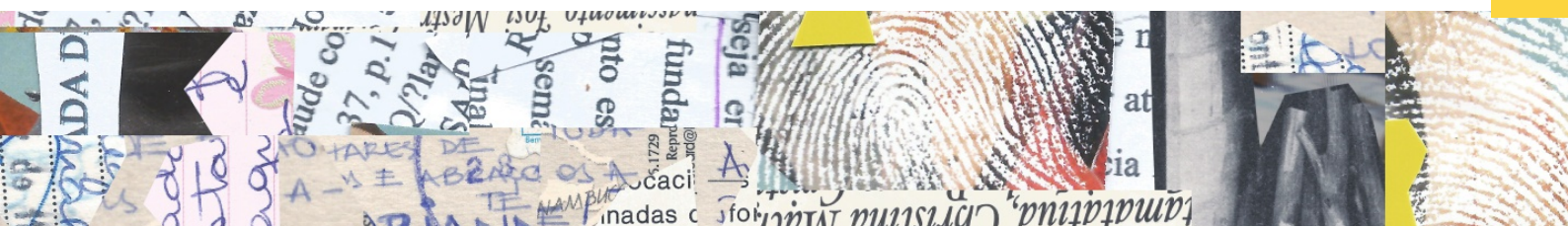
indo a Marseille
não se fie nos cordames,
na volta de Londres
obedeça as rotas”
(Pereira, *A Morte* 12)

E, ainda,

“Indo a Marseille
estire até o cais, se ouvir
o canto
não confie nas parcas.

Se regressar
ao Caribe não circule
as lianas
com um lápis”
(Pereira, *A Morte* 13)

Nesses trechos, para além da oscilação textual perceptível entre França e Caribe, observa-se um movimento entre cenas que remetem à sua vida e à sua morte—dinâmica que apenas pode ser plenamente compreendida se o(a) leitor(a) estiver familiarizado(a) com os lugares onde Lam nasceu, se exilou e faleceu. Por outras palavras, a leitura de alguns versos de “Na Ópera de Wifredo Lam” requer o conhecimento prévio das obras e da biografia do artista, já que, sem esses elementos, o poema não se mostra explicativo nem didático em relação à sua obra, história, vida ou morte. Se cada gesto das migrações forçadas de Lam é composto por freios e rangidos, Pereira, tal como propõe a definição glissantiana de desvio, parece saber que Lam não se sentiu pertencente à França e que, justamente a partir dessa condição de afastamento de suas



origens, aprofundou seu sentimento de caribenidade—comprovado, como expliquei, pelas obras produzidas no retorno a Cuba.

Ao saber-se, além do mais, que, depois de se mudar de Cuba para Paris pela última vez, Lam faleceu na França, o entendimento destas duas estrofes parece, de certa forma, tornar-se mais transparente:

O signo investiga
o lado
de fora
da ilha e o começo

de um pesadelo
: algo desvia
o sol
para o abismo
(Pereira, *A Morte* 11)

Nesses versos, Pereira cita dois termos caros à obra glissantiana: o abismo e o desvio. Se, por abismo, entende-se a tradução para o português da palavra *gouffre*, muito utilizada por Glissant, que aponta para a experiência concreta e imaterial de migração forçada vivida pelas pessoas escravizadas e submetidas ao tráfico negreiro, o desvio é o passo, sempre involuntário, que precede o abismo encontrado nessa migração. O desvio é, como se sabe, a própria migração forçada.

Pode-se inferir, a partir disso, que depois de se desviar de seu local de origem, Cuba, Lam encontra, na França, o abismo. Assim, ao passo que o abismo é entendido como “projeção e perspectiva de desconhecido” e “o que nos mantém em poesia” (Glissant, PR 33), o “sol” que Pereira traz ao abismo de Lam pode simbolicamente narrar a criatividade e o sentimento de caribenidade que nasceram do primeiro isolamento de Lam na França: este é também o *sabor amargo* da arte afrodiáspórica caribenha.

As possibilidades interpretativas a partir da ótica glissantiana são, todavia, calculadamente

múltiplas e abertas. Não há como inferir se Pereira, nesse trecho, se refere à primeira ou à segunda migração de Lam à França. Pode-se, no caso da segunda imigração, imaginar que, ao passar por um *mar de negatividades* decorrentes do golpe militar cubano, Lam, nesse *pesadelo*, desvia-se mais uma vez de seu país de origem, ou sua *ilha*, em direção à França, onde, mais tarde, encontra a morte, o seu próprio *abismo* ou, ainda, o seu *sol*. Neste caso, se, para Glissant, a morte não é o contrário da vida, já que “Sua morte em geral é o que faz sua vida em partilha” (Glissant, PR 234), o *sol* citado Pereira não parece estar em oposição ao *abismo*. Quando Lam se desvia da ilha e encontra o seu abismo, ou a sua morte, ele está também encontrando o seu recomeço. Não por acaso, os versos que seguem essa estrofe, ainda que opacamente, esquivam-se da ideia de abismo e de morte como finitude e direcionam-se a um entendimento cíclico da existência: o abismo e a morte são, neste caso, *reflorescimento* e continuidade imaterial do *signo*.²

A mão floresce
por tudo isso
e finda
— o signo não.
(Pereira, *A Morte* 12)

Desvia-se da vida, mas nunca de modo contrário a ela: tal como as mãos que florescem em *La Jungla*, de Lam, Pereira, em alinhamento também com Glissant, opacamente transita entre a impossibilidade de criar oposições transparentes entre a morte e a vida, ou entre a obra e a vida. Em um jogo que ora se desvia da morte, ora se desvia da vida—ora se desvia do lado de fora, ora se desvia do lado de dentro—, Pereira formula uma estética, curiosamente, barroca, já que, como bem explica Glissant (PR 104-105), é contra a tendência do racionalismo, da harmonia, da profundidade—e, na América Latina, como decorrência da *plantation*³—que surge, no Ocidente, a estética barroca: a *estética do desvio*.⁴

Similarmente, como propõe o traço barroco de negação à profundidade⁵, a voz principal do poema, devido a extensivos *détours*, é

aproximações e os desvios da obra e da vida de Lam propostos por Pereira torna-se uma tentativa de “disfarçar sob o símbolo, dizendo sem dizer” e de apostar no “esforço do descontínuo” (Glissant, PR, 97). Como se viu no começo deste artigo, a relação entre Pereira, Glissant e Lam não é clara e dada de antemão: “Em sua língua / — quimera — / nascem cones/ do deserto” (Pereira, *A Morte* 13):⁷ é preciso imaginar cenários que ultrapassam as realidades postas no texto verbal.

No prefácio brasileiro de *Poéticas da Relação*, de Glissant, Pereira e Kiffer (21) escrevem que, no convite à Relação, enfrentamos o desafio de *compor com o nosso próprio desafio*. Mais detalhadamente, eles explicam que Glissant abre portas para o entendimento de que o continente americano não produz a possibilidade de se pensar os processos de crioulistizações, carnavalizações, antropofagias ou hibridizações sem que sintamos o gosto amargo⁸ de seu passado escravocrata: e que, por isso, digeri-lo não era tarefa fácil; mas, crucial.

Compor com o amargo exigirá também rever as epistemes da melancolia, do azedume, da bília negra, tais como pensados pela cultura hegemônica ocidental. Outras trilhas culturais que refaçam as nossas linguagens-vida urgem, seja para a reconstrução de outros modos de habitação do planeta, seja para continuarmos imaginando nele a criação da vida. (Pereira e Kiffer 21)

“Na Ópera de Wifredo Lam” traça, portanto, em relação a Lam e Glissant, sua maneira de compor com o amargo. Pereira põe em prática aquilo que, como narrou no prefácio que escreve com Kiffer, Glissant parece tê-lo ensinado a fazer: criar arte não em devir livre, mas a partir dos seus desvios e dos desvios de seus antepassados—o que pode ou deve resultar

em obras mais opacas do que transparentes, tais como a poesia de Pereira e a pintura de Lam.

Se Glissant propõe que as literaturas do Caribe “introduzem voluntariamente espessuras e quebras—e também desvios—na matéria de que tratam, pondo em prática, à maneira do conto das plantações, procedimentos de redobro, de ofegância, de parêntese, de imersão do psicológico no drama do devir comum” (PR 99), a literatura de Pereira, no Brasil, similarmente, introduz espessuras, quebras e desvios—e, pela estética da relação, tangencia o conto das plantações estadunidense.⁹ Por outras palavras, da mesma forma como Glissant (PR 121) afirma que “As pinturas de Wilfredo Lam (em confluências) ou de Roberto Matta (em rasgos), e a arquitetura de Chicago e também a confusão das favelas do Rio (...) são ecos-mundo”, a poesia de Pereira é, a partir de Glissant, um *eco-mundo*—e, por tais motivos, ao reescrever Glissant e Lam, está em Relação tanto com Glissant quanto com Lam.

Quando anuncio que a noção de Relação é o que acontece entre Glissant, Pereira e Lam, aposto, ao analisar “Na Ópera de Wifredo Lam”, em “Uma poética da linguagem-em-si”, que tem “O mundo como livro” e “o Livro como mundo” (Glissant, PR 49). Aposto, mais precisamente, ao relacionar obras e vidas afrodiaspóricas, em uma análise que, a partir de Glissant (PR 100), se pergunta: “de que maneira nossa memória e nosso tempo foram perturbados pela plantação?”. Isto é: tendo em vista que as obras de Glissant e Lam são afetadas pela opacidade e pelo desvio da *plantation*—e, assim, trazem frequentemente a *plantation* como suas imagens e temáticas—, a obra de Pereira, ao reescrevê-las e citá-las, trabalha, de modo consequente, com traços da *plantation* como se nela imaginasse um fio originário comum à relação entre si próprio, Lam e Glissant—ainda que, claro, “Na Ópera de Wifredo Lam” não diretamente a tematize.

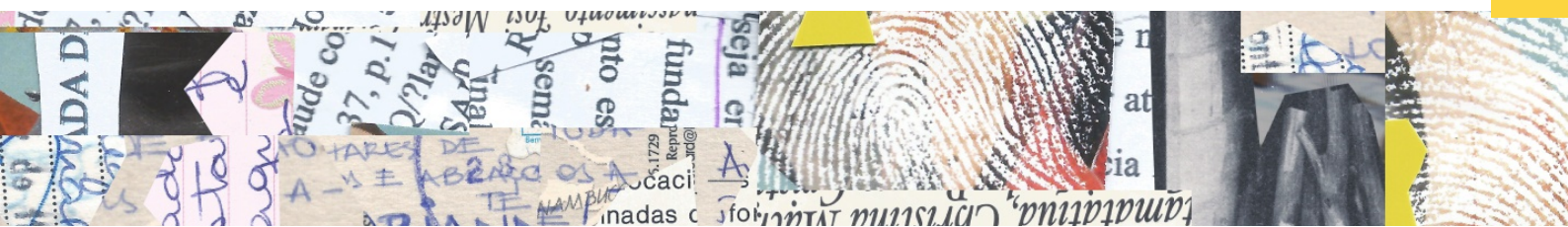
A Relação entre Pereira, Glissant e Lam acontece na medida em que os três, em seus projetos teóricos ou artísticos, são atravessados

por gostos amargos de histórias congruentes e por estéticas artísticas que se cruzam. Ao passo que Glissant afirma Lam ser o *pintor* capaz de ilustrar a poética do continente americano (217 DA, Glissant), proponho, similarmente, que Pereira, à perspectiva glissantiana, seria, enquanto poeta, também capaz de ilustrar o continente americano. Pode-se *imaginar* que a presença de “acumulación, dilatación, carga del pasado, conexión africana, presencia de los tótems”, identificada por Glissant (*Ibidem*) na obra de Lam, também seria identificada por ele na obra de Pereira—a qual frequentemente apresenta multiplicidades, histórias amargas de poder, tótems e conexões com a África.

Todavia, uma vez que não se pode afirmar que Glissant se faz *nitidamente* presente na obra de Pereira, as tentativas de definir a Relação, a poesia de Pereira ou a pintura de Lam serão sempre contraditórias. Tal como não se pode *provar* a fiel Relação entre “Na Ópera de Wifredo Lam”, *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*, não se pode *provar* a Relação desse poema com a teoria de Glissant—e as ilustrações de Lam aos poemas de Glissant, em *La Terre Inquiète*, não por acaso, seguem a linha da opacidade e, logo, da figuratização não nítida.

A Relação, ao religar e transmitir a vida de um à obra de outro, assume que “Sua totalização não produz um procedimento nítido nem certamente perceptível”, já que “Religado (retransmitido) e relatado não se combinam de forma conclusiva” (Glissant, PR 202-203). Por isso, “O que melhor se sobressai da Relação é o que nela pressentimos” (Glissant, PR 202-203), não o que *cientificamente provamos*. As presenças de Glissant, *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour* podem ser pressentidas em “Na Ópera de Wifredo Lam” da mesma forma como o gosto amargo da *plantation* pode ser pressentido na obra de Lam: este não é o caso de serem encontradas *evidências concretas*.

Mais do que desvendar em qual cidade residida por Lam ou de qual pintura de Lam se origina cada verso, estudar Pereira, como ele



próprio aponta na série “MISSIVAS”, é um ato de entendimento de que “Tatear a origem / é iludir-se”: “O escrito, à mercê / do que foi dito, / inaugura outro país” (*quasi* 29). A qualidade de “Na Ópera de Wifredo Lam” está justamente na habilidade de Pereira em fazer com que as múltiplas vozes de seu texto não apresentem origens transparentes. Não se pode, nem se quer, desvendar verdades exatas desse poema. Pereira, a partir da Relação, ao desviar-se de interpretações singulares, nítidas e universais, aproxima-se daquilo que, como expliquei, Glissant chamou de *poética múltipla do continente americano*.

Por tais motivos, no processo de leitura das lacunas, ou das opacidades, propositalmente criadas por Pereira entre a pintura de Lam e a teoria de Glissant, faz-se necessária a ativação de certo *imaginário*—tal como lembram Pereira e Kiffer em seu prefácio (13-14)—capaz de perceber que o poema, ao apostar no desvio, não quer traçar conclusões transparentes e exatas. Pressente-se que, como em uma escultura de Julien Creuzet, “Na Ópera de Wifredo Lam” imagine, opacamente, Relações que em variadas rotas, ou linhas, se cruzam e descruzam. Ao conectar-se uma série de linhas, pode-se, como em *Les Possédés de Pigalle* ou *La Tragédie du Roi Christophe* (2023), através de um emaranhado de fios, imaginar a conexão da história colonial com a história contemporânea ou, ainda, a conexão de uma obra afrodiaspórica com outra.

A encruzilhada é, portanto, a imagem que se repete seja nas esculturas de Creuzet, seja em “Na Ópera de Wifredo Lam”. Se ela “é lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (L. Martins 51), Pereira, como procurei explicar, cruza e descruza múltiplos elementos que ora se complementam, ora se desviam: vida e obra; Lam e Glissant; pintura e poesia; França e Caribe. Na encruzilhada entre a obra e a vida de Pereira, Lam e Glissant, imagina-se, mas não se conclui, por que, em “Na Ópera de

Wifredo Lam”, há seis vezes a pergunta, sempre sem respostas, “Quem é você?” (Pereira, *A Morte* 12-13): porque, neste caso, a estética da Relação, com seu gosto amargo, se desvia de decifrar, com nitidez e transparência, a origem das vozes que a permeiam—e a opacidade, por tal motivo, torna-se sua protagonista.

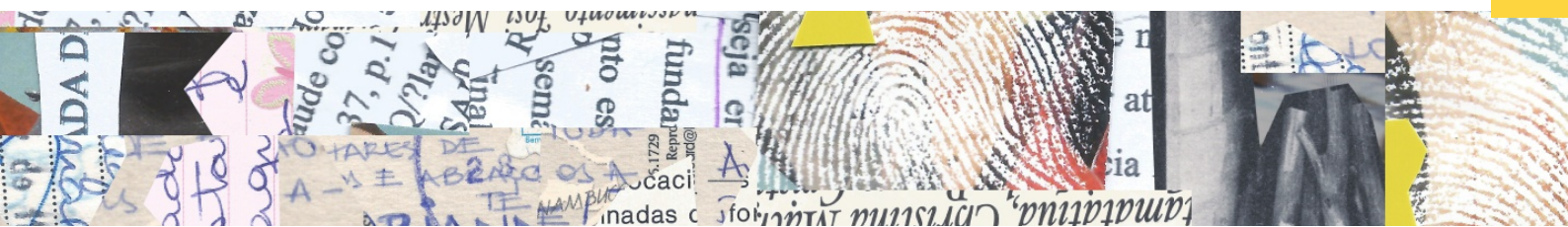
Notas

¹Pereira, em “Na Ópera de Wifredo Lam”, como já expliquei, pode estar relacionando seu poema com uma série de pinturas de Lam. No pensamento da Relação—e, portanto, no pensamento da opacidade—, não se busca necessariamente distanciar um referente de outro. Nesse sentido, ainda que o poema, em determinados momentos, possa relacionar-se, por exemplo, com as pinturas *Your Own Life* (1942), *Omi Obini* (1943), *Papaya and Cane* (1941) e *La Silla* (1943), noto, entretanto, que nenhuma dessas quatro pinturas listadas apresenta de forma tão explícita todos os elementos citados por Pereira no poema: as árvores, o incêndio, as máscaras, os corpos e a tensão. *La Jungla* e *Le Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* seriam, então, as pinturas de Lam que, a meu ver, mais se aproximam das descrições trazidas nos versos de Pereira.

²Tal entendimento de tempo e vida enquanto ciclos não finitos, mas espirais e repetitivos, se relaciona às noções de *tempo espiral* propostas por Maria Leda Martins (2021).

³*Plantation* é o nome dado ao sistema agrícola de majoritariamente monocultura e trabalho escravo utilizado no continente americano, com ênfase no Brasil e no Caribe, entre os séculos XV e XIX. Na América Latina, a *plantation* foi caracterizada pela extensiva plantação de açúcar —o que, como explica Nohora Arrieta Fernández (11), determinou, ao ponto de vista de Gilberto Freyre e Fernando Ortiz, a unidade nacional de Cuba e do Brasil.

⁴A compreensão do Barroco como estética do desvio não foi formulada literalmente por Glissant. Trata-se de uma analogia que proponho a partir de sua noção de *détour* e de sua perspectiva sobre o próprio Barroco, já que afirma: “o barroco surge no Ocidente na época



em que prevalece a seguinte ideia da natureza: a de que ela é harmônica, homogênea e conhecível em profundidade. (...) É contra tal tendência que se esboça o ‘desvio’ barroco” (Glissant, RP, p. 106, grifo meu). Essa leitura também se apoia na concepção do Barroco como *dobra*, desenvolvida por Gilles Deleuze em *Le Pli: Leibniz et le Baroque* (1988)—autor, por sua vez, amplamente citado e estudado por Glissant.

⁵ Glissant, em variados momentos da sua obra, explica que o Barroco é a arte que naturalmente recusa a profundidade. Em sua perspectiva, “O barroco, arte da extensão, vai estender-se concretamente.” (RP 106)

⁶ Antônio Francisco Lisboa (1730–1814), popularmente conhecido como “Aleijadinho” devido à deficiência em suas mãos, é o escultor mais famoso e renomado do Barroco no continente americano. Seu barroquismo se desenvolve a partir da tensão e das dobras—noção que remete ao conceito deleuziano de dobra barroca—presentes no corpo, no rosto e nas vestes de suas esculturas. Por outros termos, se a noção deleuziana de dobra, um axioma para os estudos teóricos do Barroco, define o traço estético-filosófico barroco como “o ato da dobra” (Deleuze 34), sempre múltiplo por ser “dobrado de muitas maneiras” (Deleuze 13), as esculturas da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, constituem, pela profusão de detalhes, exemplos prototípicos dessa definição: dobras estão, de forma nítida, postas nas superfícies de cada escultura de Aleijadinho.

⁷ Como em variados momentos da obra de arte que se propõe à estética da Relação, a interpretação proposta a cada um de seus espaços se faz sempre relativa e múltipla. Entretanto, um possível entendimento dos “cones do deserto” citados por Pereira nesses versos seria sua referência à obra *Desert Breath* (1997), criada por Alexandra Stratou, Danae Stratou e Stella Konstantinidis. Essa obra, instalada em meio ao deserto do Saara, é formada por uma reunião de esculturas de areia

em formato de cones dispostas ao redor de um grande espelho de água. Nesse sentido, entendo que Pereira faça referência à possibilidade de, até mesmo em meio ao abismo—ou ao deserto—, haver vitalidade, ou respiro, como se apreende da ideia geral de *Desert Breath*. Para mais detalhes acerca desta obra-instalação, recomendo este vídeo:

⁸ Para além do prefácio de Kiffer e Pereira, Nohora Arrieta Fernandez, em sua tese de doutoramento na Georgetown University, intitulada “Poéticas Amargas: Estéticas Y Políticas De La Plantación De Azúcar En Brazil Y El Caribe (1990-2018)”, como se pode notar, traz também a noção de *poéticas amargas* aliada às produções artísticas afrodiáspóricas produzidas no Brasil e no Caribe.

⁹ O gênero literário *conto das plantações*, ou *plantation tales*, refere-se à literatura, originalmente oral, criada pelas pessoas escravizadas no *Antebellum South*, expressão que designa o período entre o final do século XVIII e o início da guerra civil estadunidense, 1961. Esses contos centram-se na cotidianidade das pessoas escravizadas durante o período de *plantation* estadunidense.

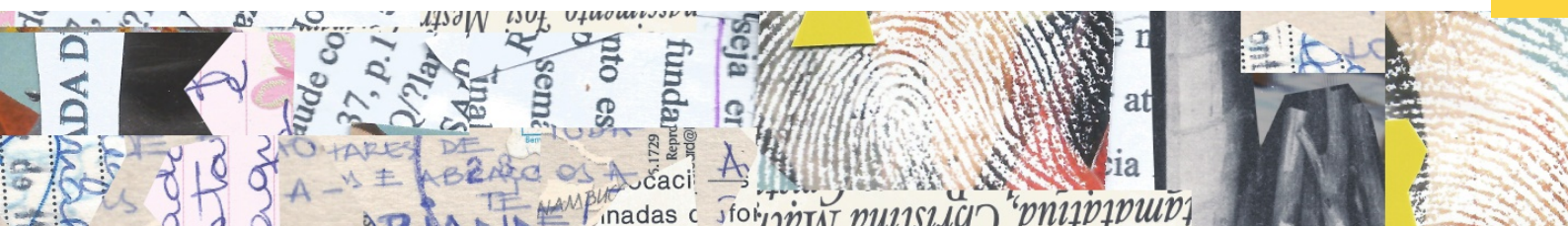
Obras citadas

Arrieta Fernández, Nohora. *Poéticas Amargas: Estéticas y Políticas de la Plantación de Azúcar en Brasil y el Caribe (1990–2018)*. 2020. Georgetown University.

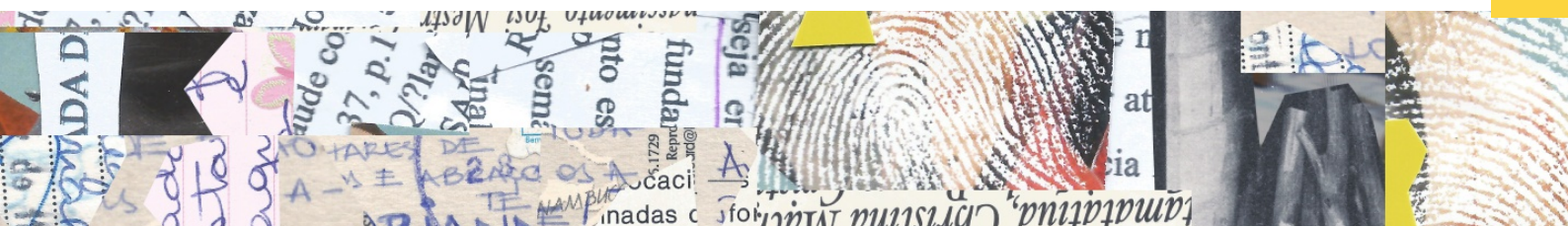
Creuzet, Julien. *Les possédés de Pigalle ou la Tragédie du Roi Christophe*. Exhibition, Galerie High Art, Paris, 24 Feb.–8 May 2023.

Deleuze, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 2012.

Glissant, Édouard. *El Discurso Antillano*. Traducido por Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.



- — —. *La Terre Inquiète*. Éditions du Seuil, 1955.
- — —. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Bazar do Tempo, 2021.
- Lam, Wifredo. *La Jungla*. 1943, gouache sur papier, 94.5 × 239 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.
- — —. *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour*, 1943. Óleo sobre tela. High Museum of Art, Atlanta.
- Martins, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-Tela*. 2ª ed., Mazza Edições, 2021.
- Pereira, Edimilson de Almeida. *A Morte Também Aprecia o Jazz*. Fósforo, 2021.
- — —. *QVASI*. 2ª ed., Editora Crisálida, 2021.
- Pereira, Edimilson de Almeida, e Ana Kiffer. “Prefácio.” *Poética da Relação*, de Édouard Glissant, Bazar do Tempo, 2021, pp. 19-30.
- Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Companhia das Letras, 2001.
- Martins, Soraya. *Teatralidades-Aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo*. Javali Editora, 2023.
- Stratou, Danae, Alexandra Stratou, e Stella Konstantinidis. *Desert Breath*. 1997. Instalação de land art, Deserto do Saara, próximo a El Gouna, Egito.



Archipelagic Rewriting and Postcolonial Reframing of the Epic in Jorge de Lima's *Invenção de Orfeu*

Carlos André Cordeiro de Oliveira

*Não há atividade mais fiel
Que a de pintar em cores a ilha.*
— Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*

One of the most ambitious and symbolic works of twentieth-century Brazilian modernism, Jorge de Lima's *Invenção de Orfeu* is a ten-canto epic poem that reimagines the Orpheus myth within the context of Brazilian cultural formation and (post)colonial identity. Released following Brazil's modernist movements and during widespread decolonization efforts throughout the Global South, the poem has yet to receive adequate scholarly attention concerning its intricate intertextuality and mythological depth.

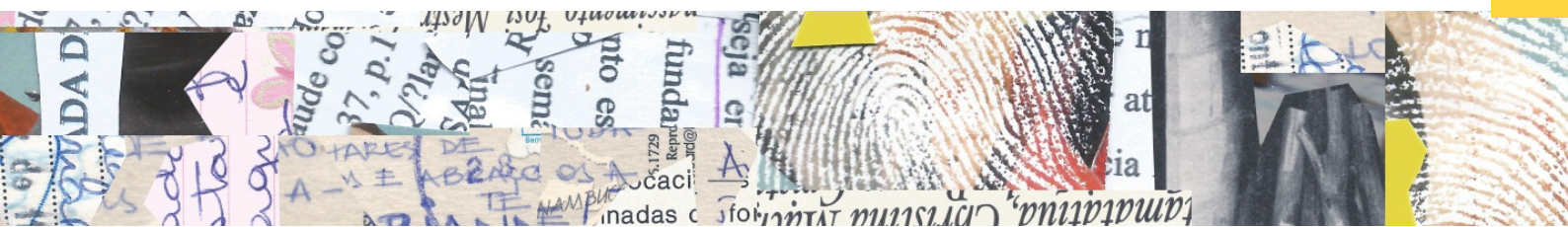
In ten thousand verses, Jorge de Lima (1893–1953) demonstrated with *Invenção de Orfeu* his aesthetic prospects of modernizing the epic. Although it clearly bears expressive freedom and nationwide themes (Bosi, *História*; “Jorge de Lima”) as distinctive traces from the *Paulista* Modernism, it also embodies Lima's own symbolist, oneiric, and fragmentary style. As an early modern epic published in 1952 in Rio de Janeiro, it resonates with similar endeavors of (quasi-)epic poems in the first half of the 20th century, including Ezra Pound's *Cantos*, T. S. Eliot's *The Waste Land*, Pablo Neruda's *Canto General*, Derek Walcott's *Omeros*, and Aimé Césaire's *Cahier d'un Retour au Pays Natal*.

Invenção de Orfeu made a symbolic impact on Brazilian culture and artistic minds. It emerges as one of the earliest and most prominent examples of a Brazilian literary work engaging in a dialogue with the foundational literary traditions of Western culture. Published in 1956, Vinícius de Moraes' *Orfeu da Conceição* is another work that illustrates a mid-twentieth-century trend of revisiting the Orphic myth in Brazil. This

play later underwent two filmic adaptations by Marcel Camus' *Black Orpheus* in 1959, and Carlos Diegues' *Orfeu* in 1999 (Ribeiro; Rankine). This shared Brazilian aesthetic motif of Orphic texts in the 1950s produces, in metalinguistic terms, a reversal of acculturation, functioning as a transatlantic echo of the earlier Anthropophagic movement.

Born in Maceió, Alagoas, his literary work embraced the aesthetic achievements of Brazilian Modernism (Coelho) and infused them with the regional reality of Brazil, particularly after 1925. Consequently, Lima's poetry becomes marked by considerable formal and thematic heterogeneity. This hybrid mode of textual composition characterizes Lima's palimpsestic style. It synthesizes the transcultural effort of relating the colonial backdrop of Brazilian history to a mythic and symbolic reinterpretation of the *Brazilianness* through the medium of poetry. *Invenção de Orfeu* reveals Lima's distinctive aesthetic approach: it interweaves erudite vocabulary and classical allusions together with free verse, blank rhyme, and the musicality of Brazilian popular prosody:

Vinde ó alma das coisas, evidências,
cinzas, certezas, ventos, noites, dias,
rosas eternas, pedras resignadas,
que eu vos recebo à porta de meu limbo.
Vinde esquecidos seres e presenças
e coisas que eu não sei de tão dormidas.
Graças numes eternos: vai-se a tarde
e as corujas esvoaçam nas estradas.
Quero dizer-vos veras e constâncias
que não fujam ao ritmo soberano,
e depois e depois os dias móveis
sem meditar nas aves e nos voos
e nos termos parados sobre as ilhas,
sem saber se isso é meu sono ou se é de
outro,
que esse tempo passa, passa em muitos
e galopa um cavalo a eternidade! (Lima 154–
155, emphasis added)



All these *galloping* verses reflect the rhythmic dynamics of Lima's poetic syntax. The words join by the sonic explosion of meanings and symbols. Classical Greek epics originated through and for orality, body, and performance. In Greek myth, Orphic poetry is incantatory and lulls animals to sleep and makes forests reborn. In *Invenção*, the verses embody popular orality and Brazilian intonation. As Patrice Rankine suggests, "(f)or Lima the poem is the body ... Lima's Invention of Orpheus becomes the physical monument of absent bodies that can never be restored ... These absences become the stuff of Brazilian national identity" (392).

The repeated words "*e depois e depois*," "*que esse tempo passa, passa*," along with the predilection for diphthongs, open vowels, and the vibrant consonant /v/ reveal this literary weave. In these verses, as throughout the entire poem, the choice of nouns that reflect spatiality (*porta, limbo, estradas, ilhas*), temporality (*noites, dias, tempo, eternidade, eternos*), movement (*vento, voos*) and animals (*aves, corujas, cavalos*) compose the mythopoetic vocabulary. The verses of *Invenção de Orfeu* are not destined for rational and objective understanding. By combining influences from Camões and Dante's classical epic, Guillaume Apollinaire's French surrealism, Brazilian modernism of the 1930s, and subjective experiences interconnected with the collective experiences of Brazilian postcolonial society, Jorge de Lima writes back to the epic tradition within a postcolonial frame. The critical framework developed by Ashcroft, Griffiths, and Tiffin theorizes how (post)colonial literary traditions respond to, subvert, and rewrite the canonical and imperial literary forms imposed by European colonialism. It therefore provides an interpretive lens for reading Lima's strategic engagement with the Western epic canon, particularly as represented by Camões' *Os Lusíadas* and Dante's *Divina Commedia*.

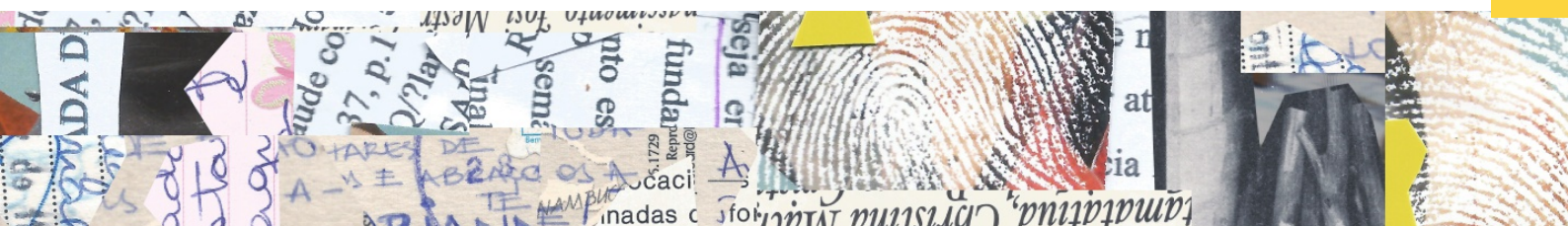
The poet unsettles the conventional unity of classical epic form by submitting its standard meter to a Brazilian melodic diction marked by a variable stress pattern and a rhythm that transforms itself over the course of the poem. In

its ten *Cantos*, Lima continually reconfigures *Invenção's* rhythmic architecture. He subverts the formal unity of the classical epic by recasting its inherited conventions through his own literary and cultural repertoire. In doing so, he grounds the poem in the specificity of his lived Brazilian experience, as Fabio de Souza Andrade discusses:

Para além da valorização temática de aspectos locais, ... [Lima] soube apanhar na sua liberdade de ritmos ... sua capacidade de criar imagens [sic] aspectos inéditos da realidade brasileira e popular. A poesia de Jorge de Lima perpassa pela religiosidade santeira, ora malandra e regateadora, ora assustada e supersticiosa, pela cultura das festas e folguedos de rua ... Não menos importante é a convivência com a cultura negra, presente desde a infância do poeta, nascido ao pé da Serra da Barriga, território mítico de Zumbi de Palmares ... a descoberta do verso livre, em certa medida análogo ao que praticava o poeta americano Walt Whitman (1819–1892), sua musicalidade guarda o trunfo da incorporação das sonoridades afro-brasileiras, do léxico e dos andamentos encantatórios, sem esconder o fascínio pela riqueza de sua singularidade simbólica. (Andrade 8–9)

This bold approach to poetry earned him the disdain of well-established Parnassian writers and the relative neglect of the contemporary critical establishment. Behind the apparent disregard for the established formal conventions of carefully sculpted verse, there was a poet rewriting the possibility of fusing popular imaginaries with classical erudition, European surrealist vanguard with Brazilian anthropophagic vanguard. Tellingly, the poem's title includes a versed subtitle:

Invenção de Orfeu
ou
Biografia Épica,
Biografia Total e Não
Uma Simples Descrição de Viagem
Ou de Aventuras.



Biografia com Sondagens;

Relativo, Absoluto e Uno

Mesmo o Maior Canto é

Denominado – Biografia³. (Lima 7, emphasis added)

This metapoetic subtitle already constitutes a modernist innovation. It addresses the reader directly, introducing what he will encounter and what he should not expect to find. It is a feature shared with early modernist fiction, insofar as it blurs the generic boundaries between classical epic and modernist fiction. The thematic shift from “a simple description of a journey or of adventures” toward “biography” is itself a twentieth-century literary device. The poem thereby distances itself from the epic narrations of Dante’s inner journey in the *Divina Commedia*, Odysseus’ homecoming to Ithaca, and Vasco da Gama’s eastward navigation in *Os Lusíadas*. It raises textual awareness of the epic tradition and anticipates its own interpretation through self-definition. It creates the framework for introducing the Brazilian images and prosody that embed biographical meaning within the poem’s own textuality.

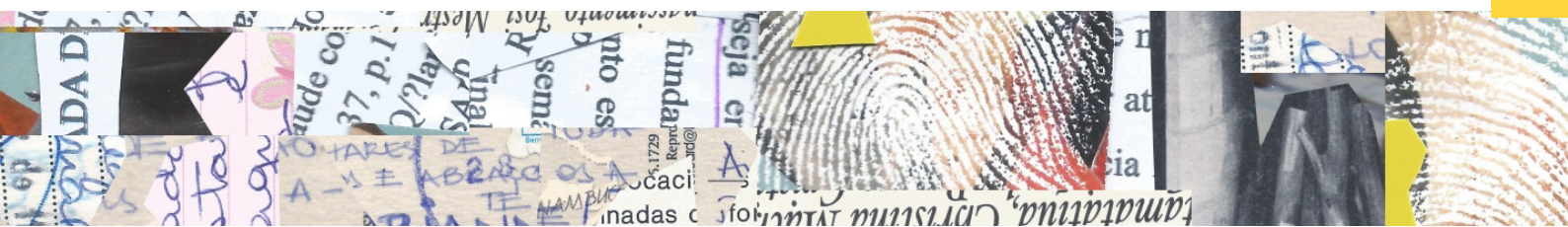
Antonio Cornejo-Polar reminds us that “el espacio donde se configuraría la síntesis es el de la cultura-literatura hegemónica; que a veces se obviaría la asimetría social de los contactos que le dan origen; y, finalmente, que dejaría al margen los discursos que no han incidido en el sistema de la literatura ‘ilustrada’”⁴ (369). *Invenção de Orfeu* foregrounds what pre-Modernist Brazilian poetry had relegated to the margins by following French models. Within this horizon, Symbolism and Surrealism strongly shaped dominant notions of literary value, often at the expense of a more acute social sensibility. Cornejo-Polar frames the concept of heterogeneity (*heterogeneidad*) against attempts to resolve cultural difference into synthesis. In contrast to the colonial mentality that long sought to produce Brazilian literature as a synthesis subordinated to European forms, poets such as Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, and Jorge de Lima opened other possibilities for poetic expression. The stylistic

heterogeneity of *Invenção de Orfeu*, in this sense, constitutes Lima’s active intervention against the homogenizing impulse that structured the literary culture of his time.

Caribbean poet and essayist Édouard Glissant contributes through his notion of *pensée archipélifique*, or archipelagic thought. For him, language does not have to structure the world around a single center or within a unified system (*Le Discours*). Instead, the *mot archipélifique* (archipelagic word) proceeds by relation, dispersion, and contact among singular cultural elements undissolved into sameness. Archipelagic reasoning favors *opacité*, the metaphorical concept that complex cultural meanings flow through opacity (*Poetics*). Full transparency and legibility function as colonial means of voiding local cultures of their unique untranslatability. To honor *opacité* is to recognize the impossibility of being fully transparent to other cultures (*Traité*). A literary work without opacity would amount to the hegemonic cultural space of synthesis identified by Cornejo-Polar.

These paired concepts of *mot archipélifique* and *opacité* open a productive archipelagic and (post)colonial reading of Lima’s poetics, since *Invenção de Orfeu* unfolds through fragments, displacements, and proliferating intertexts rather than through linear, transparent epic continuity. *Invenção* renders the historical discontinuities of coloniality as formal discontinuities in the epic by challenging mentalities of dependence and colonial imaginaries. Read in this way, Lima’s engagement with the Western epic canon is relational, opaque, and archipelagic: the poem reworks canonical forms through a plural, decentered, and self-reflexive verbal space.

The literary heterogeneity of *Invenção* suggests that the transatlantic transmission of European language, literature, and canonical forms produces a contradictory reception: the poem inherits those forms even as it revises and reframes them from a postcolonial perspective (Marx; Gilroy). In Homeric, Virgilian, and Renaissance epic poetry alike, the unity of theme, cultural values, and the epic hero’s fulfillment



entails a forward, monologic voice oriented towards a settled horizon of action. Lima's dialectical struggle with dissonant voices and the uneven heritages of Indigenous, African, and European traditions weaves a singular and heterogeneous tapestry of textual (post)coloniality.

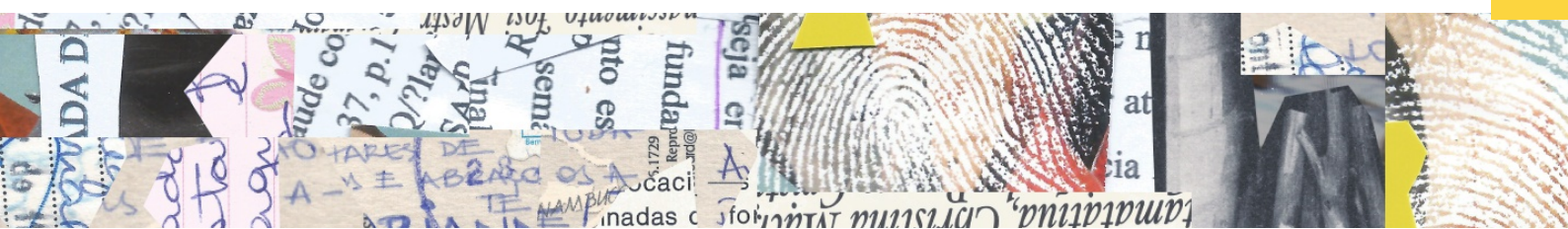
Considering these factors, I argue that one of the primary literary contributions of *Invenção de Orfeu*, as an archipelagic reimagining of the canon-standard epic, lies precisely in its poetic incorporation of heterogeneous cultural voices. These voices, with their unique aesthetic agency, produce a relational, polyphonic, and opaque epic poem and a landmark in the decolonization of the Brazilian literary tradition.

The first generations of critics, including Mário Faustino and later Haroldo de Campos, did not readily recognize the undertaking to compose an epic poem grounded in Brazilian literary and cultural forms. After Lima's death in 1952, Mario Faustino issues the first important set of literary assessments of *Invenção de Orfeu* in 1957 (Veríssimo). Faustino does not recognize *Invenção* as a genuine epic, contrasting it with the classical epics. For him, *Invenção* lacks unity of action, of theme and of proper form of epic. Despite this, Faustino regarded Lima as the greatest poet of his time (219). The Campos brothers intensified Faustino's line of criticism, despite their generous overall appraisal concerning Lima. For them, it was a "falso poema longo" (Campos, *Poesia*, 43, "fake long poem") or a poem with a "vácuo estrutural" (Campos, *Metalinguagem*, 205, "structural vacuum").

In contrast to earlier critics, Luiz Busatto takes a critical approach that grasps Lima's poetic project of modernizing the epic in a non-dependent relation with canonical models. Eduardo Sterzi, in turn, emphasizes that "Lima mesclou o lírico, o épico e também o dramático" (289, "Lima blended the lyric, the epic, and also the dramatic"), while nonetheless reaffirming that the epic prevails over any other genre.

By reassessing Lima's critical reception through an archipelagic and (post)(de)colonial perspective, I put forward *Invenção de Orfeu* as a reimagining and reframing of the epic: a transcultural and heterogeneous epic, to draw on Cornejo-Polar's terms, and, in Glissant's terms, an archipelagic epic. Lima's postcolonial poetics becomes legible within the hybrid aesthetic paradigms of Brazilian modernism. It interrogates colonial literariness rather than subordinating itself to canonical models. Critics misread a work's literary achievement when they dismiss it for failing to conform to canonical models. Such cases make clear the need for a transcultural lens through which to read post-independence Brazilian poetry. A hybridized form of epic explores the transcultural ambivalence of reinterpreting and rewriting established literary genres in colonized societies. Rather than reproducing a literary establishment, Jorge de Lima embarked on a search for his own poetic syntax to materialize in verse the need to create a literary nation of his own.

Since Ancient Greece, the myth of Orpheus has symbolized both the power of art and its limits in face of death. Mark Owen Lee brings forth the Orphic myth as "the real symbol of civilization" (74), as "a great civilizing force, with power to bend all the harsh, contradictory elements of the universe to the humanizing spell of his art" (107). A comparatist reading of the Orphic myth can lead us to interpret Lima's question of modernizing the epic as an Orphic problem, i.e., a problem of the boundaries of creation in a postcolonial civilization. Whether consciously or not, Lima mobilizes the Orphic theme as a generative myth to articulate a poetic foundation for Brazilian cultural identity. By deploying this extended allegory, he recreates a founding cultural myth that reimagines the epic in the aftermath of the first half-century of the independent Brazilian republic. By drawing on the Orphic legacy of music and poetry, *Invenção de Orfeu* metalinguistically endows itself with the enduring force of mythic tradition. In doing so, it establishes a tension and an ambivalence between European traditions and postcolonial literature. This is not a complete break from the Western



epic tradition but a relational and heterogeneous reworking of it. One that bears the mark of coloniality even as it interrogates its literary and cultural authority.

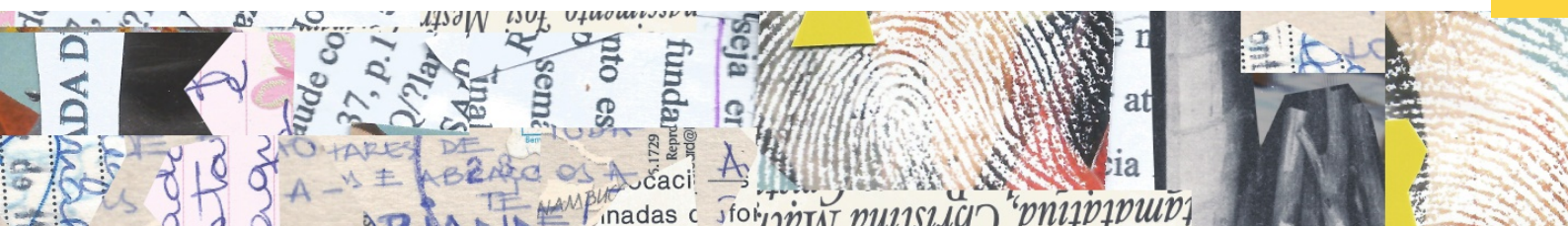
Lima's mobilization of the Orphic theme neither simply reproduces nor openly dismantles the Western canonical tradition. Rather, it operates through what Glissant (*Poetics*) terms *Relation*: the European mythological archive is inherited and transformed from within, producing an ambivalent poetics that is at once postcolonial in its symbolic debts and decolonial in its heterogeneity and opacity. The Orphic myth is relationally reframed, not blindly reproduced. Seen in this light, "*Canto I – Fundação da Ilha*" stands out as an exemplary *canto*, for it rewrites the intertextual relationships between different literary cultures, and it explores the (post)colonial motivations behind reimagining the canon, particularly in challenging an established literary tradition. The question of epic unity and structural coherence raised by the Campos brothers loses critical force when we read the poem through the lens of its intrinsic hybridism, which links lyrical content to epic form. Along these lines, *Invenção* has been variously described as a modern epic or a lyrical epic, to which I add, in the same vein, the notion of an archipelagic epic. Despite such terminological variation, all these labels point to the same underlying understanding: an epic reinvented by Orpheus/Lima in the tropics.

Luís de Camões' *Os Lusíadas* (1572), the canonical poem of Portuguese-language literature, serves as a productive point of comparison for understanding how Jorge de Lima reworks this tradition across the Atlantic in twentieth-century Brazilian poetry. Camões writes *Os Lusíadas* in invariable octaves, known as the *oitava camoniana*, whereas Lima does not follow a rigid stanza pattern in *Invenção*. In this respect, the "two fundamental aspects of the new creed were technical renovation of lyric, free verse above all, and attention to the national, in language itself (using the Brazilian vernacular) and themes (folklore, contemporary life)" (Perrone 63). Modernist authors, like Jorge de

Lima, did not intend to fall into strict categories of literary genres. Taking Canto I, for instance, the stanza structure ranges from couplets, tercets, quatrains up to strophes with multiple verses and varying meters and rhythms schemes. This fluidity in the poem's structure relates to the constant metaphors about the island, the sea, and the river that allegorize the poetic narrative.

The inherent sense to construct a literary Brazilianness by rewriting the Western canon through the aesthetics and subjective resources of Brazilian experience led *Invenção* to share features with classical epics, with contemporary long narrative poems of the twentieth century, and with Lima's personal need for lyricism, surrealism, and religious belief. The poem implodes the lyric boundaries of the epic in fluid verses, as in "A proa é que é ave, / peixe de velas, / velas e penas, / tudo o que é nave" (Lima 20). A maritime epic narrating feeling, subjectivity, and the inner world, with the flow of its verses mimicking the movement of the waters, or in Andrade's words: "relato épico/lírico da travessia do poeta-herói no mar da linguagem, revisita as formas e a história da poesia brasileira e universal" (9, "epic/lyrical account of the crossing of the poet-hero in the sea of language, revisits the forms and the history of Brazilian and universal poetry"). It shows the symbolic recounting of history and cartography of an imagined island: "desse mar que nos mapas não se vê ... / que as águas se enrugavam e a ave ia / ia perder-se nos confins do mundo" (Lima 153, "of that sea which on maps is not seen ... / that the waters wrinkled and the bird went / went to lose itself in the confines of the world").

While Camões opens with "As armas e os barões assinalados, ... / Mais do que prometia a força humana" (41, "The arms and the distinguished barons, ... / More than human strength had promised") in the sixteenth century, Lima begins intertextually with "Um barão assinalado / sem brasão, sem gume e fama / cumpre apenas o seu fado" (15, "A distinguished baron / without coat of arms, without edge and fame, / fulfills only his *fado*"). In this ironic parody, framed as an appraisal, Lima signals to his contemporary readers that they should not



expect heroic deeds in these pages. By foregrounding the canonical expectations of the genre from the outset, Jorge de Lima invites the reader to recognize that the very title, *Os Lusíadas*, evokes a specific epic tradition. If the reader takes into consideration the title *Os Lusíadas*,

[D]e origem erudita, fica claro o desejo de Camões de cantar um herói coletivo, a própria pátria portuguesa, da qual o Gama é apenas um momento de eleição e fio condutor. De todas as grandes epopeias, aliás, *Os Lusíadas* é a única que se calca num fato do passado recente, de acordo com o expresso objetivo do poeta de superar, apenas com verdades históricas, as fábulas dos antigos. (Bueno 20).

Os Lusíadas describes a noble quest for finding a passage to the Orient, for expanding their maritime world, and, for a cultural, linguistic, and symbolic crusade that confirms these people's journey is worthy of an epic in the best canonical tradition of *The Iliad*. And they succeeded. Conversely, *Invenção* offers no triumphant tale for the muses: "Contemos uma história. Mas que história? / A história maldormida de uma viagem" (18, "Let us tell a story. But what story? / The ill-slept history of a voyage"). This epic voice is different from any other magnificent voice found in Homer, Virgil, Dante, Camões, or Milton. Lima deliberately adopts an ironic epic voice to narrate what canonical form cannot convey. Virgil functioned as a true spiritual and poetic guide into the circles of the inner world for Dante, and the wise Odysseus accomplished his homecoming journey with a perfect wit, and the bold and virtuous Hector did not hesitate until he fulfilled his destiny against the invincible lion-spirited Achilles.

In contrastive and reinventive manner, *Invenção de Orfeu* is a drifting epic without the constitutive telos of classical epics. It is an epic without a heroic arc or teleological cycle, in which no predetermined destiny unfolds. This relates, to a certain extent, to the non-readability of the work for the Campos brothers: the lack of unity is not

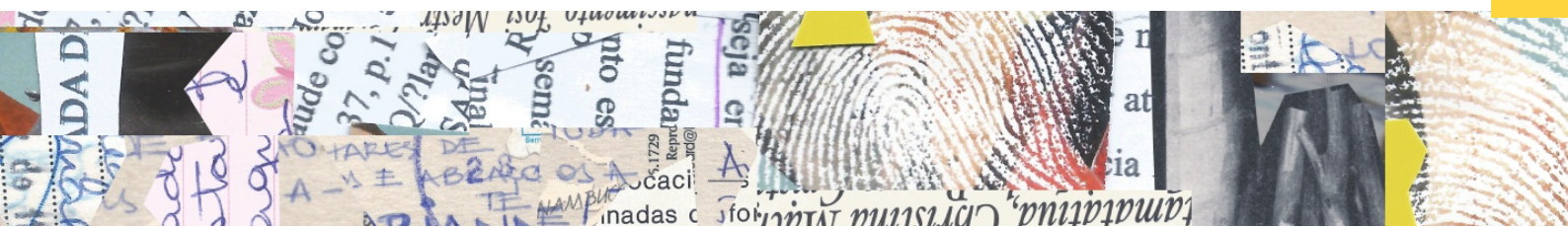
only an aesthetic flaw, but also an aesthetic decision. To read *Invenção de Orfeu* is to navigate the poem's maritime and island imagery as an "ébria embarcação" (15, "drunken vessel"). The image of the *ébria embarcação* is an intertext of Arthur Rimbaud's *Le Bateau Ivre* (Cavalcanti 199, 249, 260), one of the foundational texts of French Symbolism. In Rimbaud's poem, a drunken boat drifts across seas saturated with mystery. A vessel liberated from human control and surrendered to the forces of water and pure imagination. Jorge de Lima intertextually tropicalizes this image: the drunken vessel is no longer the disoriented speaker of avant-garde lyric, but a figure embedded within the oceanic and archipelagic geography of *Invenção de Orfeu*, where the sea becomes the medium of poetic language and the oneiric retelling of history. The dissolution of fixed referentiality, the privileging of image and musicality over discursive logic, and the transformation of the poetic subject into an oneiric consciousness all reveal the depth of Rimbaud's Symbolist influence on Lima's poetry. In a parodic gesture, one reads in *Canto I* the symbolic search for an elusive island:

A ilha ninguém achou
porque todos a sabíamos.

...
Nem achada e nem não vista
nem descrita nem viagem,
há aventuras de partidas
porém nunca acontecidas.

Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto. (Lima 16)

The unknowability of this island stands as an allegorical platform of how Lima navigates the experience of coloniality. The verse "a ilha ninguém achou" reflects ambivalently the colonial disorientation of the diasporic identity from one side, but it also signals the drifting away from the imperial mapping. Where one cannot be located, one cannot be under colonial rules. Among the symbolic archipelago resides the maritime interstices to navigate oceanic identities and escape the cartography as the telluric power of colonization. The lines "reinventamos o mar para essa ilha / que possui 'cabos-não' a ser dobrados" deploy an



archipelagic thinking that challenges imperial cartographies. To imagine an island is creating an archipelagic oasis out of the colonial grounding of power:

[D]epois das infensas geografias ...
reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoando sobre as ondas, ...
com linguagem dos livros ignorada;
reinventamos o mar para essa ilha
que possui 'cabos-não' a ser dobrados
e terras e brasis com boa aguada
para as naves que vão para o oriente.

E demos esse mar às travessias
e aos mapas-mundi sempre inacabados; ...

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios
e sem carta a El-Rei contando a viagem⁸.

(17–18)

Edward Said contends that colonial geographies blur the boundary between the empirical and the imaginative. Building on this insight, such colonized geographies project imperial imaginaries onto deterritorialized and disembodied cultures across the Atlantic and the Pacific. As Said argues:

[A]ll such geographical designations are an odd combination of the empirical and imaginative ... Since the struggle for control over territory is part of that history, so too is the struggle over historical and social meaning. The task for the critical scholar is not to separate one struggle from another, but to connect them, despite the contrast between the overpowering materiality of the former and the apparent other-worldly refinements of the latter. (Said 331–332)

Orpheus is an epic antihero without a map. The quest for an island collapses into the search for an unsearchable postcolonial identity. Lima's modernist sensibility becomes a means of

grappling with the fractured legacies of colonialism, offering a framework for understanding the persistent tensions between colonality and the imagined geographies. These tensions fragment the verses. Lima makes artful use of free verse as a literary tool to express the challenges of an era where classical canons and literary traditions often struggle to align with postcolonial ways of thinking. Thus, Orpheus' invention is the archipelagic remapping of the colonial world from a surrealist perspective:

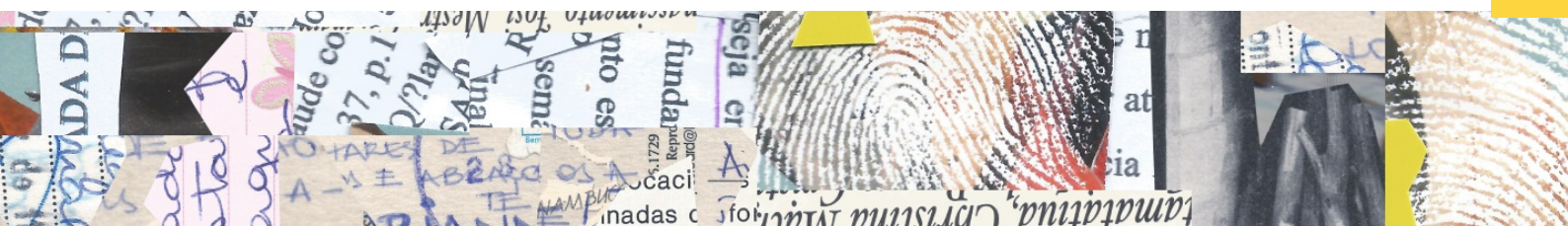
Não esqueçais escribas os somenos,
as geografias pobres, os nordestes
vagos, os setentriões desabitados
e essas flores pétreas antilhanas.

Há nesses mapas números pequenos,
uns tempos esbraseados para pestes
e muitos ossos tibios chamuscados,
faces perdidas, formas inumanas.

Não esqueçais, escribas, ir contando
nas cartas o que está aparente, ao lado
das invenções em seu fictício arranjo⁹. (Lima

20, emphasis added)

In certain fragments as above, the epic form overlaps with the modern fiction. There is a metalinguistic awareness reflected in "Não esqueçais escribas, ir contando / nas cartas o que está aparente, ao lado / das invenções em seu fictício arranjo" (20, emphasis added). In this frame of metalanguage, the archipelagic writing of the epic surface at the metafictional level, leading the reader to reflect more on the aesthetic status of the literary genre and the subtle oneiric colonial context than on the mythic feats of Orpheus. The reader may notice the "infensas geografias," the "geografias pobres," and the "mundo jamais descoberto" in the verses above. It engages with the sensibility of an audience at odds with historic memory and colonial identity: "A imaginação dói-me. Quem ma deu, / deu-ma para sofrer, para gastar-me / nessas reminiscências e visões, ... / pensamento contínuo circulando-me / nas águas do passado e do futuro¹⁰" (Lima 73). This surrealist epic voice



acknowledges the oneiric cartography of the island; and accordingly, Lima shares metafictionally the (re)imagining of this epic as an archipelago of literary tradition and colonial memory.

Invenção de Orfeu evokes a form of longing that resonates with *saudade*. It is a postcolonial *saudade* saturated with collective colonial trauma and the national quest for identity, memory, and land, expressed in the poem as an oneiric search for the island:

Não são paisagens lógicas nem minas
nem singularidades nem desígnios,
mas o dom da aventura desgraçada,
a lágrima, a saudade, o canto triste.
Porém a noite e o medo, porém tudo
porém a gente nova e o reino vão¹¹. (Lima
49, emphasis added)

Há piranhas aos cachos, hoje aéreas,
tingindo os arrebois, de sangue humano;
é bem melhor babar ternuras que
violências, escutar qualquer cantiga,
que aturar esses bichos, onças pardas,
onças pintadas, onças disfarçadas.

...
Que as *saudades* arrulhem. Nós de novo,
queremos secundá-las, nos flechamos,
nos clarinarmos com cauim, dormindo.

...
*Recalcando saudades caducadas
pelo arrocho da vida malquerida,
calcanhares mordidos de saúva,
existimos, fugindo de boiunas.
Mas, esquecemos muitas dores, muitas.
Faz-de-conta, Timbiras que esquecemos.*

...
*Timbira ausente entrando pelas testas
como um remorso bom, saudade leve,
pranto constante, sempre nos poemas.
Podeis frechar-nos índios atuais,
e mesmo detestar-nos, devorar-nos.*

...
Moquéim ruim, de carnes embricadas,
corrompido de terra e morticínios,

de aguardente, varíolas, vícios brancos
nós nascidos libertos, nós cativos,
nós cedidos, cedidas nossas ocas,
dissolvidos nos sangues de outras gentes.

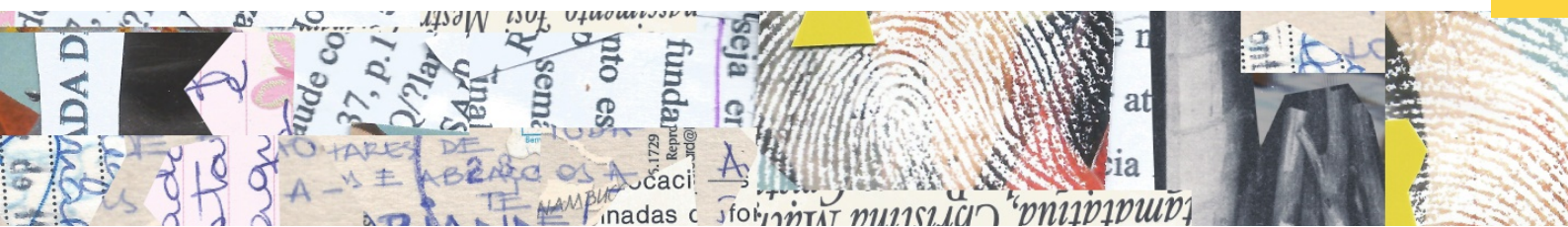
*Sim, guardamos memórias que se adensam,
lhes damos importâncias afetadas
pra que elas nos assombrem com fantasmas,
...
escorbuto de fomes escondidas,
todavia saudades e suspiros.*

*Perdemos nossos rastros pelos barros
encruzilhados, cheios de almas frias
abandonadas nessas solidões,
riscados de cometas; céus nos cobrem
com as mortaldas rasgadas por corujas.
Enfim, nos figuramos nessas nuvens.*

...
quase colinas, para os medos quase
sombra, para as memórias quase extintas.

*Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outra vez papagaios, papagaios¹². (Lima 62–
65, emphasis added)*

Along these verses, *saudade* emerges from a fractured historical condition shaped by colonial dispossession and diasporic displacement. In this sense, *saudade* may also indicate the Portuguese colonial desire of an intact origin, a delusive glorious past, or a transparent identity — a collective obsession with national culture that obscures the violence underlying that imperial past. On these grounds, the nameless longing for the past is also the forgetting of historical suffering, because it reduces *saudade* to an uncritical nostalgia that silences the suffering of colonized subjects. This unacknowledged trauma instigates a self-directed journey in which recovering one's identity proves structurally impossible without looking back to history. Yet Lima's writing reconfigures the impossibility of recovery by reworking Portuguese colonial *saudade* as a decolonial force:



the poem does not seek to restore a lost origin but to affirm the archipelagic subjectivity of Orpheus, who becomes a powerful figure for a postcolonial poetics of Relation and Opacity. The poem thus acknowledges the violent forgetting of colonial suffering and the potential counter-colonial social rage of those who suffered most from genocide: “Mas, esquecemos muitas dores, muitas. ... Podeis frechar-nos índios atuais, e mesmo detestar-nos, devorar-nos”¹².

Considering all this, I posit that *Invenção de Orfeu* falls within the postcolonial literary framework, as seen in “*Sim, guardamos memórias que se adensam ... pra que elas nos assombrem com fantasmas*”. It represents an outstanding emergence of (post)colonial poetic awareness in the Brazilian literary system, yet it remains imbued with certain preconceptions that decolonial and counter-colonial intellectuals from the second half of the twentieth century worked vigorously to dismantle. As an avid reader and *homme de lettres*, Jorge de Lima (1893–1953) might have encountered the first generation of the great *Intérpretes do Brasil*, with Gilberto Freyre’s *Casa-grande & Senzala* (1933), Sérgio Buarque de Holanda’s *Raízes do Brasil* (1936), and Caio Prado Júnior’s *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942). Nonetheless, Lima did not have the opportunity to read the theoretical breakthroughs accomplished by the pioneering Caribbean works *Peau noire, masques blancs* (1952) by Frantz Fanon and *Discours sur le colonialisme* (1955) by Aimé Césaire. Relevant and comprehensive investigations would appear only decades later, with Guerreiro Ramos’ *A Redução Sociológica* (1958), Florestan Fernandes’ *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* (1964), and Abdias do Nascimento’s *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978).

Deploying archipelagic strategies, *Invenção* explores the cultural boundaries of writing within the postcolonial tradition of Brazilian poetry:

Nessa Geografia, eis o *pantomimo*.

Ah! O pantomimo! Múltiplo imitando mitos, seres e coisas ...

Mímico racional. Ah! O pantomimo

— esse intuitivo. Monstro e semideus.

Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.

Ele heroíza a ilha, ele epopeíza ...

Ah! coribante ilógico, aliás lógico,
linguagem transparente, angústia — a face ...

Desarticulação, libertação.

Ó contingência: desarticular,

dançar, parecer ser livre, exteriormente;

e ser-se mundo, e ser-se bailarino,

nós bailarinos, todos uns funâmbulos,

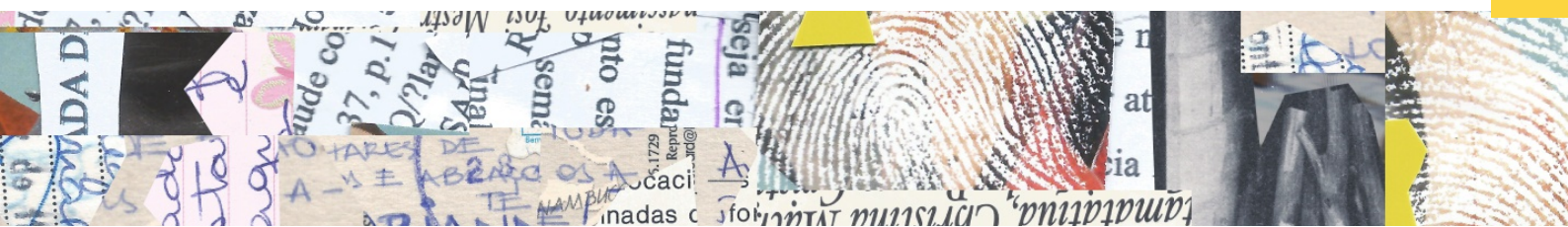
todos uns fulanos. Então, dancei-me.

Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.

Polichinelo, polichão dessa ilha¹³. (Lima 80, emphasis added)

The words *Pantomimo* (pantomime), *mímico* (mimic), *coribante* (corybant), and the *Perpétuo Orfeu* (Perpetual Orpheus) work together as a chain of symbolic, mimetic transformation. They foreground the postcolonial tensions between the colonial legacies of imitation and the bodily enactment of self-liberation (“dançar, parecer ser livre, exteriormente; / e ser-se mundo, e ser-se bailarino”). The transparent language is a token of angst: “*linguagem transparente, angústia.*” Glissant’s *opacité* guides our reading of the juxtaposition of “*desarticulação, liberdade.*” Identity becomes *Relation* and is enacted as rhythm, stage, and dance. The poem converts the island into a theatrical and Orphic space where mimicry becomes a mode of epic world-making: “Ah! O pantomimo ... Monstro e semideus. / Ele povoa a ilha, ele dança a ilha. / Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.” In Glissant’s archipelagic sense, the poem advances the idea of identity as a fragmentary language and postcolonial gesture of “*desarticulação, libertação.*” Therefore, Lima’s poetry elaborates the making of the postcolonial poetic subject as an archipelagic identity that resists both mimetic transparency and colonial modes of expression.

Lima’s epic poem departs from standard epic convention by eschewing heroic or historical deeds. Rather, it features a fragmented poetic flow, echoing French surrealist style, classical intertexts, American poetic vanguards, Brazilian Modernism, and free-verse poets such as Walt Whitman. This postcolonial archipelagic epic



constructs an interplay between mythic layering and archipelagic thinking by mobilizing the imagery of the island as a site of awareness and return. It stages Orpheus's oneiric journey toward a never-never island that functions simultaneously as refuge and wound. The poem layers classical motifs over local topographies, so that mythic memory collides with history. Island imagery here does not stabilize identity; it fragments and disperses it across languages. By doing so, Lima reinvents the epic for tropical space: he exposes the pressure of inherited Western forms while opening a poetics of opacity and heterogeneity. The result is an ambivalent epic that resists closure and insists on relational and heterogenous identity.

Invenção de Orfeu constitutes a foundational text for understanding how Jorge de Lima rewrites epic forms and negotiates colonial meanings through intertextual connections. By reframing the Orphic myth through metapoetic procedures that decenter Western canonical authority, the poem refigures Orpheus within the tropics by stripping him of his sacred aura; he is thus desacralized and subjected to colonial history. By exploring the poem through Glissant's concepts of *opacité* and *Relation* alongside Cornejo-Polar's *heterogeneidad*, I argue that Lima's formal fragmentation emerges not as a failure within the epic tradition but as a conscious, purposeful device that articulates a postcolonial-archipelagic rewriting of the epic within Brazilian culture. From the perspective of an archipelagic and postcolonial poetics, Lima's poetry reconceptualizes the epic form and actively subverts the notion of a unified literary tradition, foregrounding the tensions inherent in Brazil's colonial history.

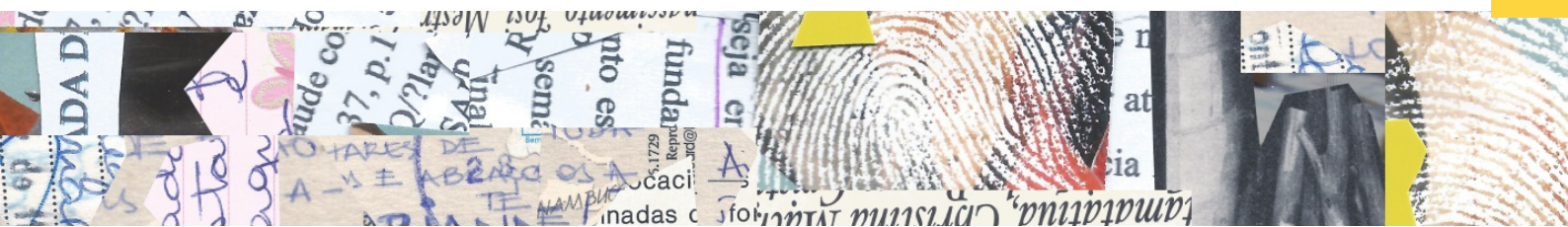
Notes

1. "Come, o soul of things, evidences, ashes, certainties, winds, nights, days, eternal roses, resigned stones, for I receive you at the door of my *limbo*. Come, forgotten beings and presences and things I know not of, so deeply slumbered.

Thanks be, eternal *numes*: the afternoon fades
and the owls flutter along the roads.
I wish to tell you truths and constancies that do not flee the sovereign rhythm, and then and then the shifting days without meditating on the birds and on the flights
and on the terms standing still upon the islands,
not knowing if this is my sleep or another's,
for that time passes, passes through many and eternity gallops a horse" (Lima 154–155).

2. "Beyond the thematic valorization of local aspects, ... [Lima] knew how to capture in his freedom of rhythms ... his capacity to create images [that render] unprecedented aspects of Brazilian and popular reality. The poetry of Jorge de Lima pervades the religiosity of the *santeiro*, now *malandro* and bargaining, now fearful and superstitious, the culture of street festivities and *folgado* celebrations ... No less important is his coexistence with Black culture, present since the poet's childhood, born at the foot of the *Serra da Barriga*, the mythic territory of *Zumbi de Palmares* ... the discovery of free verse, to a certain extent analogous to what the American poet Walt Whitman (1819–1892) practiced; his musicality holds the trump card of incorporating Afro-Brazilian sonorities, lexicon, and incantatory rhythms, without concealing the fascination with the richness of their symbolic singularity" (Andrade 8–9).

3. "Invenção de Orfeu
or
Epic Biography,
Total Biography and Not
A Simple Description of a Journey
Or of Adventures.
Biography with Soundings;
Relative, Absolute and One
Even the Greatest *Canto* is
Called — Biography" (Lima 7).



4. "The space in which this synthesis would be configured is that of hegemonic culture/literature; at times, the social asymmetry of the contacts that give rise to it would be overlooked; and, finally, it would leave at the margins those discourses that have not influenced the system of 'erudite' literature" (Cornejo-Polar 369).

5. All translations are my own unless otherwise indicated.

6. "Of erudite origin, Camões' desire to sing of a collective hero, the Portuguese fatherland itself, becomes clear, of which Gama serves merely as a moment of election and a narrative thread. From all the great epics, *The Lusíads* is the only one grounded in recent past, in accordance with the poet's express objective to surpass the fables of the ancients only through historical truths" (Bueno 20).

7. "No one found the island
because we all knew it.
...
Neither found nor unseen
neither described nor voyage,
there are adventures of departures
yet never happened.
Arrived, we never arrived
I and the shifting island.
Movable earth, uncertain sky,
world never discovered." (Lima 16)

8. "After the hostile geographies ...
we reinvented the sea with its *columbuses*,
and *colombas* fluttering over the waves, ...
with a language unknown to books;
we reinvented the sea for this island
that has "non-capes" yet to be rounded
and lands and brazils with good waters
for the ships that sail to the orient.
And we gave this sea to the crossings
and to the always unfinished world maps;
...
We undertook, with the help of chance,
the crossings never before conceived,
without routes, without maps or
astrolabes,
and without a letter to el-Rey telling of the
voyage." (Lima 17–18, emphasis added)

9. "Do not forget, scribes, the trifles,
*the poor geographies, the vague
northeasts, the uninhabited northlands
and those Antillean stony flowers.*

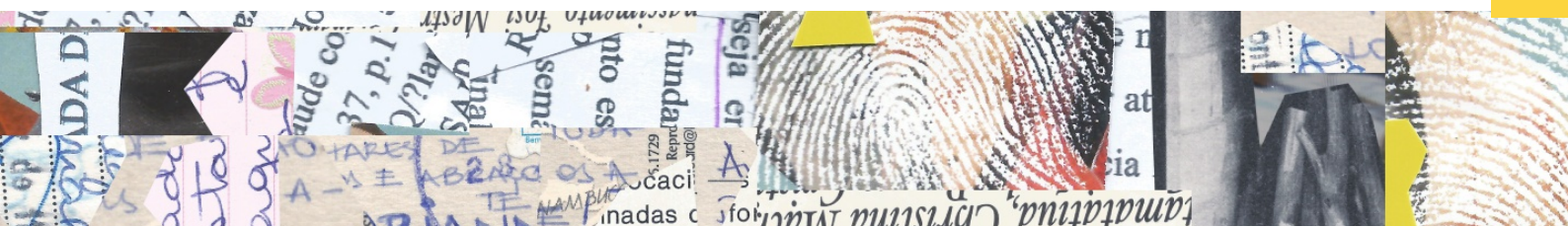
*There are in these maps small numbers,
some times all ablaze for plagues
and many singed, mild bones,
lost faces, inhuman forms.*

*Do not forget, scribes, to keep counting
in the charts what stands apparent, beside
the inventions in their fictive arrangement."*
(Lima 20, emphasis added)

10. "The imagination hurts me. Whoever
gave it to me, / gave it to me to suffer, to wear
myself out / in these reminiscences and visions, ...
/ a continuous thought circulating within me / in
the waters of the past and the future." (Lima 73)

11. "They are not logical landscapes nor
mines,
nor singularities nor designs,
but *the gift of the unhappy adventure*,
the tear, *saudade*, the sad song.
Yet the night and fear, yet everything
yet the new people and the vain
kingdom." (Lima 49, emphasis added)

12. "There are piranhas in bunches,
airborne today,
staining the sunsets with human blood;
it is far better to drool tendernesses than
violences, to listen to any little song,
than to endure those beasts, brown
jaguars,
spotted jaguars, disguised jaguars.
...
Let the regrets coo. We, once more,
wish to second them, to arrow ourselves,
to trumpet ourselves with *cauim*, sleeping.
...
Pressing down outworn regrets
by the grip of a life ill-loved,
heels bitten by *saúva* ants,
we exist, fleeing from *boiunas*.
But we forget many pains, many.
As if, Timbiras, we forgot.



...

Absent Timbira entering through the
temples

like a good remorse, light *saudade*,
constant weeping, always in the poems.
You may arrow us, present-day Indians,
and even detest us, devour us.

...

Bad *moquém*, of interwoven flesh,
corrupted by earth and killings,
by *aguardente*, smallpox, white vices
we born free, we captives,
we surrendered, our *ocas* surrendered,
dissolved in the bloods of other peoples.

Yes, we keep memories that thicken,
we lend them affected importance
so that they may haunt us with ghosts,

...

scurvies of hidden famines,
yet still regrets and sighs.

We lose our tracks along the muddled
paths

crossed with thresholds, full of cold souls
abandoned in these solitudes,
scratched by comets; heavens cover us
with shrouds torn by owls.

At last, we figure ourselves in these
clouds.

...

almost hills, for fears almost
shadows, for memories almost extinct.

Now at last we are lists,
records and folklores, everyman,
parrots in concentric circles
or circles of eastern Dantes,
fables we create wings, we are poems,
once again parrots, parrots" (Lima 62–65).

13. "In this Geography, behold the pantomime.
Ah! The pantomime! Multiplying,

imitating

myths, beings, and things ...

Rational mimic. Ah! The pantomime

— that intuitive one. Monster and
demigod.

He populates the island, he dances the
island.

He makes the island heroic, *he epifies*.

...

Ah! illogical corybant, or rather logical,
transparent language, anguish — the face,

...

Disarticulation, liberation.

O contingency: to disarticulate,
to dance, to seem free, outwardly;
and to be-world, and to be-dancer,
we dancers, all of us tightrope walkers,
all of us nobodies. Then, I danced myself.
Perpetual Orpheus and all. Leap and
ground.

Polichinelle, *polichão* of this island" (Lima
80).

Works Cited

Andrade, Fabio de Sousa. "Apresentação." *Poemas Negros*, by Jorge de Lima, Alfaguara, 2016, 7–10.

Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, 1989.

Bosi, Alfredo. "Jorge de Lima Poeta em Movimento (Do 'Menino Impossível' ao Livro de Sonetos)". *Estudos Avançados*, 30, no. 86, 2016, 183–207. revistas.usp.br/eav/es/article/view/115088

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix, 2017.

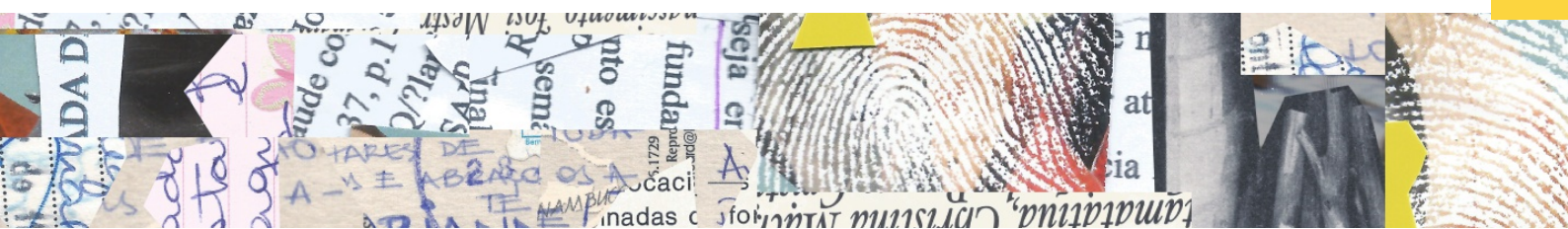
Bueno, Alexei. "Introdução." *Os Lusíadas*, by Camões, 2nd ed., Nova Fronteira, 2018, 8–31.

Busatto, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Âmbito Cultural, 1978.

Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. 2nd ed, Nova Fronteira, 2018.

Campos, Augusto de. "Mario Faustino, o Último 'Verse-Maker'". *Poesia Antipoesia Antropofagia*. Cortez e Moraes, 1978.

- Campos, Haroldo de. "Mario Faustino ou A Impaciência Órfica". *Metalinguagem e Outras Metas*. Perspectiva, 1992.
- Cavalcanti, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: A "Utopia" Poética na Lírica de Jorge de Lima*. PhD diss., Universidade Estadual de Campinas, Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp, doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2007.416566
- Coelho, Eduardo. "A Memória da Poesia Modernista." *Estudos Avançados*, 36, no. 104, 2022, 53–72, doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.004.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad." *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, 20, no. 40, 1994, 368–71. JSTOR, doi.org/10.2307/4530779.
- Faustino, Mario. "Revendo Jorge de Lima." *Poesia-Experiência*. Perspectiva, 1977.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.
- Glissant, Édouard. *Le Discours Antillais*. Les Éditions du Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. The University of Michigan Press, 1997.
- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-Monde: Poétique IV*. Éditions Gallimard, 1997.
- Lee, Mark Owen. *The Myth of Orpheus and Eurydice in Western Literature*, 1960. PhD diss., University of British Columbia. dx.doi.org/10.14288/1.0105982.
- Lima, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Alfaguara, 2017.
- Marx, John. "Postcolonial Literature and the Western Literary Canon." *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Ed. Neil Lazarus, Cambridge University Press, 2004, 83–96. doi.org/10.1017/CCOL0521826942.005.
- Perrone, C. A. "Poetry of Brazil." *The Princeton Handbook of World Poetries*, by Roland Greene and Stephen Cushman, 2017, 61–66. <https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691170510/the-princeton-handbook-of-world-poetries>.
- Rankine, Patrice. "Orpheus and the Racialized Body in Brazilian Film and Literature of the Twentieth Century." *Forum for World Literature Studies*, 3, no. 3, 2011, 420–433. scholarship.richmond.edu/classicalstudies-faculty-publications/34/.
- Rankine, Patrice. "Epic Performance through *Invenção de Orfeu* and 'An Iliad': Two Instantiations of Epic as Embodiment in the Americas." *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, edited by Fiona Macintosh et al., Oxford University Press, 2018, 389–403. . <https://doi.org/10.1093/oso/9780198804215.003.0027>.
- Ribeiro, Marília Scaff Rocha. "Variations on the Brazilian Orpheus Theme." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 11.3, 2009.
- Said, Edward. *Orientalism*. Penguin Classics, 2019.
- Sterzi, Eduardo. "Invenção de Orfeu: uma Epopéia Moderna?" *Organon*, 15, no. 30–31, 2001. <https://doi.org/10.22456/2238-8915.29752>.
- Veríssimo, Thiago André. "Poesia-Experiência": Pesquisa e Organização da Crítica e Tradução de Mário Faustino no Jornal do Brasil." *Nova Revista Amazônica*, 11, no. 3, 2023, 169–181. <http://dx.doi.org/10.18542/nra.v11i3.16438>.



Do envio ao resto: matéria e escritura em *Drawing Logistics* de Luiza Crosman

Ana Drawin

Introdução: a artista

A trajetória de Luiza Crosman (Rio de Janeiro, 1987) pode ser compreendida como um percurso de pesquisa artística em que produção estética, escrita e experimentação institucional são mobilizadas como dispositivos analíticos para investigar as condições infraestruturais do presente. Atualmente radicada em São Paulo, a artista e escritora desenvolve uma prática transdisciplinar que atravessa o desenho, a instalação e o vídeo, com especial atenção às metodologias capazes de tornar visíveis os sistemas que sustentam formas de vida contemporâneas. Nesse enquadramento, seu trabalho se orienta por um interesse persistente por modos de organização humana e tecnologias emergentes.

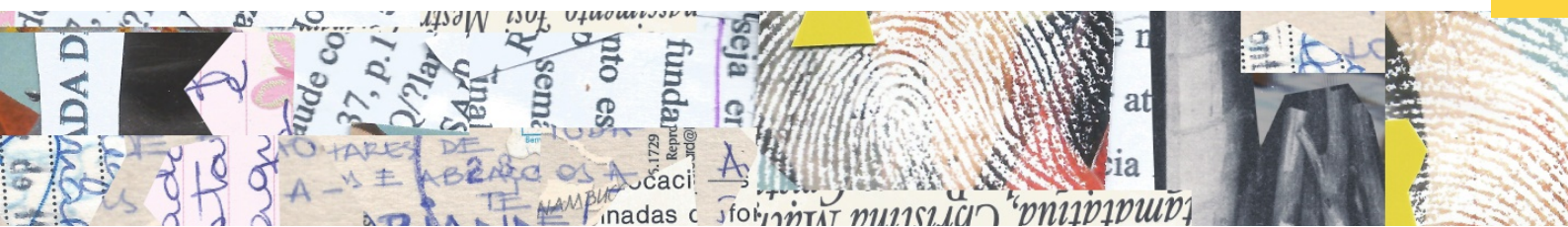
A formação em *Design Gráfico* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008) constitui um ponto de inflexão relevante para entender a centralidade da mediação, da edição e da organização de informação em sua obra. Em vez de tratar o *design* como uma etapa instrumental subordinada à obra final, Crosman integra procedimentos de diagramação, tipografia, interface e composição como modos de pensamento e modelagem de realidade. Tal base metodológica é posteriormente aprofundada no Mestrado em Artes e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 2014), no qual a artista amplia seu vocabulário teórico e crítico em direção às práticas artísticas contemporâneas.

O deslocamento para a Europa e a realização da Pós-Graduação em Estudos de Performatividade na *a.pass* (Advanced Performance and Scenography Studies, Bruxelas, Bélgica, 2017) reorientam parte de suas questões para o domínio da ação, do corpo e da performatividade como regimes de produção de realidade. Nesse mesmo ano, Crosman é premiada no Sabam for Culture Awards,

reconhecimento que situa sua pesquisa no cruzamento entre experimentação formal e densidade conceitual. Entre 2017 e 2019, como bolsista do programa Realty, da Sommerakademie Paul Klee (Berna, Suíça), Crosman aprofunda investigações sobre as relações entre arte, urbanismo e economia política do espaço, incluindo processos de gentrificação e formas contemporâneas de extração de valor associadas à cultura.

No campo expositivo, sua participação na 33ª Bienal de São Paulo (2018), no contexto de *Afinidades Afetivas*, sinaliza a inserção de seu trabalho em um debate amplo sobre formas de relação, mediação e coabitação, temas que ressoam com sua ênfase em coletividade e organização. Em 2019, a nomeação ao Prêmio Pipa reforça o reconhecimento de sua produção no circuito brasileiro, ao mesmo tempo em que a artista mantém forte circulação internacional, como indicam projetos e exposições em instituições e plataformas na Europa, a exemplo de *Céus Abertos* (Wiels, Bruxelas, 2019) e de iniciativas como *Encontros Abertos* (aarea, 2020).

A escrita, paralelamente, opera como extensão crítica da prática artística. Textos em português e inglês publicados em veículos como *Passepartout Journal*, *TANK*, *Strelka Mag*, *Arts of the Working Class* e revista *poiesis* indicam um compromisso com a elaboração discursiva e com a circulação de conceitos em diferentes ecologias editoriais. Mais recentemente, a participação no conselho da plataforma *Weird Economies* consolida sua atuação em redes que discutem economia, infraestrutura e imaginação política, reforçando a dimensão coletiva e institucional de sua pesquisa.



Drawing Logistics

Iniciada em 2018 e continuamente retrabalhada desde então, a série *Drawing Logistics* constitui um dos eixos mais persistentes da pesquisa visual de Luiza Crosman. Ao longo desses trabalhos, o desenho deixa de operar como mero campo de representação para funcionar como tecnologia de pensamento, isto é, como dispositivo que organiza relações, testa equivalências e torna legíveis certas camadas de complexidade que frequentemente escapam à linguagem discursiva. A particularidade da série reside no modo como esse exercício diagramático se ancora em materiais encontrados em circulação, sobretudo aqueles vinculados a sistemas de envio, proteção e rastreamento.

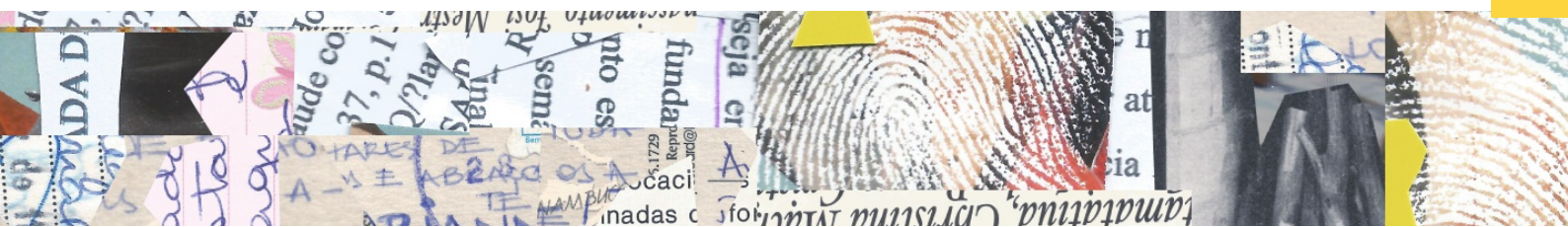
O procedimento central consiste em construir colagens que se comportam como diagramas e, em vez de ilustrar conceitos, as composições os fazem operar no espaço do papel. Em uma mesma superfície, esquemas mentais, palavras-chave e marcas gráficas convivem com fragmentos de embalagens postais, etiquetas, plásticos protetores, adesivos de instrução e códigos de barras. Trata-se de um método que permite articular referências por vezes abstratas, sem renunciar à espessura prosaica dos materiais. Esses elementos carregam sinais de manuseio, normatizações tipográficas, instruções padronizadas, marcas corporativas e vestígios de tempo.

Essa fricção material dá forma a uma tensão recorrente: de um lado, o desenho entendido como registro da subjetividade, ligado ao gesto, à hesitação e à elaboração; de outro, a embalagem como interface de mercadorias, orientada pela eficiência, pela padronização e pela reprodutibilidade. O que dessa operação surge é sobretudo um confronto dinâmico entre dois regimes de produção. A subjetividade, aqui, não aparece como esfera autônoma, esta é atravessada por protocolos de encaminhamento, selagem e rastreio. Em contrapartida, os dispositivos logísticos deixam de ser meros suportes neutros e passam a ser compreendidos como operadores simbólicos e políticos, capazes de estruturar temporalidades e hierarquias, inclusive no campo cultural.

Os materiais empregados reiteram esse programa. Em termos técnicos, a série combina papéis diversos, com destaque para folhas quadriculadas e páginas de caderno, colagem manual, fitas adesivas coloridas, etiquetas industriais, plásticos e envelopes acolchoados, além de letreset e impressão. O letreset é especialmente significativo por reinscrever no trabalho uma tipografia de caráter funcional, associada a ambientes técnicos e a uma história material do *design* anterior às interfaces digitais. Ao mesmo tempo, sua aplicação manual, sujeita a falhas, deslocamentos e irregularidades, introduz uma margem de instabilidade que contrasta com o desejo de precisão implicado pelo diagrama.

Alguns trabalhos funcionam como síntese particularmente clara do método. Tomemos como exemplo três obras sem título pertencentes à série em questão¹. As três obras, apresentadas em molduras de perfil metálico, partem de suportes concebidos para o trânsito. Envelopes e invólucros entram no quadro com dobras, amassados e costuras, trazendo uma escrita de serviço feita de selos, instruções e códigos. Sobre esse fundo, a artista aplica folhas de papel quadriculado, recortes e fitas adesivas, além de sinais mínimos, como traços e pontos. O trabalho nasce do encontro entre linguagem do encaminhamento e uma escrita que procura pensar com aquilo que já circulou.

Na primeira peça, o envelope do United States Postal Service ocupa a superfície inteira. No alto à esquerda, em vermelho, lê-se “PRIORITY MAIL”, com duas estrelas. No alto à direita, um brasão azul anuncia “TRACKED INSURED”. Na borda inferior, aparecem “UNITED STATES POSTAL SERVICE”, o emblema do órgão, um código de barras e a numeração impressa. Sobre esse plano, uma folha bege quadriculada é colada como segundo campo de registro. Ao centro, uma tira vertical vermelha, de borda irregular, divide a página e recebe um disco preto que a atravessa. À esquerda, uma chave desenhada com traço fino se aproxima de um ponto vermelho e de uma pequena massa de números carimbados, como vestígio burocrático. Na base do papel, lê-se “SISTEMAS DE PROPRIEDADE”. À direita, outra chave aparece como marca de enquadramento e, próximo dela,



surge a palavra “FALHAR”. No canto inferior direito, um fragmento azul rasgado deixa ver as letras “BR”, como resto de outro circuito de impressão.



Fig. A1. Luiza Crosman. Drawing Logistics. 2024. Collage, Letraset, stickers, and various materials on different papers. 29 x 36 cm (11½ x 14 in.). Source: Artist's website.

A segunda obra se constrói sobre um invólucro associado ao serviço *Prime*. A palavra “prime” se repete em azul, acompanhada do arco do logotipo, formando um padrão de marca. À esquerda, uma faixa azul reúne ícones e enunciados em inglês, entre eles “video streaming”, “free listening”, “free reading” e “fast, free delivery”. Junto à borda, lê-se “OPEN TEAR AT PERFORATION TO OPEN”, comando que insiste na abertura guiada. Sobre essa superfície, a artista insere uma pequena grade quadriculada, recortada em ângulo, e destaca um círculo rosa que se impõe como núcleo de atenção. No alto, um retângulo rosa, com borda superior irregular, introduz outra camada cromática. Duas chaves verticais desenhadas organizam o campo e, ao lado delas, aparecem as palavras “DISTÂNCIA” e “DESTINO”, separadas como polos de uma mesma operação. Pequenos fragmentos azuis, colados em diagonal, funcionam como índices de direção, sem converter o quadro em mapa conclusivo.

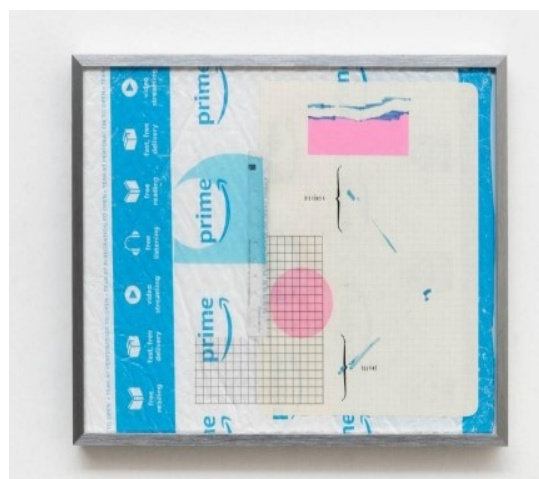


Fig. A2. Luiza Crosman. Drawing Logistics (Series of Drawings). 2018. Traced letters, assorted packaging, plastic film, and various papers. 28 x 35 cm each. Framed in chrome aluminum or stainless steel. Source: Artist's website.

Na terceira peça, o suporte é um envelope pardo com grafismos amplos em preto. Um arco espesso atravessa a parte superior, e uma seta aponta para a direita, insistindo na direção. Sobre o pardo, uma etiqueta amarela destaca caracteres grandes, nos quais se leem “B”, “21:40” e “U07”. O fundo do quadro recebe um campo rosa, coberto por película transparente que conserva brilho e vincos, como memória de empacotamento. No centro, uma folha quadriculada de cantos arredondados funciona como área de inscrição. À esquerda, lê-se “TEMPO COMO INFRAESTRUTURA”. Uma chave reúne “RITMOS”, “EVENTOS” e “URGÊNCIAS”, alinhados como termos que descrevem a organização do cotidiano. À direita, outra chave dispõe “INDIVIDUAL”, “COLETIVO” e “PLANETÁRIO”, indicando escalas que coexistem. Linhas e curvas de grafite traçam um grande arco, um círculo menor e uma coluna pontilhada, enquanto um pequeno triângulo cinza aponta para o interior do diagrama.

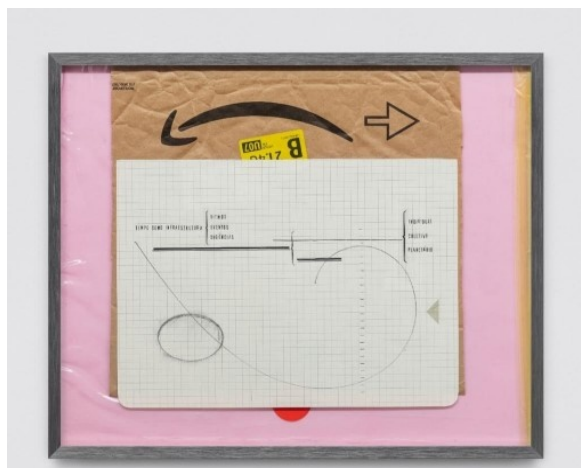


Fig. A3. Luiza Crosman. Drawing Logistics (Series of Drawings). 2018. Traced letters, assorted packaging, plastic film, and various papers. 28 × 35 cm each. Framed in chrome aluminum or stainless steel. Source: Artist's website.

A trajetória expositiva da série reforça o sentido de trânsito inscrito no próprio método. Em 2018, trabalhos do conjunto foram apresentados em Bruxelas, em um contexto que favoreceu leituras voltadas à relação entre desenho, reprodução e economia de circulação (Hatzigeorgiou). Mais recentemente, em Nova Iorque, obras de *Drawing Logistics* foram reunidas em uma mostra que articulava governança climática, previsão planetária e extração de recursos.

A matéria

Publicado em 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, de Jane Bennett, insere-se no campo dos novos materialismos e do pensamento pós-humanista ao propor uma inflexão ontológica e política fundamental. Seu objetivo é duplo ao visar a reencantar o conceito de matéria e, a partir disso, repensar como os humanos se relacionam com o mundo físico. Contra a tradição moderna que concebe a matéria como substrato inerte destinado a sustentar a ação humana, Bennett sustenta que aquilo que denominamos coisa, objetos, resíduos,

infraestruturas, organismos, substâncias tem uma forma de vivacidade, entendida como capacidade de afetar e ser afetado, que deve ser integrada às análises éticas, políticas e ecológicas.

O livro, além de desenvolver um argumento metafísico sobre o estatuto do material, convida-nos a reformular categorias centrais das Ciências Humanas, como agência, responsabilidade e ação coletiva, de maneira mais distribuída, ecológica e pós-antropocêntrica: “The appropriate image of action is not a subject wielding power over passive objects, but a confederation of bodies, human and nonhuman, whose relations generate effects” (Bennett 37).²

O conceito estruturador da obra é o de matéria vibrante, formulado a partir da noção de poder da coisa: “Thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness” (Bennett XVI)³. Bennett emprega esse termo para indicar a eficácia causal e afetiva de entidades materiais que frequentemente escapam às descrições centradas na intenção humana. O argumento em reconhecer que materiais e artefatos podem desencadear processos, impor resistências, criar descontinuidades e produzir efeitos sem simplesmente atribuir consciência às coisas. O deslocamento proposto pela autora rejeita o humanismo metodológico predominante em diversas tradições intelectuais e introduz uma ontologia vital materialista que recusa a separação entre espírito, linguagem e cultura, de um lado, e, de outro, natureza e mecanismo.

Com base na ideia de agência distributiva, a pensadora reformula a noção de agência. A ação, em sua perspectiva, não deriva de um agente soberano dotado de controle e intenção, esta surge de composições heterogêneas nas quais atuam simultaneamente humanos e não humanos. Para elaborar essa tese, Bennett recorre ao conceito de assemblagem, que designa arranjos contingentes entre corpos, dispositivos técnicos, microrganismos, fluxos energéticos, hábitos e normas. Em tais configurações, a produção de um acontecimento não pode ser reduzida a uma única fonte causal. Esse modelo teórico notoriamente dialoga com os filósofos

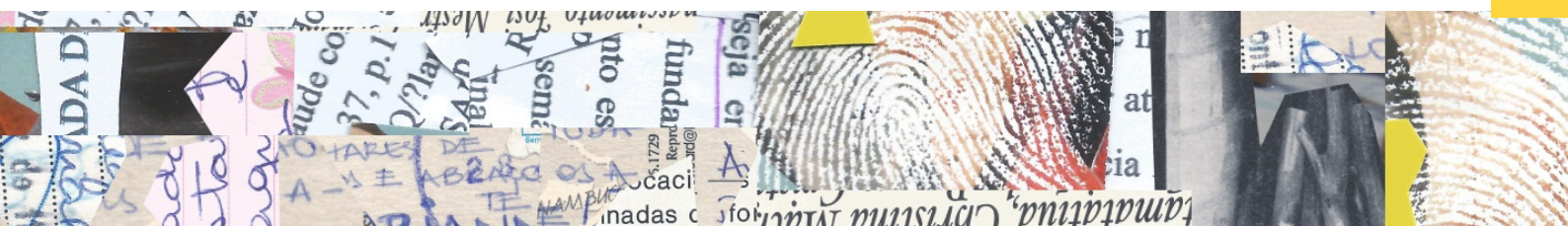
Spinoza, Deleuze e Guattari⁴, para os quais os agenciamentos resultam de composições transitórias de forças. Com base nessa concepção, o social deixa de ser exclusivo domínio humano e passa a ser concebido como ecologia de actantes interdependentes.

No plano metodológico, Bennett defende o uso de um antropomorfismo estratégico. A autora reconhece que a linguagem ordinária privilegia a atribuição de verbos de ação a humanos e sugere que uma ampliação calculada desse vocabulário pode funcionar como recurso heurístico para treinar a percepção da eficácia não humana. Ao descrever episódios cotidianos, como a força de um conjunto de detritos ou o comportamento de substâncias tóxicas, Bennett busca desestabilizar a percepção comum que tende a relegar a materialidade à condição de pano de fundo passivo e expandir a atenção analítica para processos materiais que permanecem invisíveis quando se adota uma perspectiva exclusivamente sociológica ou linguística. Esse modo de descrição se torna mais concreto quando a autora analisa fenômenos infraestruturais e ecológicos. Em estudos sobre apagões elétricos, por exemplo, Bennett evidencia que tais eventos não se explicam apenas por decisões humanas isoladas. Eles resultam da interação entre dispositivos técnicos, condições ambientais, arranjos regulatórios e padrões de consumo. A causalidade, portanto, apresenta caráter composto, e a governança precisa lidar com sistemas materiais cujos efeitos não podem ser controlados por um único agente. O mesmo vale para o problema dos resíduos sólidos urbanos. O lixo, longe de constituir mero resultado de uma cadeia de consumo, integra circuitos de decomposição, contaminação e circulação que produzem efeitos sobre corpos, paisagens e políticas públicas. *Vibrant Matter* propõe uma mudança de escala e de foco, navegando da centralidade do sujeito humano a uma ecologia de forças em que humanos e não humanos coproduzem acontecimentos. A ontologia vital materialista formulada por Bennett fornece instrumentos conceituais para descrever a eficácia da matéria, repensar a agência como emergente e reconsiderar a política como prática de

composição entre actantes heterogêneos.

Assume-se, com Jane Bennett, que a matéria não comparece ao mundo como simples suporte da intenção humana, visto que, longe de se reduzir à condição de base inerte, entra em relação, de tal maneira que a ação passa a ser pensada como composição. Transposta essa hipótese para *Drawing Logistics*, torna-se decisivo observar o estatuto dos materiais postais que a série convoca, pois se trata de objetos destinados ao trânsito e à mediação, fabricados para existir no intervalo, isto é, para servir de passagem entre um conteúdo e um destino, entre um remetente e um destinatário, entre uma mercadoria e seu circuito, jamais se oferecendo como fim em si, já que a sua vocação é acolher o outro, proteger o outro, conduzir o outro. Constitui-se, assim, um objeto de entrelugar, cuja identidade se define por uma função relacional, por um tempo breve, por uma economia de superfície que traz instruções, promessas e garantias, e que, ao fazê-lo, forma hábitos de leitura e de espera, governa gestos de abertura, prescreve modos de manuseio, introduz a crença no rastreio, regula a percepção do atraso, institui a prioridade como norma temporal. Vê-se, então, que a agência desses materiais não se limita ao que carregam, porque se estende ao modo como enquadram a circulação, configurando a experiência por meio de uma escrita técnica que antecede o olhar e disciplina a mão, e cuja eficácia depende tanto da repetição dos formatos quanto da obediência aos protocolos de legibilidade.

Reconhece-se, ainda, que tal objeto de passagem, ao cumprir sua função, tende a converter-se em resíduo, e é nesse ponto que a matéria postal deixa de parecer neutra para revelar, em sentido benettiano, o poder da coisa, dado que o invólucro concebido para durar pouco atravessa, no tempo do mundo, durações que escapam ao ciclo imaginado do consumo, acumulando-se como lixo, ocupando espaço, resistindo à decomposição, retornando sob a forma de volume urbano, de contaminação, de paisagem degradada, de custo público, de problema político. Inscreve-se, portanto, nesses materiais, uma negatividade que não é apenas simbólica, pois se trata do negativo como resto



material, como excedente, como aquilo que retorna ao espaço comum sem convite e que, retornando, produz efeitos sobre corpos e ambientes.

Ao incorporá-los em *Drawing Logistics*, não os purifica a artista por um gesto de transfiguração que apague a origem, pois compõem, preservados, os sinais de uso, as dobras, os carimbos, os códigos, os brilhos do plástico, as instruções de abertura e de encaminhamento, permanecendo ativa a memória do circuito que os produziu. Realiza-se, desse modo, uma operação em que o resíduo perde o estatuto de descarte ao entrar no campo da obra, embora conserve a marca do descarte como componente do sentido, e é justamente dessa matéria marcada pela condição de lixo que se produz uma reordenação na qual o negativo se torna método e o que seria resto passa a ser índice, documento, operador de leitura, lugar onde o olhar é forçado a reconhecer a política das coisas.

Completa-se a aproximação com Bennett quando se percebe que, nessas assemblagens, a agência não reside apenas no gesto que seleciona e cola, pois se distribui entre os actantes que compõem o quadro, entre a tipografia industrial que já traz hierarquias de informação, entre a superfície quadriculada que oferece um regime de medida, entre a fita que separa campos e introduz cortes, entre a película que reflete e altera a legibilidade, entre o papel que rasga e recusa a lisura, de sorte que a obra se constrói como negociação entre intenções e resistências. Impõe-se, por essa via, uma leitura que não se limita a identificar temas, já que exige acompanhar os modos de operar da matéria, as formas pelas quais o objeto de envio, sendo desenhado e reinscrito, continua a agir como dispositivo de circulação, ao mesmo tempo em que se torna lugar de pensamento. Resulta daí uma ecologia política do suporte, na qual o entrelugar do invólucro, feito para encaminhar e desaparecer, é mantido à vista e, assim, revela como o mundo administrado se escreve em superfícies comuns, como o lixo se acumula por força de um sistema, como a arte, ao recusar o apagamento dessa

negatividade, devolve ao resíduo uma potência de significar que não cancela sua história; antes, a faz operar como forma.

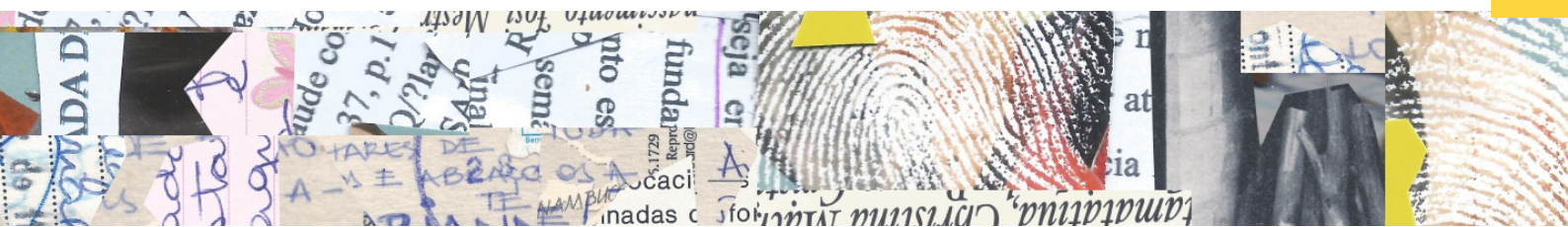
A palavra

Jane Bennett nos indica a vibração da matéria e, ao mesmo tempo, comunica-se com certa tradição da Filosofia:

“(...) Jacques Derrida offers an alternative to this consciousness-centered thinking by figuring trajectory as ‘messianicity’. Messianicity is the open-ended promissory quality of a claim, image, or entity. This unspecified promise is for Derrida the very condition of possibility of phenomenality: things in the world appear to us at all only because they tantalize and hold us in suspense, alluding to a fullness that is elsewhere, to a future that, apparently, is on its way (...). In naming the unfulfillable promise as the condition of the appearance of anything, Derrida provides a way for the vital materialist to affirm the existence of a certain trajectory or drive to assemblages without insinuating intentionality or purposiveness” (Bennett 32).⁵

A noção de trajetória, compreendida como movimento dotado de direcionalidade sem determinação teleológica, inscreve-se, de modo decisivo, no interior da problemática derridiana evocada por Bennett. Essa filiação teórica nos encoraja a investigar as ideias propostas por Derrida e o possível ponto de contato da teoria neomaterialista com a escritura, visto que a trajetória pode ser entendida como o regime dinâmico próprio da escrita derridiana, no qual o encaminhamento do sentido se efetua sob a égide de um resto irreduzível que o projeta continuamente para além de si, sem que se produza qualquer saturação. Atentemo-nos, pois, à ideia de escrita para Jacques Derrida.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida designa a tradição logocêntrica ocidental como um “fonocentrismo”, por tratar-se de uma forma



de pensamento fundado na presença do ato de fala em sua transparência, consciência e imediatidade, e a ela contrapõe a escritura, sempre faltosa, lacunar e na qual o significado nunca está inteiramente presente e acessível. Ele reconhece, na psicanálise freudiana, a descoberta desse caráter heterogêneo da escritura em relação à fala, da heterogeneidade do inconsciente em relação à consciência, descoberta fundamentalmente subversiva.

Por isso, no início de seu ensaio sobre Freud, Derrida enuncia, com clareza, sua tese e seu propósito:

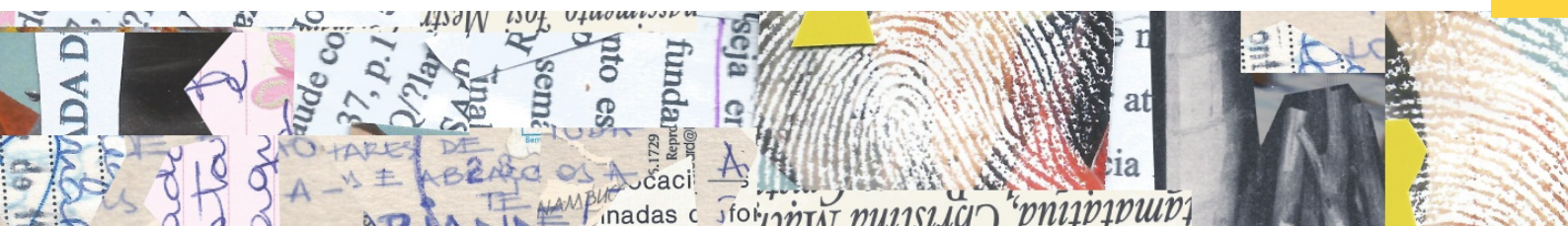
A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto freudiano alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia mas o movimento das “ciências humanas”, em especial uma certa linguística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa linguística, pelo menos no seu fonologismo congenital (Derrida 293).

O “fonologismo congenital” significa adotar a palavra falada como a instância fundamental da linguagem em detrimento da escritura. A razão fundar-se-ia numa presença originária que é apreendida pela fala. A fala, por sua vez, parece indicar essa presença de maneira transparente, que depois pode traduzir-se para a escrita. Derrida alega não existir essa transparência na fala ao contrapor esse pensamento à ideia de escritura. A escritura não é propriamente a escrita, aquela é a linguagem, enquanto esta não remete a presenças, mas, sim, a lacunas, faltas, uma contínua postergação que Derrida chama de diferença (em francês, *différance*). A mudança da grafia original da palavra, que deveria ser *différence*, é perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia no idioma original não se altera. Tal jogo mostra que a diferença, de fato, não ocorre na fala. A escritura, sim, está ligada ao *différance*, que, por sua vez,

também está ligada a diferir, a adiar, a postergar. Enquanto a fala é imediata, a escritura remete àquilo que nunca é plenamente preenchido. Contra a metafísica da presença, a *différance* desafia a tradição filosófica ocidental, que, muitas vezes, privilegiou a “presença” como um fundamento para o significado, a verdade ou a identidade. Derrida argumenta que essa presença é uma ilusão, já que o significado é sempre constituído pela ausência, ou seja, o que o termo não é, e do adiamento. A *différance* é central para a prática da desconstrução, que Derrida utiliza para mostrar como os textos e conceitos que parecem estáveis coerentes estão, na verdade, repletos de tensões internas, contradições e multiplicidade de significados.

Derrida, em seu percurso, demonstra que Freud percebeu essa ligação do inconsciente com a escritura. Enquanto a fala é intencional, consciente e racionalmente controlada, aquilo que escapa é o inconsciente, surgindo como o lapso e o humor. Freud traduziu teoricamente isso usando a linguagem da escritura, pois, na *Carta 52*, o psicanalista lança termos como signo e transposição do signo, abandonando a linguagem biológica, fisiológica. É por isso que as descobertas de Freud, segundo Derrida, romperam com o pensamento fonocêntrico. O filósofo argelino reitera que mesmo as metáforas utilizadas por Freud não são tiradas da língua falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra viva e plena, a fala. Outra perspectiva, que será por nós investigada a seguir, no entanto, em relação à escrita, é a introduzida pelos campos da História da Arte, sobretudo no que tange às características entendidas como próprias do campo da arte.

As críticas que tentam entender o panorama da especificidade das manifestações artísticas estão se multiplicando. A interseção das artes de diferentes áreas, com o objetivo de expandir o campo de atuação dos diversos meios em direção à transdisciplinaridade, deu origem ao conceito de intermídia, cunhado por Dick Higgins, pertencente ao grupo *Fluxus*, no texto *Statement on Intermedia*, de 1966⁷. Nesse cenário, as fronteiras entre escrita e artes visuais seriam formuladas de maneira muito tênue. Esse



atravessamento entre as esferas artísticas se deve, por exemplo, a um movimento em direção à inespecificidade dos meios das artes visuais⁸, ao constatarmos que elementos provenientes de outras manifestações, como a escrita, têm penetrado o universo das artes visuais. Em *O Espaço das Palavras*, o filósofo Jacques Rancière nos ajuda a entender essa passagem.

Segundo o autor, no contexto do Modernismo, havia a crença de que o progresso das artes dependia de cada forma de expressão se focar exclusivamente em suas características únicas. Isso significava que, por exemplo, a pintura deveria explorar apenas os elementos próprios da pintura, como cor e textura, enquanto a música deveria se concentrar em som e ritmo, sem que essas artes interferissem umas nas outras. No entanto, o que realmente aconteceu foi o oposto. Quando o sistema representativo que separava as artes de acordo com regras de analogia desmoronou, não houve uma maior concentração de cada arte em sua própria essência. Pelo contrário, as características materiais dessas artes começaram a se sobrepor e entrelaçar-se diretamente, sem a necessidade de intermediários. A rejeição das regras que antes orientavam a comparação entre as artes não levou a uma maior independência de cada uma em relação ao seu suporte específico. Em vez disso, esse processo resultou em um encontro mais direto e interconectado entre os diferentes suportes das artes, o que tornou suas fronteiras menos rígidas e mais permeáveis (Rancière 17). Desse modo, em vez de cada arte isolar-se e aprofundar-se apenas em sua própria natureza, o rompimento com o modelo representativo incentivou uma interação mais intensa e direta entre as diferentes formas de expressão artística.

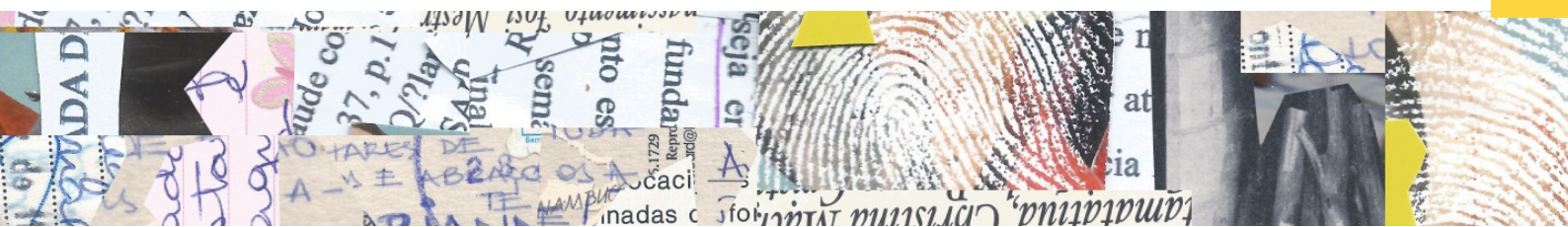
A revolução artística que ocorreu entre os séculos XIX e XX seria então essencialmente uma autonomização da de cada arte. A pintura, livre da anedota representativa, iria preocupar-se apenas com os recursos da própria materialidade, a da superfície bidimensional e da matéria colorida; a música, liberta das formas expressivas impostas pela tradição poética, exploraria os recursos puros da sonoridade; quanto à literatura,

ela exploraria os recursos da função poética, intransitiva da linguagem, oposta a seu uso comunicacional, etc. No centro desse paradigma, encontra-se o papel quase místico atribuído à superfície pictórica. Já que, desde a recusa do privilégio do poema, a pintura é considerada arte encarregada por testemunhar a arte, a afirmação da pintura como arte pura da superfície tornou-se peça crucial da teorização modernista da autonomia da arte como autonomia das artes.

Há algumas décadas, esse paradigma foi aparentemente questionado, mas ele não o foi em seus próprios termos. O “Pós-Modernismo” validou no passado, decretando obsoleto, remetendo a uma época heroica da Modernidade da qual ele teria se servido, mas agora teria dado lugar à miscelânea generalizada dos signos e das formas. Essa “crítica” confirma, de fato, a visão simplista de um desenvolvimento linear da História da Arte da História Geral (Rancière 18). Essa virada, como consequência, tornaria, de maneira mais recorrente e sistemática, a palavra matéria também das artes visuais. Outro efeito, que discutiremos na sequência de nossa análise, é a confluência entre os campos de história da escrita e história das artes, como podemos observar pelas pesquisas de Anne-Marie Christin.

Christin, sobretudo em *L’image Écrite ou la Dérailaison Graphique*, propõe que a escrita não deve ser vista apenas como uma forma de linguagem verbal codificada, mas como algo intrinsecamente ligado à imagem. A autora examina como a escrita evoluiu historicamente a partir de formas visuais e icônicas, e como essa relação com a imagem continua a influenciar o desenvolvimento e a interpretação da escrita.

A ideia central de Christin é que a escrita e a imagem compartilham uma origem comum, e que, ao longo da história, a escrita evoluiu em diálogo constante com a imagem. Ela argumenta que a escrita é, em certo sentido, uma imagem escrita, mantendo aspectos visuais e icônicos essenciais para sua função e significado. A autora desafia a noção tradicional de que a escrita é simplesmente uma representação da fala, sugerindo que ela tem raízes profundas em representações visuais que precedem e



acompanham o desenvolvimento dos sistemas de escrita.

Christin argumenta que a escrita nasceu da imagem. Antes de ser um sistema de signos arbitrários e codificados, a escrita estava intimamente ligada a representações visuais, como pictogramas e ideogramas, que não apenas representavam objetos ou ideias, mas faziam isso de maneira visualmente direta. A autora explora como, em diferentes culturas e épocas, a imagem foi transformada em escrita ao examinar a transição de sistemas de escrita pictográficos, como os hieróglifos egípcios e os caracteres chineses, para formas mais abstratas e fonéticas. Logo, embora essa transformação tenha resultado em uma escrita mais eficiente para a comunicação verbal, ela não eliminou a influência da imagem. A escrita, segundo a autora, sempre manteve uma dimensão visual, mesmo quando se tornou mais abstrata. Outro ponto central é a importância do espaço na escrita. « Mais cependant, s'il n'y avait précisément d'écriture que de l'espacement, et du plus matériel, du plus visible. S'il se trouvait que l'expérience phénoménologique du vide avait été plus déterminante dans l'invention de l'idéogramme et dans sa mutation en phonogramme que celle de la figure ou du signe? » (Christin 26)⁹. Desse modo, o espaço gráfico não é apenas um suporte passivo, mas um elemento ativo que organiza e dá forma à escrita. O *layout*, a disposição dos caracteres e a maneira como o texto ocupa o espaço são todos aspectos que conectam a escrita à sua origem icônica. O espaço, portanto, é o elo que permite à escrita preservar sua relação com a imagem, mesmo nas formas mais abstratas de escrita.

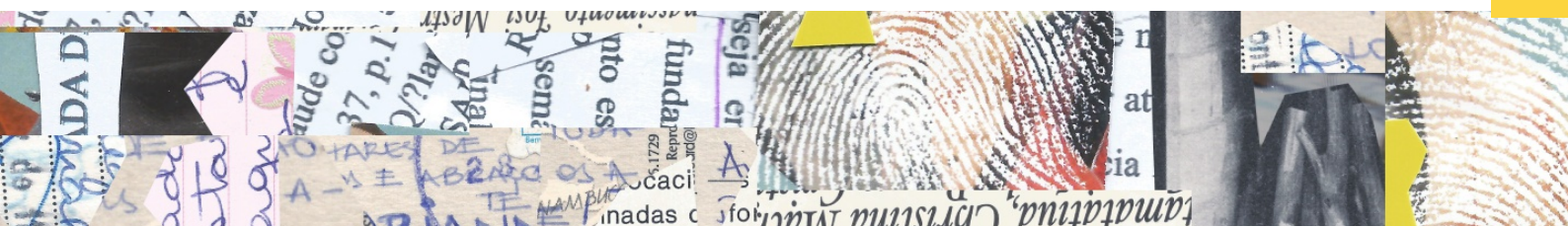
Em linha com teóricos como Derrida, Christin critica a visão logocêntrica que coloca a fala como superior à escrita. Ela argumenta que essa visão desconsidera a complexidade da escrita e sua relação com a imagem. Para a crítica, a escrita não é apenas um substituto da fala, mas uma forma de expressão visual com suas próprias regras e dinâmicas, que devem ser compreendidas em seu contexto histórico e cultural. É válido ressaltar, no entanto, a existência de pontos de divergência entre as

teorias desenvolvidas por Derrida e Christin¹⁰, todavia tais divergências não são o foco de nossa investigação.

Em síntese, vimos que a materialidade e a escritura se apresentam de diferentes maneiras nos domínios mencionados. A contribuição teórica de Bennett nos mostra que a matéria não é passiva e que a noção de responsabilidade e autoria é instável. Em Derrida, vimos como a escritura se apresenta como *différance*, em Rancière esta aparece como sendo um elemento das artes visuais, e, por fim, em Christin, para quem a origem da escrita é vinculada à dimensão visual, a escrita é o espaçamento.

A genealogia da escrita, a partir dos autores por nós convocados, considerando que a dimensão escritural, como salienta Rancière, integra também o panorama de discussão das artes visuais, leva-nos a apreender os pontos de contato entre as definições e discussões que atravessamos. Ao analisarmos as proposições desses autores, entendemos que há um fator que atua como ponto de convergência entre essas teorias. Entendemos haver, pois, qualquer coisa da ordem do negativo que faz comunicar o conceito de matéria oferecido por Bennett e que permeia a noção de escrita. Rastro, vestígio, lacuna e instabilidade são significantes que contemplam as ideias enunciadas pelos autores.

Sobre *Drawing Logistics*, a série obriga a crítica a admitir que a própria obra, em sua materialidade e em sua exibição, participa de uma infraestrutura e que a política em jogo não se reduz a mensagens, passando pela forma como se compõem e se mantêm os arranjos que permitem a circulação. É nesse ponto que a questão da escritura, tal como mobilizada pela reflexão derridiana, ganha relevância para a série. O vocabulário logístico é uma escrita que prescinde da voz, constituída por números, códigos, campos, ícones e sinais cuja eficácia repousa na repetição, na legibilidade mecânica e na padronização, operando como traço, ausência e adiamento. O rastreio informa a presença por registros parciais e defasados, o código de barras remete a percursos ausentes no quadro que, ainda assim, organizam a circulação, e a promessa de



controle revela dependência de condições materiais de leitura, de alinhamento e de superfície. O diagrama, por sua vez, forma que tende a prometer ordem e síntese, surge na série como campo de relações que não se fecha, pois chaves e colchetes delimitam zonas, setas sugerem direção, pontos e barras organizam hierarquias, ao passo que dobras, reflexos, fragmentos rasgados, números parcialmente apagados e marcas de uso mantêm em atividade o resto, a lacuna e o adiamento, compondo um regime de sentido que se oferece como rastro e não como presença plena.

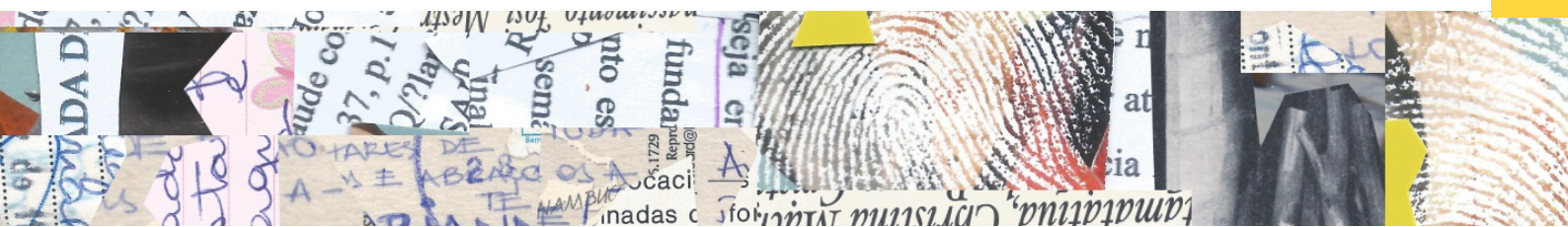
Drawing Logistics desloca o problema do sentido para um terreno em que a imagem já nasce comprometida com a inscrição. Não se parte de uma presença a ser capturada nem de uma interioridade a ser expressa, e sim de uma superfície já escrita por protocolos de envio, de rastreio e de garantia, cuja eficácia não depende da voz e tampouco se deixa reduzir ao gesto de quem fala. É nesse ponto que se torna produtiva a aproximação com Derrida, quando este descreve a tradição logocêntrica como fonocêntrica, fundada na confiança de que a fala entregaria o significado em sua transparência e em sua imediatidade, ao passo que a escritura, por operar com intervalos e faltas, exporia outra lógica, na qual o sentido se constitui por traço e por remissão.

A colagem-diagrama, ao sobrepor a essa grafia funcional um desenho que organiza relações, encena, no plano material, a estrutura da *différance*. A forma do diagrama, associada ao esclarecimento, encontra um suporte já normatizado, já repartido em campos, já instruído por comandos, já ferido por dobras e amassados que interferem na leitura. A intenção de ordenar convive com a superfície que resiste, porque a película reflete e altera o contraste, porque o carimbo apaga parcialmente um número, porque a etiqueta marca uma prioridade que é também disciplina temporal. Assim, o sentido não se fecha como síntese, e a obra se apresenta como palimpsesto, no qual cada inscrição se soma a outra sem a anular.

A promessa de imediatidade, tão ligada às economias da entrega, reaparece como construção apoiada em dispositivos que somente funcionam por inscrição e por remissão. Ao expor o intervalo como condição, as obras fazem ver que a clareza prometida pelos sistemas de circulação se sustenta sobre uma escrita que admite a falha e a perda, e que, ao fazê-lo, oferece um modelo de leitura em que o significado não se dá como evidência, e sim como percurso.

Se se pensa com Derrida, torna-se possível avançar um passo e notar que a *iterabilidade*, na acepção derridiana do termo, da escrita logística, seu modo de funcionar pela repetição de formatos e de sinais, implica uma espécie de deslocamento da presença para o registro, o que faz com que o sentido se dê como reenvio e não como dado imediato. A etiqueta, ao ser legível em qualquer lugar, depende de não pertencer a lugar algum, e seu efeito de comando se realiza por uma forma de universalidade gráfica que somente existe enquanto o suporte material a sustenta. Essa estrutura, ao entrar na obra, desloca também o estatuto do texto ali inscrito, que já não se apresenta como fala de um sujeito, e sim como inscrição sujeita a perdas, apagamentos, sobreposições e ruídos. Desse ponto de vista, o que a série põe em cena é uma escrita que trabalha com lacunas e com intervalos, cuja inteligibilidade se constitui no confronto entre norma e resto, entre comando e falha, entre o que a inscrição promete e o que a superfície devolve.

A contribuição de Anne-Marie Christin, ao insistir na escrita como forma visual e no espaçamento como operador, permite compreender por que, nessas obras, o espaço gráfico não se reduz ao papel de fundo. Campos reservados, retângulos de instrução, áreas de recorte, a própria grade do quadriculado, tudo isso constitui uma arquitetura anterior ao gesto, que orienta a leitura e faz do vazio um elemento ativo. Escrever, aqui, é distribuir relações no espaço, é organizar intervalos, é produzir sentido por disposição, por proximidade e por afastamento. E, quando se convoca a reflexão de Rancière sobre a permeabilidade entre as artes, torna-se possível situar o estatuto da palavra no interior do quadro, pois termos isolados, listas,



comandos e categorias entram como matéria visual em convivência com linhas e campos cromáticos sem que a tipografia funcione como legenda exterior, já que ela compõe, delimita e hierarquiza o plano da obra.

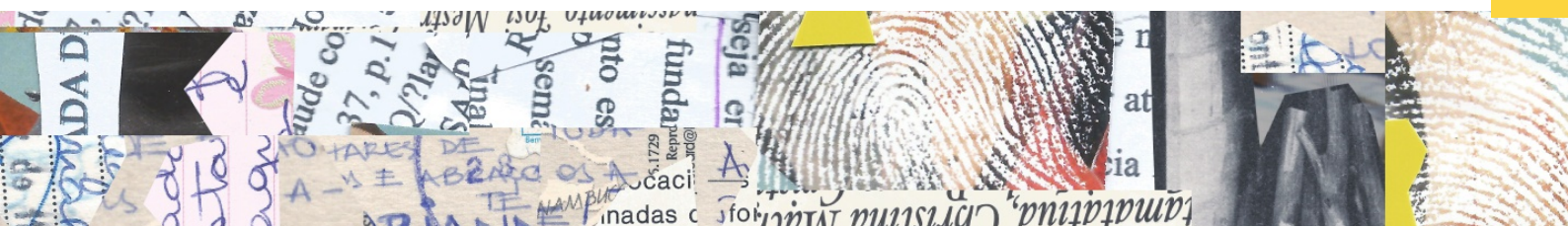
Esse regime espacial mostra também que a escrita funcional dos sistemas de circulação já nasce como organização do espaço e que, ao ser retomada como matéria artística, ela deixa aparecer o que nela opera como desenho, no sentido de recorte e distribuição. O campo do endereço, o lugar da etiqueta, a faixa do código, a indicação de abertura, as bordas de segurança, tudo isso constitui um *layout* que antecede a mão e que, no entanto, governa gestos. Quando a artista introduz chaves, barras e termos, o que se produz é uma interferência nesse *layout*, uma reordenação que não apaga a forma anterior e, ao mantê-la, expõe a convivência entre duas arquiteturas gráficas. Uma delas é aquela do fluxo, orientada à eficácia. Outra é aquela do pensamento, orientada à relação. O sentido, então, nasce do atrito entre arquiteturas. Ao reinscrever diagramas sobre materiais em trânsito, Crosman produz uma forma de crítica que não se contenta em representar o mundo, pois expõe a tessitura material por meio da qual ele se organiza e obriga o pensamento a medir-se com as coisas que o sustentam, instaurando uma pedagogia do olhar que recoloca a infraestrutura no centro do sensível e desloca o lugar do humano para dentro das redes de ação coletiva.

Conclusão

À guisa de fecho, é no negativo, e não no pleno, que se reconhece o ponto de passagem entre as linhas de força aqui mobilizadas, pois, quando se observa a série *Drawing Logistics*, não é a promessa de transparência que organiza a experiência, e sim aquilo que, persistindo como resto, impede a pacificação do sentido. Do invólucro feito para desaparecer após o ato de encaminhar, faz-se, na obra, uma superfície de inscrição que não consente em ser reduzida a suporte, porquanto conserva a marca do trânsito,

retém dobras, selos, códigos e zonas de desgaste, e, ao retê-los, dá a ver a matéria como participante de um acontecimento. E, nesse mesmo gesto, comparece o núcleo do materialismo vital de Bennett, não como tese abstrata, e sim como evidência formal, uma vez que a coisa descartável, ao retornar no acúmulo do lixo, mostra que a duração do material excede o ciclo de uso que a economia imagina, convertendo a brevidade funcional em persistência social.

À escritura, por sua vez, conduz esse mesmo negativo, se com Derrida se admite que o significado não se oferece como presença, pois se constitui por diferença e por adiamento, por uma cadeia de remissões em que sempre algo falta e sempre algo se desloca. O que a série torna legível é o modo como a grafia logística, alheia à voz, opera por traço e por registro intermitente, sustentando a circulação mediante uma escrita que, ao prometer controle, expõe sua própria condição lacunar. Assim, como termos que se iluminam reciprocamente, rastro, vestígio, lacuna e instabilidade passam a designar não ornamentos do discurso crítico, e sim operadores do trabalho, visto que rastro é o sentido que somente se dá como percurso, vestígio é a marca material que não se traduz por inteiro, lacuna é o intervalo em que a promessa se adia, instabilidade é a regra do significado quando a superfície o submete a ruídos e sobreposições. Nessa convergência, por fim, reside a força do conjunto, pois é do resto, do que seria descartado, que a obra extrai sua capacidade de pensar e de fazer pensar.



Notas

- que pretendo extrair da filosofia densa e controversa de Spinoza, e que mobilizarei em favor de um materialismo vital, é a seguinte: os corpos aumentam sua potência em, ou como, um agenciamento heterogêneo. Esse ponto sugere, para o conceito de agência, que a eficácia à qual o termo tradicionalmente se refere passa a distribuir-se por um campo ontologicamente heterogêneo, em vez de permanecer uma capacidade localizada em um corpo humano ou em um coletivo produzido exclusivamente pelos esforços humanos. As frases deste livro também surgiram da agência confederada de numerosos macro e microactantes em constante esforço: de ‘minhas’ memórias, intenções, disputas, bactérias intestinais, óculos e níveis de glicose, bem como do teclado plástico do computador, do canto de um pássaro vindo da janela aberta ou do ar e das partículas suspensas no ambiente, para citar apenas alguns dos participantes. O que opera aqui, na página, é um agrupamento animal-vegetal-mineral-sonoro dotado de um grau e de uma duração específicos de potência. O que opera aqui é aquilo que Deleuze e Guattari denominam um agenciamento” (Bennett 23).

5. (...) Jacques Derrida propõe uma alternativa a esse pensamento centrado na consciência ao pensar a trajetória como “messianicidade”. A messianicidade designa a qualidade promissória, aberta e indeterminada, de uma proposição, imagem ou entidade. Essa promessa não especificada constitui, para Derrida, a própria condição de possibilidade da fenomenalidade: as coisas no mundo somente nos aparecem conforme nos atraem e nos mantêm em suspenso, aludindo a uma plenitude situada alhures, a um futuro que, ao que parece, encontra-se a caminho (...). Ao nomear essa promessa irrealizável como condição da aparição de qualquer coisa, Derrida oferece ao materialismo vital um modo de afirmar a existência de uma certa trajetória ou impulso nos agenciamentos, sem, contudo, insinuar intencionalidade ou finalidade (Bennett 32, tradução nossa).

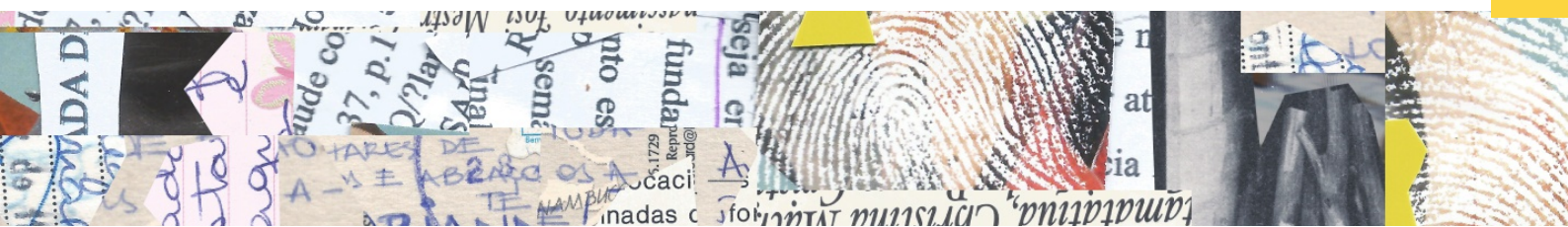
6. Na carta 52, enviada a Fliess e datada do dia seis de dezembro de 1896, Freud apresenta um novo esboço de sua teoria do psiquismo. Nela ele concebe o psiquismo como formado por várias camadas. As vivências do sujeito são inscritas num primeiro registro por ele denominado *signos* de percepção e ainda pouco organizado. Num segundo momento, essas primeiras inscrições são transcritas num segundo registro, o do sistema inconsciente, em que elas ganham maior organização. Finalmente, os *signos* transcritos são traduzidos num terceiro registro, do sistema pré-consciente, podendo se manifestar na fala, na palavra intencional, todavia, na passagem de um para outro registro o vivido não permanece como algo factual, alguns elementos se perdem e outros se modificam (Freud, 1986). Esse modelo esboçado na carta antecipa o modelo publicado no capítulo VII da *Interpretação dos sonhos* com as suas duas grandes partes, dois lugares heterogêneos (*tópoi*): o sistema inconsciente e o sistema pré-consciente/consciente com suas diferentes linguagens. Nesse modelo, designado como Primeira Tópica, o sistema inconsciente se expressa na linguagem dos sonhos e dos sintomas e é logicamente desordenada, o sistema pré-consciente/consciente se expressa na linguagem da comunicação social, intencionalmente ordenada.

7. Higgins, Dick. "Intermedia." *The Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1, February 1966. SomethingElse Press,

8. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abandonado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderia me chamar de arte específica (Garramuño 16).

9. "Mas e se, precisamente, a escrita fosse apenas espaçamento, e do mais material, do mais visível? E se a experiência fenomenológica do vazio tivesse sido mais determinante na invenção do ideograma e em sua transformação em fonograma do que a da figura ou do signo?" (Christin 26, tradução nossa)

10. Derrida é conhecido por desconstruir a ideia tradicional de escrita como simples representação da fala ou do pensamento. Para ele, a escrita tem autonomia e participa da constituição do significado, pois envolve um processo de especificação inerente à produção de sentido. Ao questionar a hierarquia entre fala e escrita, sustenta que a escrita não é um suplemento secundário: ela desestabiliza o pensamento centrado na presença e impede a fixação estável do significado. Nesse quadro, a *différance* explicita como espaçamento, diferença e ausência são condições estruturais do sentido. Anne-Marie Christin, por sua vez, aborda a escrita por uma perspectiva histórica e cultural. Em *L'imageÉcrite* ou *laDérasonGraphique*, investiga a relação entre imagem e escrita, argumentando que a escrita surge, em grande medida, como desdobramento da imagem. Essa passagem não se reduz a uma evolução técnica linear, mas a um processo no qual imagem e escrita coexistem e se influenciam, preservando componentes icônicos decisivos para compreender a formação dos sistemas gráficos. Ambos atribuem centralidade ao espaço, porém em registros distintos. Derrida o entende como dimensão constitutiva do significado, inseparável do jogo da diferença. Christin o concebe como princípio formal que articula imagem e escrita, visível no uso significativo do espaço em ideogramas e sistemas icônicos. Assim, enquanto Derrida problematiza separações rígidas e narrativas evolutivas simples, Christin privilegia a história material dessas transformações e os vestígios visuais que continuam a orientar o uso da escrita.



Obras citadas

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.

Christin, Anne-Marie. *L'image Écrite ou la Dérason Graphique*. Flammarion, 2009.

Crosman, Luiza. "Drawing Logistics Series." *Luiza Crosman*, 15 de janeiro de 2026, luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series.

Crosman, Luiza. Drawing Logistics. 2024. Luiza Crosman, <https://luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series>.

Crosman, Luiza. Drawing Logistics (Series of Drawings). 2018. Luiza Crosman, <https://luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series>.

Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Perspectiva, 2011.

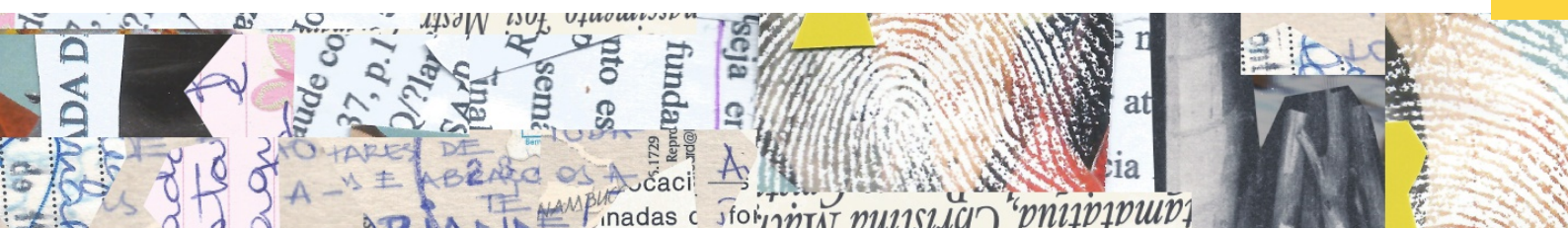
Freud, Sigmund. "Carta 52 (6 de dezembro de 1896)." *A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904*, editado por Jeffrey Moussaieff Masson, Imago, 1986.

Garramuño, Florencia. *Frutos Estranhos*. Rocco, 2014.

Hatzigeorgiou, Pauline. "Times to Reflect on: Marc Buchy, Sofia Caesar, Luiza Crosman, Joséphine Kaepelin, Rokko Miyoshi, Pedro Moraes, 12.01—3.03.2018, Jozsa Gallery, Brussels, BE." *Pauline Hatzi*, 15 jan. 2026, paulinehatzi.com/times-to-reflect-on.

Higgins, Dick. "Intermedia." *The Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1, February 1966. Something Else Press, dickhiggins.org/intermedia.

Rancière, Jacques. *O Espaço das Palavras*. Relicário, 2020.





Entrevista a la escritora ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano

Isabel Ibáñez de la Calle

Es principios de noviembre de 2025, pero el calor del verano texano no se deja vencer tan fácil. Más que la temperatura, el otoño lo transmite la escritora ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano (1992), que viste de color verde olivo y tonos marrones, así como un labial rojo quemado. Paso por ella a su hotel y le invito un café en una librería local del barrio Hyde Park, muy cerca de la Universidad de Texas en Austin. Yuliana tendrá un conversatorio con estudiantes graduados como parte del tour que está haciendo en Estados Unidos para promocionar la traducción de su primera novela *Fiebre de Carnaval* (2022) traducida por Madeleine Arenivar.

Queremos sentarnos afuera, pero el sol del mediodía nos impide encontrar un lugar cómodo, todas las mesas con sombra están ocupadas. Elegimos un rinconcito cerca de un árbol. Como en casi toda conversación introductoria, el comentario sobre el clima hace su aparición. Le cuento que, durante el verano, en Texas las temperaturas suelen oscilar los 35-40 grados centígrados todos los días (cerca de 100 grados Fahrenheit), a lo que responde que vive en una ciudad —Guayaquil— donde todo el año el clima es igual, sin descanso. Yuliana disfruta cuando viaja a lugares donde hay cambio de estación. Por suerte para ella, su viaje continúa en lugares más al norte donde las hojas cambian de color. De manera informal le pregunto qué piensa sobre los “pesos pesados” de la literatura ecuatoriana actual.

Autoras como Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero han tensionado los límites de lo decible al colocar en el centro de sus textos la violencia, el cuerpo femenino, la infancia y las herencias coloniales desde una apuesta estética que las hace destacar por los temas incómodos que integran en sus obras, pero también por un uso del lenguaje que se aleja de la neutralidad y trae la jerga ecuatoriana al centro de la literatura escrita en español. En diálogo con esta constelación, pero desde una experiencia situada en la negritud, Ortiz Ruano amplía ese campo al incorporar una mirada afroecuatoriana que interroga no sólo las formas de la violencia y el racismo, sino también las condiciones mismas de la escucha y la comunidad. Yuliana admira a sus compatriotas, y les reconoce haber abierto camino y desafiado las fronteras de la literatura de su país.

La novela de Ortiz Ruano nos lleva al corazón de la identidad esmeraldeña, enraizado en la cultura afrodescendiente, con su música, su carnaval, su alegría, pero también sus condiciones de pobreza y desigualdad de género, así como el hecho de ser una ciudad de turismo que la gente visita, ensucia y olvida hasta las siguientes vacaciones.

Fiebre de carnaval recibió el premio IESS Primo Romanzo Latinoamericano en Italia a la mejor primera novela de América Latina, el Premio Nacional Joaquín Gallegos Lara en Ecuador y el PEN Translates Award en el Reino Unido. La obra fue publicada en inglés en 2025 por Soft Skull Press (EUA) y Tilted Axis Press (Reino Unido), ampliando el alcance internacional de una escritura situada en el Caribe y el Pacífico afrodescendiente latinoamericano.

Yuliana Ortiz también ha publicado los poemarios *Sovoz* (2016), *Canciones desde el fin del mundo* (2021) y *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* (2021), este último con ediciones en Ecuador, Chile, Argentina y Colombia.

Su primera y hasta ahora única novela narra la historia de Ainhoa, una niña que crece en el barrio Guacharaca de la ciudad de Esmeraldas a finales de los años noventa, justo en la etapa de la dolarización ecuatoriana. Ella habita en una casona con sus tías, abuelos y padres. Desde una voz infantil atenta y perspicaz, la historia reconstruye una cotidianidad atravesada por el miedo que las mujeres sienten hacia los hombres en general, pero sobre todo hacia el abuelo, figura de autoridad violenta cuya presencia termina fracturando el espacio doméstico.

Al pasar de las páginas, el cuerpo de Ainhoa enferma y entra en un estado de fiebre persistente que condensa aquello que no puede ser dicho con palabras: abuso sexual. El carnaval irrumpe como un momento clave en el que la música, los bailes y el ritmo de la ciudad

desbordan los límites de la casa y funcionan como una fuerza narrativa central, un espacio sonoro y corporal donde la infancia queda expuesta a un mundo adulto marcado por el deseo, la violencia y el peligro. La novela construye así una experiencia de lectura intensa, en la que el tránsito hacia la adultez se narra desde el cuerpo, el silencio y el sonido.

En esta entrevista, Yuliana Ortiz nos comparte detalles sobre su formación como escritora, la infancia como territorio político y la literatura como espacio de comunidad.

Quisiera empezar por una pregunta que no es tan habitual. ¿Recuerdas tu primer contacto con la idea de convertirte en escritora?

Qué bonita pregunta, gracias. Creo que hubo varios momentos. Yo escribía mucho en diarios desde muy joven. Mi mamá me regalaba cuadernos y, de alguna forma, me introdujo al mundo de la escritura desde su propio espacio laboral, que no tenía nada que ver con la literatura en sí. Ella trabajaba en oficinas y yo la acompañaba; me ponía un escritorio pequeño a su lado, con papeles, y me enseñó a usar una máquina de escribir. Yo imitaba su rutina, hacía una especie de performance del trabajo. Ahí empezó todo.

También, desde niña me gustó contar historias y fabular, incluso con cosas que no conocía del todo. Recuerdo, por ejemplo, la planta baja de la casa de mi abuela. Ese espacio me obsesionaba y yo inventaba historias

alrededor de él. Más adelante, ya en la adolescencia, supe que quería escribir, pero mi familia lo veía como algo descabellado.

¿Qué camino seguiste entonces?

Estudié ingeniería porque se me daban bien las ciencias y era lo esperado. Pero alrededor de los veinte años decidí que lo que realmente quería era escribir. Empecé a publicar poemas en revistas virtuales. Terminé la carrera, pero no ejercí. Trabajé en lo que pude mientras escribía, hasta que encontré la beca de la Universidad de las Artes del Ecuador y decidí cambiar el rumbo y estudiar literatura.

Fue un momento muy particular del país [durante el mandato de Rafael Correa], con políticas públicas que apoyaban el arte y la cultura. Esa beca no solo me permitió estudiar, sino también independizarme del mandato familiar. Conocí a muchas personas en situaciones similares: jóvenes artistas a quienes sus familias no podían o no querían apoyar. Las becas nos permitieron construir una carrera por nuestra cuenta.

¿Qué te aportó esa formación artística?

Muchísimo. Era una universidad muy transversal, compartíamos materias con estudiantes de cine, teatro, artes visuales. Aprendí a conceptualizar mi trabajo y a pensar la escritura

desde otros lenguajes. Yo venía de la poesía, pero fue ahí donde empecé a interesarme más seriamente por la narrativa.

Mis profesores solían evaluar positivamente mis ensayos, entré en grupos de investigación y, poco a poco, empecé a escribir narrativa en talleres. Me obsesioné con la infancia como espacio narrativo y con las novelas de formación, sobre todo con narradores del Caribe.

¿Qué autores o textos fueron claves en ese proceso?

Rita Indiana, Severo Sarduy y Junot Díaz. Esas lecturas me permitieron entender que era posible narrar territorios complejos y atravesados por crisis coloniales desde una voz propia.

Sarduy y Junot Díaz están como epígrafes de tu novela.

Sí, estuve pensando incluso en quitar a Junot por las denuncias en las que se vio envuelto. Pero la verdad es que decidí no hacer omisiones con respecto a lo que me construyó. O sea, obviamente creo que debe haber una consecuencia ante cualquier abuso, pero quise reconocer que esa literatura me dio una pauta para narrar un territorio tan complejo como una isla empobrecida llena de migraciones.

Yo leía mucho de adolescente, sobre todo lo que más llega al Ecuador cuando no vienes de un contexto tan letrado. Yo vengo de una familia de ingenieros que leían por cultura general, y lo que yo más leía eran autores canónicos como Cortázar o Borges. Leía por ahí también clásicos ingleses, gringos, que llegaban de traducciones del español. Cuando yo leía autores así, no sentía que podía escribir. Esos señores y señoras del Caribe me permitieron ver que hay una pulsión narrativa también en esos territorios menos transitados. Me di cuenta de que era posible contar mi propio espacio y que no era descabellado narrar la isla. Y sabes, hablar sobre crisis como la dolarización, que además es algo que sigue siendo muy desconocido fuera del Ecuador. La gente todavía no sabe que por ahí [refiriéndose a Ecuador] hay dólares y nada más y se queda *shokeada*, la novela se da sobre esos acontecimientos.

Ahora que la novela lleva tiempo publicada, ¿cómo te relacionas con ella?

Lo más valioso ha sido la comunidad que se ha tejido alrededor del libro: lectoras, académicas, clubes de lectura. He ganado amigas a partir de la novela. No sabía que la literatura podía ser un lugar así, como estar aquí en Austin.

La voz infantil es central en tu obra. ¿Qué aporta esa mirada frente a la violencia?

La infancia tiene una ciudadanía ambigua, sin poder de decisión en el espacio público, y eso habilita muchas violencias que se justifican en nombre del cuidado o la educación. El niño ya es un cuerpo completo, un ser humano que debería ser escuchado y guiado, no colonizado. Me sorprende que se cuestione poco la sociedad tan adultocrática en la que vivimos.

Obviamente es imposible no hablar de la música en la novela, cómo lograste integrarla tan potentemente en la literatura, que muchas veces se percibe como un arte mudo donde el lector o lectora se sientan en silencio sin que nada interrumpa.

El silencio es el sonido de la gentrificación, las o los que venimos de barrios gozosos y ruidosos sabemos que hay sonidos que siempre están presentes y estos sonidos se crean en los espacios de resistencia a los que el estado les da la espalda. Esa es la literatura de la que yo bebo.

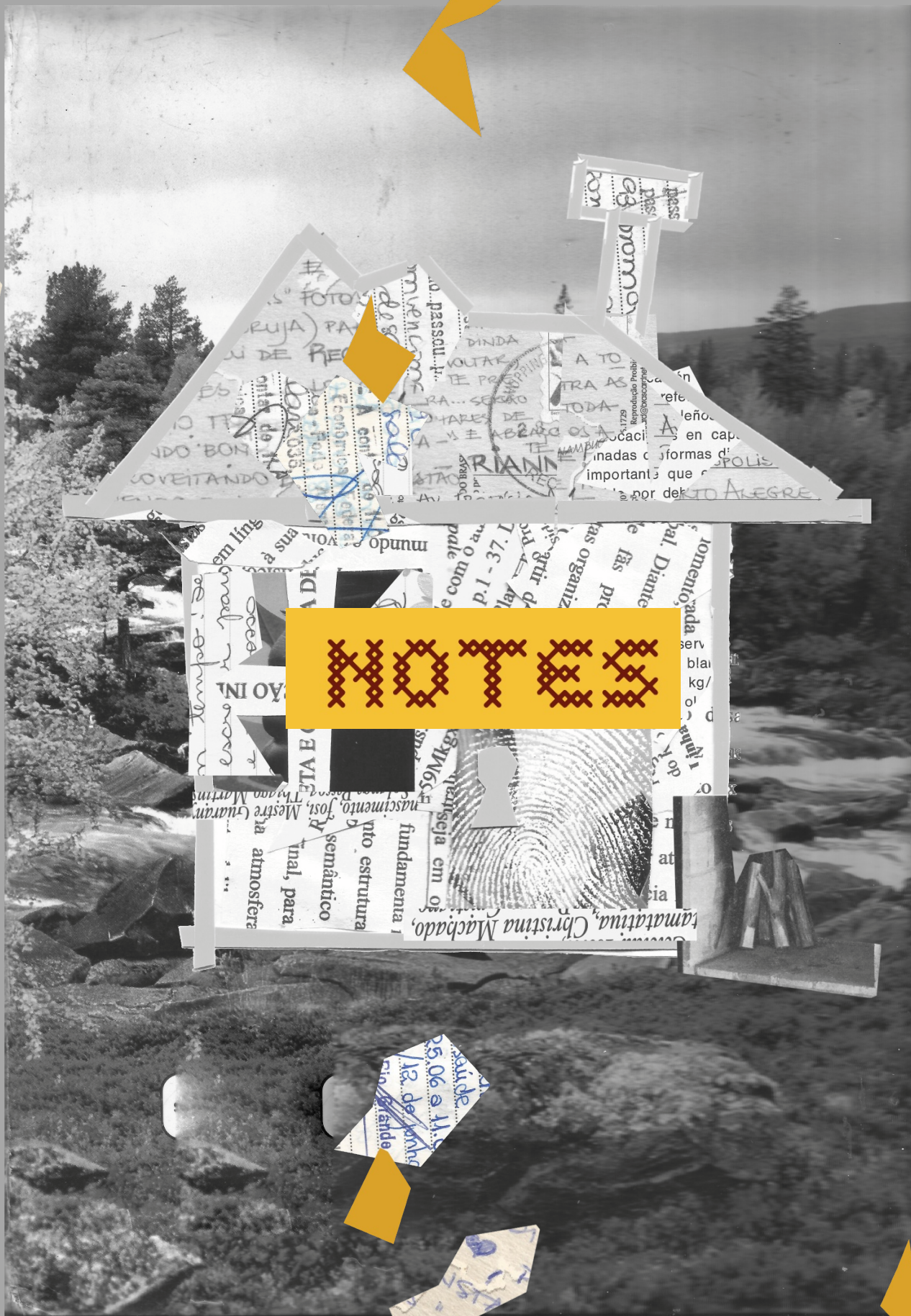
Tu novela dialoga con una tradición fuerte de narrativas latinoamericanas escritas por mujeres. ¿Cómo ves ese panorama?

Las escritoras latinoamericanas han puesto en el espacio público aquello que el Estado y la Iglesia quisieron esconder: el abuso sexual, la violencia doméstica y la lucha por una ciudadanía real para las mujeres.

. Ante la pregunta sobre qué está escribiendo ahora, Yuliana hace una pausa, hay una novela, de la que no da muchos detalles, pero espera se publique en 2027. Nos despedimos para ir a la charla, donde ahondará más en la geografía de la novela y su relación con el Pacífico, en la voz narrativa tan potente, así como en la jerga tan esmeraldeña que enriquece muchísimo la lectura. También hablará de embarazo infantil, —un aspecto que aparece en páginas posteriores— y en lo persistente que aún es. Y sin decir cómo termina la historia, confiesa que ella lo mira como un final esperanzador.

saide
25.06 a 11.5

saide
25.06 a 11.5



NOT

saide
25.06 a 11.5

saide
25.06 a 11.5

saide
25.06 a 11.5

NOTES ON EDITORS

Biographical notes in alphabetical order

Adela McKay Villegas is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. She earned her M.A. in Spanish from the University of California, Riverside, and her B.A. in Spanish, Community, and Culture from the University of California, Los Angeles. Throughout her academic career, she has been a member of the feminist scholars' nonprofit coalition, Feministas Unidas. Her research interests include early modern Spanish literature, transatlantic studies, and 20th-century Latin American literature. Since 2022, she has served as a member of the Editorial Board of *Mester*.

Adriana Rojas is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. She earned her M.A. in Hispanic Studies from the University of Washington in 2024 and her B.A. in English Literature and Spanish from DePauw University in 2016. Her research focuses on literature and media produced after the Pinochet dictatorship in Chile, both within the country and across the diaspora, with particular interest in memory and spatiality studies. She also explores transatlantic themes, especially geocriticism and the role of place as a site of emotional and historical memory. Adriana has presented her work at PAMLA and LASA, and is slated to present again at PAMLA in Fall 2024 with a project titled *Directors as Cartographers: Journeys of Memory, Transnationalism, and Family*.

Ana K. Arreguin Gómez is a Ph.D. student from the Spanish and Portuguese Department at the University of California, Los Angeles. She is pursuing a doctoral degree in the Ph.D. program in Hispanic Languages and Literatures. She holds a B.A. in Language Studies from UCSD and an M.A. in Spanish from SDSU. Raised between Tijuana and San Diego, Ana is interested in migration and borders. Her research investigates the effect of multiple types of violence in border zones and how its effects are portrayed in contemporary literature texts, such as Yuri Herrera's novels. She is also part of the Urban Humanities Initiative 2024-2025 cohort, where she has worked on projects based in Downtown LA. As a second year, Ana is researching the literature production on the Mexico-USA and Mexico-Guatemala border for her thesis project.

Andrew Mason Edwards is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. Before beginning his doctoral studies, he completed two interdisciplinary master's degrees, researching nineteenth- and twentieth-century Brazilian poetry for his MA in Latin American Studies at UCLA and Marxist feminist theory for his Master Universitario en Estudios de Género at la Universidad Complutense de Madrid. He now focuses on Latin American poetry and poetics in comparative contexts, working in English, Portuguese, Spanish, and Quechua. In his criticism, Andrew often reads literature alongside Marxist, feminist/queer, Indigenous, and critical theory, and he enjoys studying questions of lyric, genre, and voice through poetic lines. He is, also, an editor of *Mester*.

Bianca Mayer is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles (UCLA), as well as the author of *Variações sobre a saudade: a não originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino* (2025). She earned her degree in Portuguese and English at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), where she also completed a master's degree in Literary Theory, Criticism, and Comparativism. Her research centers on Brazilian and Portuguese poetry and the Baroque as a trans-historical phenomenon, with particular interest in the concepts of originality and copying across literature and the visual arts of the Lusophone world.

Camila Lee is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

Candela Perichon is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. She earned her M.A. in Spanish American Literature from the Universidad de Salamanca, Spain, and her B.A. in Latin American Literature from the Universidad de Buenos Aires, Argentina. Drawing on the fields of memory, archive and spectrality studies, her research explores the representation of systemic violence and enforced

disappearance in contemporary Latin American literature, cinema and performance, with special focus on Argentine post-dictatorial narratives produced by the generation of children of the disappeared.

Fernanda Mora Triay is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

Gabriela Cruz was born in Puebla, Mexico, she is a fourth-year Ph.D. student at UCLA who focuses her studies on indigenous productions such as film and literature, modern and contemporary Latin American dictatorships, and the role of the woman in the reconstruction of the memory, truth, and justice, Human Rights, and migration among others. Gabriela holds a M.A. in Spanish & Portuguese, from the University of California Davis (Class 2022), a B.A. Spanish & Portuguese with Honors, and Chicano Studies from the University of California Berkeley (Class 2020) and an Associates of Arts, Communication, Media, and Language (December 2017), Associates of Arts, Spanish for Transfer (June 2018) from Riverside City College, Riverside, CA.

Ícaro Carvalho is a Ph.D. candidate and Teaching Fellow at UCLA Department of Spanish and Portuguese. His main research focuses are Brazilian literature, urban spaces, history, and society.

Jacob Chan is a second-year Ph.D. student in Hispanic Linguistics at UCLA. His main interests are in sociolinguistics, and linguistic anthropology. More specifically, he seeks to understand the (lack of) representation of the minoritized languages of Spain in their respective linguistic landscapes. This has shown up in his work through research on language policy, language attitudes, second language acquisition, and language maintenance.

Mara Uriol-Garate is a Ph.D. student in the department of Spanish and Portuguese at the University of California, Davis. She received her M.A. in Spanish with an emphasis in literature from UC Davis and her B.A. in Arts in Spanish from San Francisco State University. Her academic research interests are in contemporary Latin-American literature, memory studies, human rights, and Latin-American cultural studies. Mara is currently collaborating with the project Humanizing Deportation as part of the research team, and she is a Guest Contributing Editor with Mester, the academic journal of the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles.

Marco Antonio Sánchez-Cano, originally from Tijuana, Baja California, is a Ph.D. student in the Department of Latin American and Iberian Cultures at the University of California, Irvine. He received his M.A. from San Diego State University in 2023. His research focuses on film historiography in México during the 20th century. He is also the Editor-in-Chief of UC Irvine's public humanities journal, *Atlántica & Pacífica*.

Marianna Gómez Strengé Tórgo is a Brazilian translator and interpreter. She holds a degree in English-Portuguese Translation from UFRGS (2021) and is currently pursuing her Master's degree in Literary Studies at the same university. Marianna has worked as a freelancer and full-time translator across government, corporate, and academic sectors, with clients including Amazon, Dell, TikTok, and Google. Besides, Marianna is an independent multimedia artist, developing creative writing, photography, and design projects.

Nickolas Barba Izurieta was born and raised in Quito, Ecuador, before immigrating to the United States in 2013. He earned his undergraduate degree from UC Davis and later worked as a high school teacher in the San Fernando Valley as a member of Teach for America. He is now a graduate student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. His research focuses on Ecuadorian science fiction, particularly narratives that explore artificial intelligence, utopian and dystopian imaginaries, and automation. He currently serves as editor-in-chief of *Párrafo*, the department's literary magazine.

Raquel Zandomeneghi is a Ph.D. candidate in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. Her research focuses on introspective narratives centered on patriarchal rural societies and their engagement with the tragic in Brazilian literature.

Rebecca Benitez is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She earned both her M.A. in Spanish Linguistics and her B.A. in Philosophy & Spanish from the University of Houston. Her research focuses on experimental phonetics, with a specific interest in third-language acquisition of Portuguese vowels in multilingual speakers. Other interests include heritage speakers of Spanish and regional differences of Brazilian Portuguese sounds.

Saraí Jaramillo is a Ph.D. student in Hispanic Languages and Literature at the University of California, Los Angeles, where she has also completed a concentration in Gender Studies and Experimental Critical Theory. She received her B.A. in Comparative Literature from Brown University. Her interests include queer maternity, pregnancy, and embodiment in Latin American and Latinx literature. She is also interested in translation theory and practice and has published several translations of Spanish Golden Age plays in collaboration with the UCLA Working Group in Comedia.

Xana Furtado is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She earned both her M.A. in Luso-Brazilian Literature and her B.A. in Portuguese from Brigham Young University. Her research centers on nineteenth-century Brazilian literature, with a focus on archival work related to female writers from northeastern Brazil and Indigenous representation in the works of Maria Firmina dos Reis.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Biographical notes in alphabetical order

Ana Drawin holds a BA in Languages and Literature and an MA in Literary Studies from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), Brazil. She is currently a PhD candidate in General and Comparative Literature at the University of Zurich (UZH), Switzerland. Her research lies at the intersection of literature, visual arts, and contemporary aesthetic theory, with a particular emphasis on questions of materiality, writing, and the relationship between art and nature. Her doctoral research explores these questions through the work of contemporary Swiss artist Alain Huck, examining the material and conceptual operations through which writing, images, and artistic media intersect. Her broader research interests include contemporary art and literature, theories of materiality, aesthetics, and the dialogue between literary studies, art history, philosophy, and contemporary critical theory.

Bianca Mayer is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles (UCLA), as well as the author of *Variações sobre a saudade: a não originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino* (2025). She earned her degree in Portuguese and English at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), where she also completed a master's degree in Literary Theory, Criticism, and Comparativism. Her research centers on Brazilian and Portuguese poetry and the Baroque as a trans-historical phenomenon, with particular interest in the concepts of originality and copying across literature and the visual arts of the Lusophone world.

Carlos André Cordeiro de Oliveira is an Associate Professor at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Paraíba (IFPB), Brazil. He holds a PhD in Literary Theory from the Federal University of Pernambuco (UFPE), Brazil, where he is currently completing postdoctoral research in Literary Studies. He coordinates the research group "Global South Comparative Literature and Literary Theory" (IFPB/CNPq). His current academic interests center on Comparative Literature, Global South studies, and Digital Humanities.

Isabel Ibáñez de la Calle is a writer and candidate for a doctoral degree in the Department of Spanish and Languages at the University of Texas in Austin. Author of the novel *Los ojos de mi padre* (Suburbano editores, 2023), awarded with the Roy Crane Award. She earned an MFA in Creative Writing from New York University and worked for a decade as a cultural journalist for publications such as Gatopardo, Esquire, and El Universal in Mexico City.

Lei Edmonds is a passionate professional and intellectual of the heart contributing to the advancement and recognition of Afro-diasporic art and culture. Her life's work is to map presences and absences spatiotemporally in the Americas and to bring them into critical view. She holds degrees in Art History and Spanish from Spelman College, Nonprofit Management from Columbia University, and Latin American Studies from New York University.

Rachel Williams is a Ph.D. candidate in the Department of Modern Languages and Literatures at Johns Hopkins University. Her dissertation investigates how the trope of *desengaño* excavates racial and sexual anxieties in various pieces of Golden Age literature. Prior to beginning her doctorate, she received a B.A. at Wesleyan University, where her undergraduate thesis explored male lovesickness in the Spanish Golden Age. She served as a Curatorial Fellow at the Stern Center for the History of the Book in the Renaissance from 2024-2025, where she studied how the history of the book intersected with the Spanish imperial project.

