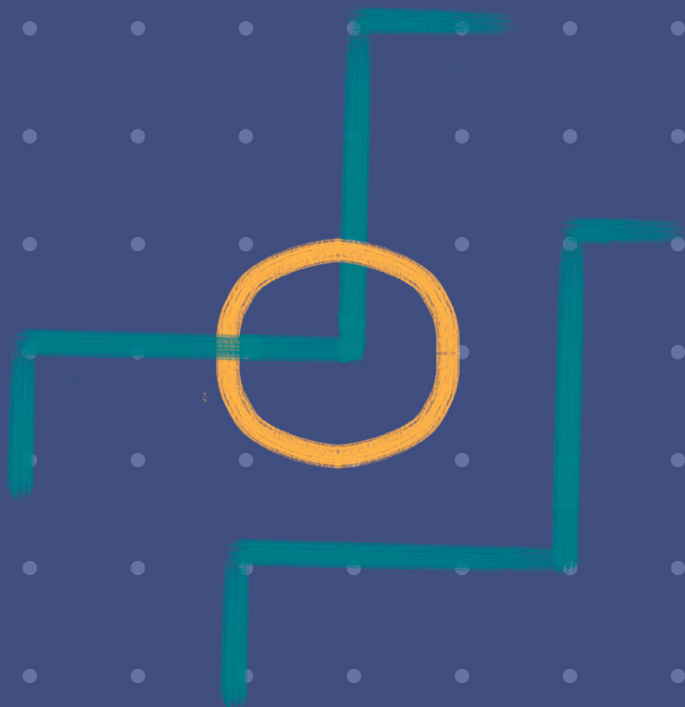


Literatura e geografia em discussão

volume 2





**Literatura e geografia em discussão:
volume 2**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Literatura e geografia em discussão:
volume 2**

**Todos os direitos
desta edição reservados.**

Copyright © 2023 da organização:
Cintea Richter, Cleo Amorim Nascimento
e Gerson Roberto Neumann.
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

**Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

L776	Literatura e geografia em discussão [recurso eletrônico]: volume 2 / organizado por Cintea Richter, Cleo Amorim Nascimento, Gerson Roberto Neumann. - Porto Alegre : Class, 2023. 444 p. ; PDF ; 3,2 MB Inclui índice. ISBN: 978-65-84571-73-0 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Richter, Cintea. II. Nascimento, Cleo Amorim Nascimento. III. Neumann, Gerson Roberto. IV. Título.
2023-3520	CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Ensaio 869.94
2. Literatura : Ensaio 82-4(81)

**Projeto gráfico
& diagramação**

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Cintea Richter
Cleo Amorim Nascimento
Gerson Roberto Neumann

Como citar este livro (ABNT)

RICHTER, Cintea; NASCIMENTO, Cleo
Amorim; NEUMANN, Gerson Roberto
(orgs.). *Literatura e geografia em discussão:
volume 2*. Porto Alegre: Bestiário /
Class, 2023.



A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Literatura e geografia em discussão**
Cintea Richter
Cleo Amorim Nascimento
Gerson Roberto Neumann
- 10 **O espaço na construção da resistência: uma leitura comparativa entre *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Capão Pecado***
Daniela Cristina Magalhães de Jesus
- 26 **Rastreamento o Silêncio: Trouillot e a Revolução do Haiti**
Letícia de Paula Sampaio
- 40 **Corpo, violência e trauma: uma leitura de *Cecília* na série *Contos do Edgar* (2013)**
Renato da Silva Oliveira
- 56 **Emancipação feminina na adaptação *Adoráveis Mulheres* (2019), de Greta Gerwig**
Giovana Lasalvia Teles
- 68 **As histórias importam: reflexões acerca de *O perigo de uma história única*, de Chimamanda Ngozi Adichie**
Maíara Cristina Segato
Lourdes Kaminski Alves
- 79 **A fabulação pretófica de Yhuri Cruz**
Clara Cavour
- 94 **O desenvolvimento da memória escravocrata nos romances de escritoras afro-brasileiras dos séculos XIX, XX e XXI**
Glauciane Santos
- 105 **Índios, caboclos e guardiães da fronteira: a degradação do Outro a partir da chegada do europeu na Amazônia brasileira**
Sonia Maria Gomes Sampaio
Mara Genecy Centeno Nogueira
- 118 **As peles negras e máscaras brancas da obra *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane: uma análise a partir do feminismo negro**
Gustavo Queiroz Rodrigues
- 132 **Subvertendo o patriarcado: a sexualidade feminina em *A casa da paixão*, de Nélide Piñon**
Jéssica Maria Cruz Silva
Maria Suely de Oliveira Lopes
- 147 **O Modernismo e a linguagem popular: Oralidade nos poemas *Tempo das águas*, *Poema e Tostão de chuva*, de Mário de Andrade**
Alice Laterza Caetano
- 160 **Mestiçagem e pureza de sangue na Nova Espanha do século XVIII: um diálogo taxonômico entre textos e pintura de castas**
Elisabeth Fromentoux Braga
- 174 **Momentâneas miragens do passado: a metafiguração historiográfica em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira**
Francisco Willton R. de Carvalho
- 190 **Poética/política da sobrevivência: uma proposta de leitura do livro *Abliterações*, de Paulo Dutra**
Luiz Henrique Oliveira
- 201 **O coronelismo como referência identitária: um estudo sobre as narrativas de Wilson Lins**
André Luís Machado Galvão
- 213 **Opressão de Gênero e Violência no Romance Visual "Analogue: A Hate Story" (2012), de Christine Love**
Pedro de Souza Melo
Yuri Jivago Amorim Caribé
- 226 **As Ilhas Canárias como espaço vetorial em *Arena Negra* de Juan Carlos Méndez Guédez**
Tatiana da Silva Capaverde

- 241 **A região enquanto condicionante trágico em "Liturgia do Fim", de Marília Arnaud**
 Patrícia Valéria Vieira da Costa
 Eli Brandão da Silva
- 255 **Vozes que não se calaram: subalternização e ruptura no capítulo O livro dos mortos, de Borba Filho e J. Cláudio no romance Agá**
 Eronildo Januário da Silva
- 268 **Descolonização da infância na peça "A família Ratoplan", de Luiz Marinho**
 Amanda Lins S. Marques dos Santos
- 283 **Representações de poder e afeto em Nada digo de ti, que em ti não veja, de Eliana Alves Cruz**
 Maria Inês Freitas de Amorim
- 296 **Herdades de uma literatura periférica: a formação de uma identidade social e literária na literatura luso-africana e brasileira**
 Elizabete Farias de Castro
- 312 **O erotismo em Me Chame Pelo Seu Nome, de André Aciman**
 José Felipe Soares da Silva
- 326 **A desautomação da leitura de literatura negra em Os transparentes, de Ondjaki**
 Frederico José Matias
- 337 **Reescrituras pós-coloniais do cânone: em busca de um lugar próprio de enunciação**
 Cindy Conceição Oliveira Costa
- 351 **Uma história de duas literaturas: como a ideia de autonomia da arte e a indústria cultural conceberam as categorias "alta literatura" e "literatura de massa"**
 Wlange Keindé
- 368 **A hora dos corpos dissidentes em Contos Negreiros (2011), de Marcelino Freire: os subalternos podem falar?**
 Diego Souza de Andrade
- 383 **O alienista: leitura de um conto machadiano à luz dos estudos pós-coloniais**
 David de Mello Junior
- 391 **A literatura voltada para a infância latino-americana e as temáticas de migração em Eloísa e os bichos, de Jairo Buitrago**
 Cláudia Juliana Kroehne Amorim
 Tatiana da Silva Capaverde
- 403 **A poesia do mar na obra O canto dos escravizados de Paulina Chiziane**
 Márcia Neide dos Santos Costa
- 414 **"A ansiedade e a dorida revolta que o queimam, sabe ele; escondê-las dentro de si": o imigrante nacional no conto "Aconteceu em Saua-Saua", da escritora moçambicana Lília Momplé**
 Nilza Gomes de Oliveira Laice
 (Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique/USP)
- 428 **Minha casa é onde estou: os sentidos da migrância na obra de Igiaba Scego**
 Lívia Verena Cunha do Rosário
- 443 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Literatura e geografia em discussão

Cintea Richter – CAP-UFRGS

Cleo Amorim Nascimento – CAP -UFRR-UFRGS

Gerson Roberto Neumann – UFRGS

Os estudos literários e a investigação de obras literárias passaram por distintas fases ao longo da História. A Literatura Comparada surgiu como “método” ao longo do século XIX, inspirada na metodologia comparativa utilizada pelas ciências naturais. No entanto, comparar é uma operação de pensamento inerente ao ser humano e é quase impossível evitá-la. Penso, logo comparo.

Desde o início oficialmente registrado de estudos no âmbito da Literatura Comparada até os dias de hoje, a própria disciplina passou por altos e baixos e mudou sua forma de atuar e suas próprias crenças. Hoje, a Literatura Comparada se apoia em outras áreas do saber e em diversas operações de pensamento e caracteriza-se, assim, por seu poder de diálogo e pela amplitude de sua perspectiva. Eixos fundamentais do comparatismo hoje são a intertextualidade, a crítica e a interdisciplinaridade, permitindo “articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, 1986, p. 82).

Desse modo, a Literatura Comparada oferece a possibilidade de investigar um tema, elucidando questões não só literárias, mas integrando também aspectos de outras disciplinas, ora contrastando-os, ora aproximando-os. É uma comparação com a finalidade de “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (CARVALHAL, 1986, p. 82). O texto literário é o ponto de partida para um diálogo amplo, que transcende a particularidade da Literatura. A transdisciplinaridade joga luz e permite ver além.

E foi por essa via que temos observado nos últimos anos uma aproximação dos Estudos Literários para com a Geografia. É verdade que estudar a dimensão espacial da e na Literatura não é uma novidade. Apesar de menos frequente, em algumas obras o pilar espacial se destaca e se torna o principal objeto de investigação literária. Mas poucas vezes se busca auxílio e colaboração da área do saber que se dedica exclusivamente ao estudo do espaço: a Geografia. Apenas

recentemente, nas últimas duas décadas, é que estudos interdisciplinares têm inovado no campo da Crítica Literária e do Comparatismo, reunindo conhecimentos de mapeamento e de cartografia da Literatura. Mas dialogar com a Geografia não se resume unicamente ao estudo do espaço, e sim, a um espectro amplo que engloba nuances do habitar e do sentir o espaço, afetando psicologias e ações literárias e humanas. A Geografia Humanista e Cultural, como a de Dardel¹, entende geografia como a relação do Homem com a Terra. Habitar a Terra e sentir-se integrado a ela é importante para a humanidade. Assim, o espaço circundante tem um papel central na nossa existência. Da mesma forma, a Literatura constantemente ilustra esse habitar, na medida em que a paisagem circundante é elemento importante de suas narrativas.

O interesse pela investigação de tal aspecto da Literatura tem crescido atualmente, momento em que os deslocamentos estão em maior evidência. Embora deslocamentos espontâneos ou forçados, ondas migratórias e fugas de guerras e de conflitos devastadores tenham ocorrido desde os mais remotos tempos da História, hoje somam-se a esses contextos as viagens a trabalho e a expansão do turismo. A maior facilidade e rapidez em realizar os trajetos e a instantaneidade proporcionada pelos meios de comunicação, em especial pela mídia, que relata sobre esses deslocamentos diariamente, acabam por enfatizar essa mobilidade de tal maneira que nos parece ser um fenômeno exclusivo de nosso tempo, despertando o interesse em estudá-lo.

Ottmar Ette, romanista e professor de Literatura Comparada na Universidade de Potsdam, na Alemanha, tem se dedicado intensamente a essas análises e tem oferecido vários estudos a esse respeito. Não se trata de analisar a estrutura puramente, e sim de interpretar o movimento em uma comparação com a psicologia da personagem. Ette dedicou-se ao estudo da “cartografia de um mundo em movimento” — título do primeiro capítulo de seu livro *Literatur in Bewegung* [“Literatura em Movimento”] (2001). Nele, o autor trata do aspecto geográfico de relatos de viagens e analisa o lugar literário da viagem e seu movimento hermenêutico.

As geografias podem ser concebidas, portanto, como espaços de movimento estruturados de forma diferente, permitindo que se

1. DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

focalize a atenção não em um determinado espaço estático, mas em uma disposição móvel. Um espaço emerge principalmente através da multiplicidade de movimentos que atravessam e assim constituem esse espaço. Em suma, ainda em contato com Ette, quando olhamos para as literaturas do mundo, rapidamente percebemos que desde todos os começos – e também podemos nos referir aqui à Epopéia Mesopotâmica de Gilgamesh, ao antigo Shijing chinês ou aos Contos das Mil e Uma Noites - eles são caracterizados por seus movimentos, por suas incessantes transformações. Com isso, uma coisa fica clara: as literaturas têm estado em movimento desde o início. Mesmo um Marco Polo ou de um Ibn Battuta mostram de forma impressionante o quanto uma determinada estrutura geográfica serve como um depósito de conhecimento e de que forma fundamental este depósito de conhecimento só pode permanecer vivo se for colocado em movimento.

Nesse sentido, pretendemos discutir aqui de forma mais aproximada Literatura e Geografia, uma discussão necessária na Literatura Comparada.

O espaço na construção da resistência: uma leitura comparativa entre *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Capão Pecado*

Daniela Cristina Magalhães de Jesus (USP)¹

Introdução

O presente artigo é parte da dissertação de Mestrado em andamento que busca refletir como o espaço contribui para a construção da resistência nas obras *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (2003), do escritor angolano José Luandino Vieira, publicada pela primeira vez em 1961, e *Capão Pecado* (2000), do brasileiro Reginaldo Ferreira da Silva (Ferréz). As obras em análise retratam regiões periféricas dos centros urbanos: o Musseque em Luanda e Capão Redondo, na cidade de São Paulo, cujos moradores sofrem desde o abandono do Estado à violência policial e morte. Procuramos discutir como esses espaços de segregação social, distribuídos na cidade, ganham significado nas obras e contribuem para dar voz aos excluídos e marginalizados, pois neles segmentos populares que foram silenciados por sistemas opressores buscam um resgate da dignidade, fé e esperança.

Contexto histórico Brasil e África: cidades e exclusão social

O colonialismo não foi somente um sistema de exploração econômica e dominação política, por ele e para ele foram criadas justificativas para essa exploração e dominação. O Estado funcionava de maneira a manter as bases do sistema colonial, sendo o principal objetivo desse sistema o enriquecimento dos grandes proprietários de terras através do Estado. O tráfico negreiro era o negócio mais lucrativo que sustentou as bases do sistema.

Toda a máquina do Estado passa a servir de mantenedora e protetora desse tipo de comércio, citando a taxa ou comissão que os juízes recebiam (10,8 %) para liberar as cargas de escravos ilegalmente

1. Graduada e Licenciada em Letras (USP), Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). E-mail: daniela.jesus@usp.br.

desembarcados. Mas não era só o judiciário, a marinha (...) nele estavam envolvidos os mais significativos figurões e personalidades importantes da época: juizes, políticos, militares, padres e outros segmentos responsáveis pela *normalidade* do sistema. (MOURA, 1998, p. 21).

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, em sua obra *Raízes do Brasil* (1936), os problemas da sociedade brasileira têm suas origens na história colonial. Para ele, as constituições eram “feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias, são fenômenos correntes em toda a história da América do Sul” (HOLANDA, 1936, p. 182). O modo de vida rural influenciou as cidades e com a Revolução Industrial a mentalidade escravocrata se manteve por longo período, o trabalho intelectual que não suja as mãos e não requer esforço físico era o único digno de senhores de escravos e seus herdeiros. Para o historiador

Toda a estrutura da nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos. É preciso considerar esse fato para compreender exatamente as condições que por via direta ou indireta, nos governaram até muito depois de proclamada nossa independência política e cujos reflexos não se apagaram ainda hoje. (HOLANDA, 1936, p.71)

O colonialismo foi orquestrado, de acordo com a política econômica mercantilista, dessa forma, seu principal objetivo era o fortalecimento do Estado e o enriquecimento da elite. Para justificar a exploração econômica e a escravidão em África, o ocidente reorganizou e inventou um oriente que necessitava ser *civilizado*. O oriente foi inventado pelo ocidente, conforme teoriza Said:

O orientalismo pode ser discutido e analisado como instituição organizada para negociar com o oriente- negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o (...) para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o oriente. (SAID, 1996, p. 15)

Essa *invenção* que legou ao oriente a condição de seres *incivilizados* e até *desumanizados* está atrelada e incorporada na sociedade até os dias atuais e dão base para a discriminação e exclusão social de seus descendentes. De acordo com Mbembe “a grande violência colonialista foi ter reduzido o indivíduo africano ao adjetivo *negro*” (MBEMBE,

2006, p. 25). Inicialmente, a Lei Eusébio de Queiroz (1850), que extinguiu o tráfico negreiro, favoreceu a troca de mão de obra escravizada para assalariada. A Lei de terras, aprovada logo e seguida, impediu que escravos libertos pudessem ter acesso à terra, ou seja, só poderiam ser proprietários de terra homens brancos e livres, pois os negros recém libertos não tinham dinheiro para a compra. Foi criado o Código Civil com vistas a assegurar os direitos dos proprietários e o Código Penal (1890) para prender e punir a população negra.

Os termos “negro” e “escravo” ainda estão fortemente entrelaçados em nossa sociedade. A linguagem traz em si todo o peso de associações criadas para justificar a escravidão. Segundo Fanon o homem negro é levado a questionar sua própria humanidade “na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco” (FANON, 2008, p. 94). Ao negro é então dado uma raça, uma condição, e um não valor.

A tentativa de excluir a população negra foi mais uma vez exitosa com o decreto que regulariza a entrada de imigrantes para trabalhar no Brasil. Era a tentativa de embranquecer e dizimar o negro da população, “após a abolição da escravatura, os negros libertos foram substituídos no mercado de trabalho da cidade e do estado de São Paulo, isso levou ao embranquecimento da população” (ANDREWS, 1998). Com isso, os negros ficaram ainda mais vulneráveis, sem trabalho formal, sem dinheiro para a compra de terras e sem acesso a moradia, nas cidades passaram a aglomerar-se em cortiços, casarões coloniais abandonados. Porém, as reformas urbanas que se seguiram, foram responsáveis pelo desalojamento dessas pessoas. Agora sem moradia novamente, e sem alternativas, passaram a construir barracos próximos aos centros urbanos. Em Angola, não muito diferente do Brasil, a cidade de Luanda também enfrenta os efeitos do colonialismo:

Com um grande número de crianças de rua, ao lado de uma frota de automóveis de luxo, de casas gradeadas e guardadas por cães e empresas privadas de segurança, de bairros clandestinos que crescem assustadoramente (...) A Luanda em que as falhas de energias e de água são constantes e na qual as doenças diarreicas, a malária e a AIDS são os males que dizimam a população mais pobre.” A diferença de renda entre ricos e pobres chega a 37 vezes. (MACÊDO, 2006, p. 176- 177)

O espaço na literatura

Como nosso objeto de estudo é o espaço, acreditamos ser importante nos apoiarmos em teoria que o defina para que possamos analisá-lo. Escolhemos seguir esta análise, pois acreditamos ser o espaço um elemento importante na construção da resistência, já que eles condicionam as atividades dos homens e comandam a prática social, de acordo com Milton Santos em sua obra *Espaço e Sociedade*.

O espaço é matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais têm tamanha imposição sobre os homens, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem esses pontos, são igualmente elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam a prática social. (SANTOS, 1979, p. 18)

De acordo com Bordieu (2013) o espaço não pode mais ser concebido apenas como espaço físico e sem sentido, como produto. Ele intervém na própria produção, no trabalho, transporte, fluxo das matérias primas e redes de distribuição, “o espaço entra nas relações de produção e nas forças produtivas (mal ou bem-organizado). Seu conceito não pode, portanto, isolar-se e permanecer estático” (BOURDIEU, 2013, p.8).

A periferia e o musseque espaços de segregação e resistência

Antigamente quilombos, hoje periferia politicamente nada mudou, os capitães do mato agora estão fardados. Nas ruas, temos que obedecer a leis que não ajudamos a criar. Não temos lazer, a informação é escassa – ou você acha que eles querem um maloqueiro feito eu sentado na sala da universidade lado a lado com o filhinho de papai?

(GASPAR, *apud* FERRÉZ, 2016, P. 174).

A citação acima de Gaspar, ao final do livro de Ferréz, demonstra que ainda há um caminho árduo pela frente, mesmo com o fim da escravidão, aos moradores da periferia muito precisa ser feito. A constante exploração econômica do sistema colonial impactou fortemente as metrópoles. Seus efeitos trouxeram grande prejuízo material e

social, o que foi agravado com as mudanças ocorridas nas Américas no início do século, a África contudo, ainda vivia o colonialismo. O individualismo e a reivindicação de privilégios e segmentação social das classes dominantes resulta na expansão dos subúrbios e consequentemente da miséria. Após a crise de 1930, a América Latina experimentou grande expansão dos bairros periféricos. De acordo com o historiador Romero (2004), a classe dominante centraliza o poder criando bairros residenciais de classe alta para se preservarem da intromissão de pessoas de classe social inferior, fugindo delas, e essa segmentação culminou na dispersão em relação à periferia.

Sem rendimentos fixos e suficientes, alojados em moradias precárias e geralmente sem os serviços imprescindíveis (...) constituem um mundo duas vezes marginalizado: porque viviam na periferia urbana e porque não participavam da sociedade normalizada nem de suas formas de vida. Esse mundo marginal, o mundo das favelas e talvez de alguns outros bairros. (ROMERO, 2004, p. 376)

Capão Redondo é o exemplo desse mundo marginal, o mundo das favelas, cujos moradores vivem em precárias condições de subsistência, muitas crianças e adolescentes entram no mundo do crime como forma de ascensão social, mulheres trabalham em casas de famílias de classe alta por baixos salários e sofrem exploração do seu trabalho.

A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a ansiedade de trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão [...]. Todos veem, mas não querem enxergar que o futuro nos reserva mais dor, e nossa vida é como se estivéssemos sentados olhando pela janela de um avião que cai rapidamente. (FERRÉZ, 2016, p. 151)

Em *Capão Pecado* não são somente as barreiras físicas, como a ponte João Dias, que divide o centro e a periferia. Essas barreiras são sociais e, mesmo que os moradores do Capão Redondo vão frequentemente para o centro, eles sofrem a existência de uma fronteira, que se apresenta como hostil e adversa.

Não tendo escolha, Rael tomou um banho rápido, se arrumou e foi para o bairro da Liberdade. [...] Ele tinha nojo daqueles rostos voltados pra cima, parecia que todos eles eram melhores do que os outros. Seu pai, se estivesse com ele, com certeza já teria dito:

esquenta não, filho, eles pensam que tem o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmos bicho que come nós come esses filho da puta; lá embaixo, fio, é que se descobre que todo mundo é igual. (FERRÉZ, 2000, p. 34- 35).

De acordo com Moura, “criam-se estereótipos e racionalizações que justificam medidas de barragem dos grupos ou classes que estão nos estratos superiores ou deliberantes da sociedade” (MOURA, 1998, p. 118). Rael sentia não somente a hostilidade, mas a humilhação e ofensa dirigidos a ele:

Chegando ao mercado do seu Halim, o pão-duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar. Rael se aproximou, e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho; talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e tenha sentido por algum instante que um dia o jogo iria virar. (FERRÉZ, 2016, p. 29)

O mesmo se passa em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, no caminho percorrido por miúdo Zito pode-se observar o contraste entre o musseque e a cidade “além de ver tudo com seus olhos curiosos, os carros bonitos que não tinha lá em cima, as casas grandes e limpas” (VIEIRA, 2003, p. 11). Os personagens Velho Patelo, Maria e miúdo Zito percorrem caminhos nos quais é possível conhecer as desigualdades da cidade de Luanda, através do musseque e da cidade baixa são apresentados dois mundos: o espaço do povo angolano e o dos brancos. Essa diferença também é observada no caminho percorrido por Domingos Xavier quando volta para casa depois do trabalho:

O acampamento ficava longe, fora do estaleiro, metido numa baixa, à esquerda da estrada, onde se alinhavam as cubatas iguais dos operários e trabalhadores negros da barragem. Um regato de água escura e porca saía pela senzala, carregando consigo os detritos diários dos habitantes(...). Um pouco afastadas havia duas cubatas, sem telhado, improvisadas sentidas com barris que à noite eram despejadas por dois moradores em turnos. Ao sábado, o médico vinha nas corridas com seu carro ligeiro, passava uma rápida visita sanitária e saía depois. Lá em cima, no topo dos morros frescos,

viviam, em camaratas de alumínio, os operários brancos, e mais longe, em casas com belos jardins à volta, de relva cuidada, os empregados superiores da empresa. (VIEIRA, 2003, p. 20)

A cidade constrói assim, muros invisíveis que são bem delimitados e definidos, que não se detêm apenas na estrutura espacial, mas na estrutura mental, conforme afirma Dalcastagné, na cidade existem espaços que “à alguns segmentos da população são destinados apenas os ‘restos’, ‘as favelas’, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvesse placas, visíveis apenas para elas, dizendo ‘não entre’” (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 43). A exemplo dessas placas, está a humilhação sofrida por um homem negro no transporte coletivo em a *Vida verdadeira de Domingos Xavier*:

O operário, pedreiro ou caiador, trazia o fato coberto de nódoas de cal e os seus pés se escondiam nuns velhos quedes. Assim, como estava, o cobrador achava que ele não podia viajar. Duas senhoras brancas concordavam, acrescentando que qualquer dia nenhuma pessoa descente podia andar nos maxibombos por causa do cheiro dos negros. Dois rapazes diziam ao cobrador:

– Deixe lá ir o tipo. O gajo vai no lugar dele, ali no fundo. (VIEIRA, 2003, p.43)

De acordo com Ilídio Amaral, as periferias de miséria econômica e social existem em toda parte do mundo, em Luanda o estudioso menciona haver duas partes da cidade “a Cidade Alta, onde ficavam o palácio do governador e a moradia da aristocracia; a Cidade Baixa, de atividade comercial e portuária, com seus armazéns e quintais para escravos” (AMARAL, 1968, p. 25). O pesquisador Amílcar Cabral em sua obra *Análise de alguns tipos de resistência* (1975), aponta o que seria a resistência cultural para o seu povo:

A nossa resistência cultural consiste no seguinte: enquanto liquidamos a cultura colonial e os aspectos negativos da nossa própria cultura no nosso espírito, no nosso meio, temos que criar uma cultura nova, baseada nas nossas tradições também, mas respeitando tudo quanto o mundo tem hoje de conquista para servir o homem. (CABRAL, 1975, p. 74)

Segundo ele, a resistência deve conservar o que de fato é útil, construtivo. A literatura será, então, o instrumento que representa a identidade daquele povo, trazendo à tona o símbolo da resistência. Nesse sentido, a obra de Luandino rompe com os padrões pré-estabelecidos pela literatura ocidental, pois o autor apropria-se de fatores que legitimam a tradição do povo por meio de elementos do cotidiano dos personagens moradores do musseque. De acordo com Chaves, “em contraposição ao código imposto a partir da invasão colonial, a afirmação da identidade requer a eleição dos signos da terra como valores a serem defendidos, posição que se completava com a incorporação dos marginalizados que o sistema tentava multiplicar” (CHAVES, 2000, p. 84). O que se verifica é a luta que se trava com o sistema que exclui, por meio de elementos culturais, como a culinária:

– Isso mesmo, mano! O dono da loja era amigo do gerente, tinha posto lá uma cantina. Tinha sopa, macarrão, tudo comida dos brancos, e mal feito. E então, caro, não te digo! Nós, dos tratores e das vagonetas, não aceitávamos. Continuávamos a cozinhar nosso funji, nosso pirão, comíamos nosso quitande, você sabe. Pois não te digo, mano, Sousa, não te digo!. (VIEIRA, 2003, p. 24)

A música também é um elemento cultural importante na construção da resistência, pois está diretamente ligada ao espaço nas obras estudadas, são grupos musicais que em suas letras retratam a experiência de vida dos moradores, apontam para um sistema que forja a divisão de classes e a manutenção da desigualdade. A exemplo disso o *Rap* na favela de São Paulo e o *N'gola Ritmos* no musseque de Angola. Com a música, torna-se possível converter o espaço de festa em espaço de mobilização e combate: “a música angolana, comida angolana era tudo! Música brasileira e cubana também, o povo só, baião e merengue! E nada de música de rádio, isso não. Conjunto, mas conjunto do povo, como Ngola, nessa noite” (VIEIRA, 2003, p. 102). O *N'gola Ritmos* é um dos conjuntos musicais angolanos mais importantes do século XX. Em *Capão Pecado*, o rap surge como uma das poucas opções dos moradores:

Não temos muitas oportunidades por aqui, a não ser o tráfico, o roubo a banco, o futebol e o pagode; fora isso você tem que se sujeitar a ganhar um salário-mínimo e esperar que alguma coisa boa aconteça. É aí que entram os movimentos alternativos: a leitura, o rap, que é

um dos cinco elementos do hip hop, os projetos sociais que ajudam o povo da favela. (CONCEITO MORAL, *apud* FERRÉZ, 2016, p. 163)

Associada a essa música estão as festas que ocorrem exclusivamente na periferia e no musseque. No Bairro operário em Luanda e os bailes Funk nas periferias das grandes cidades brasileiras. Em *Modernidade Periférica*, Beatriz Sarlo aponta que a literatura na Argentina nos anos 20 e 30 passa a trazer à tona personagens marginais “que desfilam diante do leitor, loucos miseráveis, delinquentes, prostitutas. Lá estão o tango, a radionovela, o folhetim e outras artes que se multiplicam” (SARLO, 2010, p. 325). Assim como o tango, que teve sua origem nos “barrios bajos”, a música angolana, o *N’gola Ritmos* e o *Rap* são estilos musicais que representam a linguagem e o modo de vida dos moradores do musseque e da favela. Em sua tese, Oliveira (2016) descreve a importância do rap na periferia. O pesquisador discorre que é necessário *revelar* o lugar reservado ao negro na sociedade e que a prática dos *rappers* denuncia o preconceito em relação ao negro no Brasil (OLIVEIRA, 2016, p.111).

Para Antonio Leite,

A literatura de Ferréz, bem como a escrita de muitos dos autores por ele lançados, filia-se esteticamente ao movimento hip hop, tendo no *RAP* uma influência fundamental, remetendo assim às origens da literatura periférica à década de 1990 onde o Movimento Hip Hop se consolidou impulsionado pelo sucesso do grupo Racionais MC’s. Esse período liderado por Ferréz é chamado de Literatura Marginal, pois assim, ele o denominou, imprimindo esta marca aos produtos literários que empreendeu. (LEITE, 2006, p.5)

Em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* o autor não deixa de destacar a esperança e resistência, por meio do cotidiano dos moradores do musseque: “mas amiga Teté falara com tanto jeito (...) sua experiência de mulher do povo, vivendo na vida do musseque de Luanda, sempre sofrendo, lhe dera essa maneira de ver todas as coisas sem nunca desistir” (VIEIRA, 2003, p. 66). Em *Capão Pecado*, o mesmo sentimento de luta persiste entre os personagens, lutam para melhorar e nunca desistem, apropriam-se daquele espaço e se reconhecem pertencentes a ele,

– Mas, Cebola, o Carimbê num tava ajudando a construir sua casa? – perguntou Rael.

– Num ta fazendomais do que a aobrigação dele, e eu aviseiq ue tá o maior boato que os caras da prefeitura vão derrubar essa porra, mas ele é teimoso e disse qeu vai fazê um sobrado bem louco pra meu pai ter mais conforto.

Amaral resolveu dar sua opinião.

– Bom, cada um na sua, né? Ele também não deve ficar esperando os homens decidirem, esse boato tá rolando faz mó cara. Lá em casa o Panetone tá reformando o banheiro e passando massa fina na sala e, apesar de tudo, temos que melhorar. (FERRÉZ, 2016, p. 83).

Para Bachelard (2008, p. 200) “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”, segundo o filósofo, “espaços amados são espaços defendidos contra forças diversas” (BACHELARD, 2008, p. 19). Essa apropriação do espaço, mesmo que seja em um ambiente de segregação, é recorrente nas obras em estudo, pois os personagens se reconhecem moradores desse espaço e nele constroem sua resistência.

Na cela prestes a morrer, Domingos Xavier sente o rio Kuanza e a força das águas “sentia os rios de água crescerem debaixo de seu corpo, por toda a cela, correrem por todo o musseque, se transformando em largar e fortes águas no caminho do grande rio, lá em baixo, lá mais baixo” (VIEIRA, 2003, p. 119). De acordo com Macêdo, “no processo de simbolização do Kuanza temos a simbolização da resistência de Domingos Xavier que morre sob tortura para não trair seus companheiros e de uma Angola que caminha para a liberdade” (MACÊDO, 1990, p. 105). O rio perpassa toda a narrativa, mas sua maior representação ocorre quando acompanha o herói na cela

Na cela, seu corpo magro, comprido, magoado, custava caber.(...) O peito doía,era uma dor única. (...) Pensamentos corriam como as águas do Kwanza amado: (...) Maria saindo com as outras mulheres para o rio, lá embaixo, onde os rápidos começavam, lavar a roupa; e o rio, o largo Kwanza que lhe viu nascer, lá em cima, no planalto, ainda fio de água, ainda criança ruidosa, e que ele conheceu depois, largo e calmo, poderoso na direção do mar. (VIEIRA, 2003, p. 27)

(...)

Fechava os olhos e o Kwanza corria ao luar, rugindo furioso ou manso e quieto, grande mar sem ondas. Como o sono chegando e vencendo tudo, até o cansaço e a vontade grande de ficar acordado, pensar. Mas o sono era como o Kwanza, nada lhe resistia. Deitado, se deixou boiar no seu rio de criança, do planalto, que lhe tinha visto nascer. (VIEIRA, 2003, p. 28)

O estudo é apresentado como possível ascensão social, mas também como forma de conhecimento enriquecimento e crescimento pessoal. O Trabalho, contudo, é apenas uma forma de subsistência, já que as oportunidades são negadas:

(...) Então se liga, os playboys têm mais oportunidade, mas, na minha opinião, acho que temos que vencê-los com nossa criatividade, tá ligado? Temos que destruir os filhos da puta com o que a gente tem de melhor, o nosso dom, mano. O Duda e o Devair pintam pra caralho, o Alaor e o Alce fazem um rap bem cabuloso, o Amaral e o Panetone jogam uma bola do caramba. Você, Matcherros, desenha até umas horas, mas tão aí tudo vacilando, cês tem que se aplicá. (FERRÉZ, 2016, p. 117)

– Bom, eu leio quase todo dia mesmo.

“É, Rael, o Matcherros que me disse, ele ainda ligou que você pode ficar meio xarope de tanto lê”. (FERRÉZ, 2016, p. 82)

Em A vida verdadeira de Domingos Xavier:

– Assim mesmo como eu estou a te falar, Sousa. Um dia pôs a mão no meu ombro e disse: Domingos, você é um bom tractorista. Mas o que você é mais é um bom homem, um bom angolano(...) Nunca tinha ouvido falar assim da boca dum branco. Depois, já estava ir embora, me disse baixinho: sabe, Domingos, também sou angolano. Estuda! Se você pode, estuda. Você vai ser um grande engenheiro. E saiu com depressa, aquele jeito dele. Não posso esquecer, mano Sousa, não posso!. (VIEIRA, 2003, p. 25)

(...)

Menino esperto, se via bem. E depois, assim de pequenininho no trabalho, havia de ser um bom. Pena não poder ir na escola. Isso era problema para ele resolver: pôr miúdo Zito na escola. Na escola do Bota já tinha mais do dobro quando mandaram fechar. Na escola oficial, aí é preciso quedes, é preciso bata, é preciso isto, é preciso muita coisa. Tinha mais é de falar com Mussunda: pecado deixar miúdo Zito crescer sem livros. Menino esperto, jurava!. (VIEIRA, 2003, p.42)

A linguagem também se apresenta como estratégia de resistência, elemento marcante nas duas obras. Ferréz, por exemplo, utiliza gírias, característica da linguagem, sobretudo, dos jovens da periferia. Essa linguagem, representada por meio da literatura marginal de Ferréz, desmistifica preconceitos e dá voz a esse grupo.

E aí Zeca, quer uma cerveja gelada ?

– Não, Burgos, eu tô a pampa. Porra, o bagulho tá cheio hoje, hein, mano?

– É! O bar do polícia é o point agora, cê tá ligado? Também, o lava-rápido lá perto da igreja fechou; lá dava umas duas mil pessoas, mano.

– O que pegava lá, Burgos, é que o som da equipe tinha uma puta qualidade, aqueles manos da Thalentos são foda: além do equipamento eles agitam o pessoal pra caramba. (FERRÉZ, 2016, p. 36)

A ação política dos escritores periféricos como resistência à dominação do centro não está na recusa da cultura letrada, mas na apropriação de elementos de sua referência, inclusive termos de repertório de formas de linguagem (OLIVEIRA; PELIZZARO, 2014, *op. cit.* SANTIAGO). A linguagem produzida pelos *marginalizados* abala as estruturas do capitalismo, “a própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

As escolhas lexicais construídas por Luandino também expressam a linguagem dos excluídos, como se verifica nos trechos seguintes de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*: “Não lembro mais, irmãos. Só queria eu falasse coisas eu não sabia e outras eu sabia, mas não falei. Sempre a perguntar: quem é o branco, quem é o branco!” (VIEIRA, 2003, p.47); “tá ver, menino, não te dizia? Bonita matona, sim senhor! Pronto, agora tira só o anzol. Usa só a mesma isca, você vai ver, vai caçar outro. Peixe é burro! [...] Vavô! Agora vou ir pescar todos os dias.

– Cala t’a boca, miúdo. A gente veio aqui falar conversas sérias” (VIEIRA, 2003, p. 15).

Segundo Rita Chaves:

No campo da elaboração da linguagem, teremos a atualização de uma práxis que permite destacar Luandino dos caminhos até então trilhados pelos romancistas angolanos. (...) O narrador de *A vida*

verdadeira de Domingos Xavier, sem prejuízo para a compreensão da mensagem, aposta na transgressão da norma culta como afirmação de um grau de autonomia essencial à conquista da identidade nacional (...) a apropriação das formas empregadas pelos habitantes dos musseques, também, especialistas também especialistas no “português gostoso” de Angola” correspondia com certeza a um projeto de individualização pautado pela dominação popular. (CHAVES, 1993, p. 179).

(...)

A ausência de alguns nexos subverte a sintaxe convencional, demolindo paradigmas do “bem falar” para instituir um modelo que antes traduz um movimento de apropriação da língua do outro. (CHAVES, 1993, p.180)

De acordo com a pesquisadora, Luandino ao misturar expressões em quimbundo no léxico, impôs a gramática um desalinho, porém decorrente da mistura de estruturas de duas línguas, esse falante demonstra capacidade de transitar entre dois códigos demonstrando assim competência suplementar. A oralidade é, dessa forma, apresentada como signo de força e não índice de fragilidade diante da opressão colonial.

Considerações finais

Do mesmo modo como a literatura angolana reivindica uma arte desprezada da leitura colonial exótica, a literatura brasileira também valoriza uma voz dos segmentos mais baixos da sociedade que não seja caracterizada como antes se produziu, como foi posto por Pacheco: “é patente que as vozes dos de baixo demoraram muito a aparecer na literatura brasileira de um modo que não fosse caricaturizado, ou ainda, visto numa dimensão culturalista [...]. (PACHECO, 2007, p. 29). Bosi, define a palavra *resistir* como o ato de opor a força própria à força alheia (BOSI, 2002, p.118), para ele a resistência pode ser realizada de duas formas, ela se dá como tema e como processo inerente à escrita. O autor analisa alguns tipos de resistência: política econômica, cultural e armada. Segundo ele, *na escrita de resistência*, “tudo o que foi calado (...) por medo, angústia ou pudor, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático” (BOSI, 1992, p.133). *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier e Capão Pecado* apresentam uma estratégia de

resistência à história antes narrada sempre pela voz do opressor, mostrando o legado do colonialismo, e o combate a esse legado colonial.

Nas obras, os personagens por meio do espaço constroem sua resistência, que se manifesta na música; na culinária; na linguagem e nas escolhas lexicais produzidas pelos personagens; na identificação com o meio; na luta pela sobrevivência; na escrita enquanto arma; na oposição ao Estado vigente e na negação do *lugar* que lhes é imposto. De acordo com Dalcastagné “o espaço da narrativa brasileira hoje é essencialmente urbano, a cidade não se limita ‘apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem” (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 34). O projeto nacionalista em Angola, materializado em espaço ficcional na literatura, pode fazer com que “Luanda surja como uma realidade em que o colonizador e colonizado são simbolizados pela ‘Baixa’ (a cidade dos brancos) e o ‘musseque’, a cidade dos negros” (MACÊDO, 2006, p. 180).

A pesquisadora Ângela Maria Dias analisa textos engajados, nos quais a literatura marginal é tida como movimento comprometido com a afirmação identitária das comunidades periféricas, para ela “a literatura da periferia também pode ser vista como um empreendimento de ‘sobrevivência’ a uma situação instável, imprevista e amplamente imprevisível” (DIAS, 2006, p. 190). Em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* “o ato de resistir associa-se essencialmente à percepção de injustiça do que se apresenta como norma e à adoção de certos métodos para escapar às armadilhas da sorte” (CHAVES, 2000, p. 85). Angola, em sua reafirmação como nação, busca valorizar a sua cultura local depois de sofrer os efeitos do colonialismo português; a identidade africana a partir de seus elementos africanos norteia a visão do homem angolano. Assim como em *Capão Pecado*, o que se pretende valorizar é a literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas, literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. (Cf. FERRÉZ, 2005, p. 12).

A literatura angolana desde o seu surgimento esteve atrelada à um projeto político, segundo Trigo, “as literaturas africanas identificam-se desde o seu começo como reivindicação sociopolítico que, silenciosamente, germinava os anseios de independência que não era possível adiar por mais tempo” (TRIGO, s/d, p. 62). Os autores almejavam a possibilidade de alcançar um futuro melhor “Domingos Xavier não

é, portanto, um herói individual, mas coletivo: ele tornou-se um símbolo da resistência e um modelo de conduta política” (TRIGO, s/d, p. 157). Para Chaves, a cidade de Angola será uma alegoria do projeto de nação que seus militantes almejavam,

Dessa forma, em África a literatura surge como arma de combate e, ao mesmo tempo, registra as marcas da identidade e denúncia ao domínio português. Os sujeitos com suas vivências históricas, que por sua vez dialogam com o contexto social e político no qual estão inseridos, possibilitam, dessa forma, mostrar a realidade por meio da estética. Os personagens atuam como atores sociais.

Referências

- AMARAL, Ilídio, Amaral. Luanda: estudo de Geografia urbana. Lisboa. *Memórias da junta de Investigação Ultramar*. Coimbra: Ed. Atlântica, 1968.
- ANDREWS, G.R. *Negros e brancos em São Paulo:(1988-1998)*. Bauru: Edus, 1998.
- BACHELARD, Gastão. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 2008.
- BOSI, Alfredo., *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre (2013). *Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado*. Trad. A. C. Nasser; Rev. Técn. F. Frehse. Estudos Avançados, 27 (79), pp. 133-144. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/nvGYw5bknwgkcZ6QTrjyWv/?lang=pt>>.
- CABRAL, Amílcar. *Análise de alguns tipos de resistência*. Lisboa: Seara Nova. 1975.
- CHAVES. Rita C. N. *Entre intenções e gestos: a formação do romance angolano*. Tese (Doutorado em Letras). USP. 1993.
- CHAVES, Rita C. N. José Luandino Vieira: consciência nacional e desassossego. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 40, p. 77-98, 2000.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. no 21. Brasília: janeiro/junho de 2003, pp. 33-53.
- DIAS, Ângela Maria. *A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade*. 2006. Disponível: <file:///C:/Users/Dani/Downloads/Dialnet-AEstrategiaDaRevolta-4846221%20(5).pdf.>

- FRANTZ, Fanon. *Peles negras máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. Trad. de Renato Silveira.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta. 2016.
- FERRÉZ (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1936.
- LEITE, A. E. *Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo*. Revista Estudos Culturais, 1(1), 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98368>>.
- MACÊDO, Tania. *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (imagens do musseque na literatura angolana contemporânea)*. Tese (Doutorado em Letras). USP. 1990.
- MACÊDO, Tânia. Luanda: violência e escrita. In: *Marcas da diferença*. CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. Alameda. São Paulo, 2006.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Editora Melusina, 2006. Tradução Elisabeth Falomir Archambault.
- MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. Editora ática S.A. São Paulo. 1998.
- OLIVEIRA, Roberto Camargos. *Periferia com o poder da palavra. A poética dos rappers brasileiros*. Tese de doutorado. UFU. 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16334/1/PeriferiaPoderPalavra.pdf>>.
- OLIVEIRA; PELIZZARO. Marginalidade e resistência em Deus foi almoçar, de Ferréz. *ANTARES* – Vol. 6, Nº 12, jul/dez 2014.
- PACHECO, Ana Paula. Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea. In *Terceira Margem*: Rio de Janeiro, v. 11, n. ja/ju 2007, p. 27-45, 2007.
- ROMERO, José Luis. As cidades massificadas. In: ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as ideias*. Tradução de Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004, p. 353-421.
- SAID, Eduard. *O oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade (Ensaio)*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica. Buenos Aires 19020 e 1930*. Tradução Julio Pimentel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Editorial Caminho SA. 2003.

Rastreado o Silêncio: Trouillot e a Revolução do Haiti

Letícia de Paula Sampaio (UFU)¹

Introdução

Pensar sobre o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot é pensar também sobre a história do Haiti, já que a história esteve imbricada durante sua vida em seus laços familiares e acadêmicos, como afirma o antropólogo de maneira simbólica no prólogo do seu livro *Silenciando o Passado: Poder e Produção Histórica* (1995): “Cresci em uma família que se sentava com a história à mesa de jantar” (TROUILLOT, 1995. p.15).

Trouillot nasceu em 26 de novembro de 1949, na cidade de Porto Príncipe, capital do Haiti, foi integrante de uma família de intelectuais que influenciaram suas ideias e obras através de debates em sua casa.

Sua vida foi marcada pelo exílio, já que foi se radicar nos Estados Unidos após as perseguições políticas do regime ditatorial de François Duvalier, conhecido como “Diabo do Haiti” em 1968, período que foi marcado por perseguições, prisões arbitrárias, tortura, morte de opositores, corrupção e nepotismo entre os familiares e apoiadores do ditador. O antropólogo junto com outros da elite intelectual do país não viram alternativa a não ser se exilar em outros países em busca de sobreviver e continuar suas lutas.

O antropólogo tornou-se um dos pensadores mais influentes da diáspora afro – caribenha, desenvolvendo um amplo trabalho acadêmico centrado nas questões caribenhas e explorando subcampos da antropologia ligados ao conhecimento das Ciências Sociais. A sua obra influencia estudos não somente em campos da Antropologia, mas também da Sociologia e História, na qual via os seus estudos acadêmicos como mais do que um simples ato de apresentar fatos na academia como mostra em sua fala no seu livro *Global Transformations* (2003):

O que eu quero saber neste caso nunca é meramente um fato empírico, muito menos o que eu poderia aprender de outra pessoa - de

1. Graduada em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa (UFTM) e mestranda em Estudos Literários (UFU)

um livro, por exemplo. É o conhecimento que quero produzir. É o que quero dizer sobre esse assunto, esse site, essas pessoas - as 'questões candentes' que quero compartilhar até comigo mesmo como interlocutor. (TROUILLOT, 2003. p.35)

Durante a sua vida irá produzir diversos estudos que se tornaram livros que compõem a sua obra como, *Silenciando o Passado: poder e a produção da história* (1995), livro este que será trabalhado neste artigo. Os objetivos dessa obra focam no desenvolvimento das relações de história e poder, uma vez que nela o autor apresenta suas ideias sobre como as narrativas históricas são direcionadas pelos interesses nos campos do poder. Seu argumento se constrói ao demonstrar a desigualdade que existe no acesso às narrativas e a maneira que essas produções são anuladas ao decorrer da história mundial.

O primeiro capítulo inicia-se com o autor contando sobre duas batalhas importantes que irão culminar no êxito da Revolução do Texas e alguns anos depois na anexação do território do Texas aos Estados Unidos, sendo elas: a *Batalha de Álamo* (fevereiro de 1836) e a *Batalha de San Jacinto* (abril de 1836).

Ambas as batalhas são exemplos que Trouillot (1995) mostra ao leitor para que seja possível compreender que a história pode ser alterada e vista de maneira diferente entre povos, nações e até mesmo para apenas um indivíduo, e que as narrativas históricas não vão ser fixas ou imutáveis, na verdade se alteram e se modificam por diversos fatores e influências. Já que o significado do que seria história é ambíguo, pois apresenta dois lados, podendo ser tanto os fatos que ocorreram quanto aquilo que é narrado sobre esses fatos, proporcionando visões diferentes da mesma história.

Compreende-se, por exemplo, que o grito de guerra durante a Batalha de San Jacinto, “Lembrem-se de Álamo!”, faz história duas vezes, o exército texano como ator por capturarem Santa Anna e vencerem a batalha e como narrador por darem a história da Batalha de Álamo um novo significado histórico.

A derrota militar de março já não seria o ponto final da narrativa, mas sim uma virada necessária da trama, o julgamento dos heróis que, por sua vez, tornaram a vitória final ao mesmo tempo inevitável e grandiosa. Com o grito de guerra de San Jacinto, os homens de Houston reverteram por mais de um século a vitória que Santa Anna pensava ter obtido em San Antonio. (TROUILLOT, 1995. p.20-21)

Devemos destacar que a visão sobre o que ocorreu está ligada ao processo sócio-histórico e o que se afirma ter ocorrido está associado a uma história sobre esses fatos ou conhecimento sobre o processo dessa narrativa histórica.

Seguindo essa linha de pensamento o antropólogo apresenta outros exemplos sobre as interpretações possíveis para os fatos, mostrando que, muitas vezes, a interpretação é ambígua ou se faz necessária uma sobreposição entre o processo sócio-histórico e nossos conhecimentos sobre a narrativa, de maneira que tanta a sobreposição ou a adição de contexto aos fatos proporcionam visões diferentes entre os indivíduos, conforme se nota na citação abaixo:

O uso vernáculo da palavra história oferece-nos, portanto, uma ambiguidade semântica: uma distinção irreduzível e ao mesmo tempo uma sobreposição igualmente irreduzível entre o que ocorreu e o que se diz ter ocorrido. Isso ainda indica a importância do contexto: a sobreposição e a distância entre os dois lados da historicidade podem não ser suscetíveis a uma formulação genérica. (TROUILLOT, 1995. p. 22-23)

Portanto, a distinção entre o que ocorreu e aquilo que se diz ter ocorrido nem sempre é clara e objetiva, mas sim em muitos momentos bastante fluída, que gera uma relutância entre os historiadores em lidar com essas questões em seus estudos. Em muitos casos, alguns historiadores irão considerar essa ambiguidade como se fosse um mero acidente linguístico, uma situação coloquial que deve ser corrigida pelas teorias desenvolvidas pelos mesmos.

Ao pensar a respeito da maneira que os historiadores irão se relacionar com esses processos ambíguos, o autor haitiano mostra ao leitor que quanto mais a história se tornava uma profissão importante, mais perto o historiador do século XIX ficava de uma das tendências teóricas da época. Essa primeira tendência teórica adotada para justificar o teor científico da profissão do historiador, possuía uma grande influência do positivismo e apresentava a ideia de que havia uma distinção entre o processo histórico e o conhecimento histórico, e que essas duas concepções não poderiam possuir nenhuma relação.

Segundo Trouillot (1995), através dessa visão teórica é possível reforçar os conceitos de passado e presente, de que a relação de poder nas narrativas históricas era irrelevante e não alterava em nada o curso que elas tomavam durante os seus processos de formação. O autor afirma que:

Assim, historiadores e particularmente filósofos da história orgulhavam-se ao descobrir ou reiterar instâncias em que a distinção era supostamente indisputável, pois era marcada não apenas pelo contexto semântico, mas também pela morfologia ou pelo próprio vocabulário. Essas fronteiras filosóficas, por sua vez, reforçavam a fronteira cronológica entre passado e presente herdada da antiguidade. [...] Por esse ponto de vista, o poder não representa nenhum problema, é irrelevante para a construção da narrativa em si. No melhor dos casos, a história é uma estória sobre o poder, uma estória sobre os vencedores. (TROUILLOT, 1995. p.24 - 25)

Reforçando que essa visão teórica tão utilizada e propagada no século XIX sofre inúmeras críticas de outros estudiosos, inclusive Trouillot, entende-se que não seria possível essa divisão definitiva entre o processo sócio-histórico e o conhecimento histórico, e que as narrativas não possuiriam relações de poder e silenciamentos.

Contrariamente a essa tendência se apresenta a segunda teoria que adotava um ponto de vista construtivista, destacando a sobreposição entre o processo histórico e as narrativas sobre esses processos. Essa teoria tem como premissa que a história seria outra forma de ficção, afirmando que já que não se preocuparia em questionar em que verdade esse processo histórico seria desenvolvido, pois essas narrativas alterariam a vida real e o foco seria na pretensão de verdade que essa narrativa passaria ao outro.

Assim, define que a visão positivista segue uma linha de pensamento *ingênua*, que não considera visões importantes sobre as narrativas históricas e tende a apresentar uma historicidade unilateral, em contrapartida à visão construtivista nega toda a importância e relevância do processo sócio-histórico que o antropólogo tanto enfatiza em seus estudos sobre o processo narrativo histórico e poder.

A partir dessas teorias apresentadas, o estudioso haitiano desenvolve sua visão sobre a pretensão de verdade que separa a ficção e a história, as tentativas de alguns estudiosos de definirem o que é história sobre os conceitos ocidentais, a maneira de se definir uma memória histórica-coletiva, e as relações de poder e silêncio nas narrativas históricas.

Trouillot (1995) aborda a ideia de que cada narrativa deve renovar uma pretensão de verdade duas vezes e não apenas uma, como outros estudiosos apontam: uma seria pelo ponto de vista do produtor (historiador), na qual a narrativa teria que afirmar que aquilo narrado realmente ocorreu, dando um certificado de autenticidade mesmo

que este seja submetido a questionamentos no futuro. E a segunda pretensão está ligada ao ponto de vista de sua audiência, a narrativa histórica precisa passar por um teste de aceitação que reforçaria a pretensão de conhecimento, ou seja, que o *público* daria credibilidade àquilo que se diz ter acontecido.

Porém, ressalta que essas pretensões de verdade histórica não são as mesmas em todas as épocas e em todas as sociedades, o que vai levar alguns europeus a pensar e a afirmar que algumas sociedades (não ocidentais e colonizadas) não conseguiriam diferenciar ficções de narrativas históricas, colocando em dúvida a história do outro e afirmando a sua inferioridade perante ao europeu colonizador.

Outra justificativa que esses estudiosos tomam como classificadora do que seria história “de verdade” e o que não seria, é o tempo linear, pois em muitas sociedades esse tempo se apresenta como uma visão de tempo cíclica nos seus estudos, assim esses povos não conseguiriam definir sua história através da temporalidade.

A classificação de todos os não ocidentais como fundamentalmente não históricos também está vinculada à suposição de que a história requer um sentido linear e cumulativo de tempo, que permita ao observador isolar o passado como uma entidade distinta. (TROUILLOT, 1995. p. 28)

O autor em contrapartida mostra que essas regras sobre a debatabilidade do passado vão operar de alguma maneira em todas as sociedades, pois em nenhum lugar no mundo a história é infinitamente suscetível a invenção, ou seja, totalmente relacionada com a ficção. E questiona essa teoria européia de que o tempo só existiria linearmente e que o passado seria algo intocável e imutável, já que até mesmo no Ocidente antes do século XIX essa teoria não existia para regular sua própria história.

Essas demandas teóricas, muitas vezes, são solicitadas para dar credibilidade às narrativas históricas que separaram a ficção da história, pois durante a passagem do tempo algumas narrativas avançam ou recuam na linha tênue que separa a ficção e a história, necessitando que um grupo “historicamente específico” de pessoas reavalie essas narrativas.

Num dado momento, por razões elas mesmas históricas, coletividades – com bastante frequência incitadas pela controvérsia – sentem

a necessidade de impor um teste de credibilidade a certos eventos e narrativas, porque para elas importa saber se tais eventos são verdadeiros ou falsos, se tais estórias são fato ou ficção. (TROUILLOT, 1995. p. 34-35)

O exemplo apresentado sobre esses questionamentos realizados por um grupo é a história da *Batalha de Álamo* citada no início do capítulo um, na qual essa história é questionada se foi um momento de glória dos anglos-saxões que lutaram pela liberdade do seu povo ou um exemplo de como ocorreu o expansionismo dos Estados Unidos.

Os revisionistas que seguem as tendências teóricas do construtivismo apresentam um olhar avaliativo sobre algumas narrativas históricas e acreditam que se essas narrativas são construídas elas também podem ser reavaliadas. Entretanto, ao negarem a autonomia do processo sócio-histórico e não se importarem com a determinação dos fatos na narrativa histórica, gera-se uma reavaliação difícil de realizar por simplificar e igualar fatos que não se situam no mesmo patamar histórico.

Outro fator reavaliativo usado por esses construtivistas revisionistas é a questão de que por trás das narrativas, são levantadas questões sobre para quem tais narrativas históricas são favoráveis ou desfavoráveis, ou se são utilizadas para justificar outros atos. Esses fatores são importantes para compreender melhor as narrativas, mas devem ser usados de maneira clara e respeitosa perante a história do outro, o que não ocorre em muitas reavalições como a feita a respeito da história do Holocausto, “mas até que ponto é possível reduzir o que ocorreu ao que se diz ter ocorrido? Se seis milhões realmente não importam, dois milhões seriam suficientes, ou alguns de nós poderiam chegar a um acordo em torno de trezentos mil?” (TROUILLOT, 1995. p.38).

Alguns revisionistas tiveram que se retratar com a sociedade após declarações muitas vezes ofensivas a respeito do Holocausto, colocando as vidas que foram perdidas como apenas fatos ou todo o processo como justificativa para aplicar políticas.

Afirmar que uma narrativa específica legitima políticas particulares é assumir implicitamente que pode haver um relato “verdadeiro” sobre essas políticas ao longo do tempo, um relato que pode ele próprio tomar a forma de outra narrativa. Mas admitir a possibilidade desta segunda narrativa é, por sua vez, admitir que o processo histórico tem alguma autonomia em relação à narrativa. É admitir que, por

mais ambígua e contingente que seja, a fronteira entre o que ocorreu e o que se diz ter ocorrido é necessária. (TROUILLOT, 1995. p. 38-39)

Com isso, essas medidas tomadas por esses estudiosos devem ser questionadas sobre quais motivações políticas, econômicas ou sociais vão estar por trás dessas reavaliações e que ao contrário do que eles afirmam, existe uma autonomia do processo histórico, pois uma narrativa pode proporcionar a construção de uma segunda narrativa, conforme eles mesmos apresentam ao falar sobre o Holocausto.

Historicidade em um só lugar

Uma das teorias apresentadas para compreender o modo de operação da história é o modelo de armazenamento da memória-histórica, que se baseia no pensamento de que a história é para a coletividade aquilo que a lembrança é para um indivíduo, sendo a recuperação um processo mais ou menos consciente de experiências passadas armazenadas na memória.

Segundo Trouillot (1995), essa ideia vai ser questionada por se tratar de uma ciência antiquada e por esse pensamento definidor a respeito da memória individual, pois lembrar nem sempre é um processo de invocar representações e sim algo intrínseco aos nossos atos do dia a dia.

Lembrar nem sempre é um processo de invocar representações sobre o que aconteceu. Amarrar um sapato envolve memória, mas poucos de nós evocamos explicitamente imagens toda vez que rotineiramente amarramos nossos sapatos. Quer a distinção entre memória implícita e explícita exija distintos sistemas de memória, quer não os exija, o fato de que tais sistemas estão inseparavelmente associados na prática pode ser uma razão a mais para explicar por que as memórias explícitas mudam. De qualquer modo, há provas de que o conteúdo de nosso armário não é fixo e tampouco está à nossa disposição. (TROUILLOT, 1995. p.40)

Se todo o conteúdo na memória fosse completo não se pareceria com uma história e sim com um amontoado de fatos que, muitas vezes, não faria sentido algum, visto que a experiência que ficou de uma memória às vezes só seja marcante ao indivíduo ou a sociedade depois de muito tempo do ocorrido. E deve-se lembrar que não é

possível ter acesso a memória total e essa memória não poderia ser acessada a qualquer hora, pois se trataria de um processo doloroso para qualquer indivíduo que realizasse tal ato.

Continuando com os conceitos de memória e de história, o autor questiona que se a memória assim como a história individual é construída, como poderia ser o passado algo fixo como afirmado por outros estudiosos.

Tanto em suas versões populares quanto em suas formas acadêmicas, ele assume a existência independente de um passado fixo e postula a memória como a recuperação de seu conteúdo. Mas não existe passado independente do presente. De fato, o passado só é passado porque existe um presente, assim como só posso apontar para algo lá porque estou aqui. Mas nada está inerentemente lá ou aqui. Nesse sentido, o passado não tem conteúdo. O passado – ou, para ser mais preciso, a preteridade (pastness) – é uma posição. (TROUILLOT, 1995. p. 41)

O passado só vai existir por causa do presente, irá depender do presente para ser construído. Diante disso, compreende-se que o coletivo não vai conseguir recordar de um determinado passado por não existirem como tais na época em que ocorreram os eventos que devem ser lembrados.

Refletindo sobre esse passado como memória coletiva, o autor levanta o questionamento sobre a relação entre legado do passado e relevância histórica quando aborda a história da escravidão nos Estados Unidos, buscando entender porque se toma essa história como relevante social e historicamente nos Estados Unidos, e em outros países não possui tal relevância atualmente.

O antropólogo tece argumentos sobre a escravidão nos Estados Unidos, nunca anulando ou diminuindo o fato histórico, mas buscando compreender o diferencial desse processo que ocorreu por lá, mas do que em outros países que possuíam uma sociedade escravocrata e a resposta que o autor apresenta no final de seus argumentos seria a Guerra Civil.

Parte da resposta pode residir na maneira como a escravidão nos Estados Unidos acabou: uma guerra civil pela qual os brancos tendem a atribuir mais culpa aos escravos do que ao próprio Abraham Lincoln – cujas motivações no caso seguem sendo objeto de controvérsia. (TROUILLOT, 1995. p.46)

A relevância histórica não vem diretamente do impacto original e sim após anos ou séculos, sendo através do diálogo fora do mundo dos historiadores, o que afirma a ideia de que eles não são os únicos a fazerem e a falarem sobre a história e sim que todos seríamos historiadores amadores ao viver diariamente a história.

Ao pensar sobre relevância histórica devem-se levantar algumas ressalvas sobre esse assunto, pois em muitos momentos podem ser frágeis como a história de grandeza que os Estados Unidos apresenta para justificar suas ações em guerras e conflitos internos de outros países.

O que quero dizer aqui é que demasiadas conceituações da história tendem a privilegiar um dos lados da historicidade em detrimento do outro; que a maioria dos debates sobre a natureza da história, por seu turno, saltam de uma a outra versão dessa unilateralidade; e que essa unilateralidade é ela mesma possível porque a maioria das teorias da história são construídas sem que se dê muita atenção ao processo de produção de narrativas históricas específicas. (TROUILLOT, 1995. p.24)

Esse fato impulsiona a composição de histórias unilaterais que apresentam apenas um lado dos fatos, a *história dos vencedores* e o seu processo de produção histórico nunca são focos de estudo na academia, proporcionando um apagamento e silenciamento do outro lado da história de maneira que afete a identidade e a cultura de um povo pelo resto de sua história.

Na sua obra ele vai acolher a teoria de que para se compreender as históricas se faz necessário um foco de estudo na produção das narrativas históricas, em que a ambiguidade vai estar inerente aos dois lados da história; tanto na narrativa quanto na história como conhecimento. As pessoas nem sempre vão ser sujeitos constantemente confrontando a história, mas estão no processo para se tornarem sujeitos que pertencem e definem a história.

O antropólogo afirma que existe uma classificação sobre como as pessoas estão envolvidas na história em três posições distintas, sendo elas: a primeira como agentes que seriam os agrupamentos aos quais pertencem as pessoas, tais como classes ou status (mães e trabalhadores); a segunda como atores que possuem um conjunto de caracteres específicos que vão estar presentes em narrativas históricas ao dialogar com um contexto; e o terceiro como sujeitos da história que

vão definir os próprios termos com os quais algumas situações podem ser descritas, conscientes de suas próprias vozes e subjetividades.

Essas classificações reafirmam sobre o seu juízo de que os historiadores precisam se voltar para como a história funciona e não como ela é, sendo através desse estudo no processo que será possível descobrir de que maneira o poder viabiliza certas narrativas e silenciam outras tantas.

Portanto, entre os extremos mecanicamente “realista” e ingenuamente “construtivista”, há uma tarefa mais séria: determinar, não o que a história é – um objetivo vão, se expresso em termos essencialistas –, mas sim como a história funciona. Pois o que a história é muda com o tempo e o lugar, ou, dito de outra forma, a história se revela apenas por meio da produção de narrativas específicas. (TROUILLOT, 1995. p.56)

Através dessa reflexão, é possível chegar ao ponto central de sua teoria, o rastreamento do poder e do silêncio dentro das narrativas históricas, no qual se apresenta uma visão mais ampla da produção histórica, não excluindo nenhuma pessoa ou lugar para essa produção ocorrer.

O rastreamento do poder demanda uma visão mais ampla da produção histórica do que admite a maioria dos teóricos. Não podemos excluir por antecipação qualquer dos atores que participam na produção da história, nem qualquer dos lugares em que essa produção pode ocorrer. (TROUILLOT, 1995. p.57)

Para Trouillot (1995), o poder está inserido em todas as produções narrativas e vai começar dentro da fonte e dos fatos, esse poder não pode ser anulado ou retirado totalmente das narrativas de maneira que faça os historiadores buscarem compreender como esse poder acontece e por que.

O poder é constitutivo da história. Rastrear o poder por meio de diversos “momentos” ajuda simplesmente a enfatizar o caráter fundamentalmente processual da produção histórica, insistindo sempre que aquilo que a história é importa menos que o modo como ela funciona; que o próprio poder trabalha em conjunto com a história; e que as preferências políticas mantidas pelos historiadores têm pouca influência sobre a maioria das práticas efetivas de poder. (TROUILLOT, 1995. p.61)

Esse rastreamento também acontece quanto aos silêncios que passam as histórias em momentos diferentes, compreendendo que esses silêncios não são iguais e não podem ser retirados de maneira igual.

Silêncios ingressam no processo de produção histórica em quatro momentos cruciais: no momento da criação do fato (na elaboração das fontes); no momento da composição do fato (na elaboração dos arquivos); no momento da recuperação do fato (na elaboração das narrativas); e no momento da significância retroativa (na elaboração da história em última instância). (TROUILLOT, 1995. p.58-59)

Portanto, compreende-se com o primeiro capítulo da obra *Silenciando o Passado: Poder e a Produção da História* que Trouillot apresenta um capítulo teórico sobre as produções narrativas históricas em comparação a outras teorias de historiadores, buscando pensar sobre como essas narrativas são muitas vezes produções ambíguas e compostas por poder e silêncio que falam por si só.

Uma história impensável: a Revolução Haitiana como um não evento

O capítulo três apresenta a história da Revolução do Haiti sobre o olhar do mundo europeu e como essa história foi marcada pelo silenciamento e apagamento na história mundial, a história que foi inconcebível pelo mundo, influenciou até hoje a situação econômica, política e social do país. A história da Revolução do Haiti mostrou ao mundo uma história que nunca antes foi pensada, nem mesmo para os mais ativos abolicionistas franceses, já que existia em todo o mundo a ideia de que nenhum escravizado teria a capacidade mental de se revoltar contra os seus senhores ou até mesmo se aliar com o seu povo em uma revolta para mudanças na vida que tinham.

Existia uma ideia mística de que a obediência negra era algo notável por todos os senhores escravistas em qualquer lugar do mundo que se tivesse conhecimento de trabalho escravo, já que se comportavam como *crianças adultas* que precisavam da presença de um senhor para conseguir viver em *harmonia* entre os outros escravizados.

A Revolução Haitiana entrou para a história, portanto, com a característica peculiar de ter sido inconcebível, mesmo enquanto

acontecia. Debates oficiais e publicações da época, incluindo a longa lista de panfletos sobre Saint-Domingue publicados na França de 1790 a 1804, demonstram a incapacidade da maioria dos contemporâneos para compreender em seus próprios termos a revolução em curso. Eram capazes de ler as notícias somente a partir de suas categorias padronizadas, e essas categorias eram incompatíveis com a ideia de uma revolução escrava. (TROUILLOT, 1995.p.125-126)

A insurreição negra não teve uma reação européia nos primeiros momentos por não se ter um plano de ação sobre esse assunto, já que a moderna historiografia da Revolução Haitiana rompeu com as algemas do discurso sobre a escravidão, colonização e raça.

Quanto mais o processo colonial e escravista se desenvolvia mais os filósofos europeus escreviam e falavam sobre o que seria e definiria o homem. A Renascença vai buscar definir o que é o *Homem*, considerando alguns humanos mais humanos do que outros, criando uma classificação: brancos ocidentais, mulheres brancas, povos orientais, judeus europeus e uma tímida minoria diziam que o selvagem que ainda não tinha sido ocidentalizado também poderia entrar nessa categoria, sendo o negro o único que não poderia ser considerado humano.

A colonização vai proporcionar uma base sólida para o etnocentrismo europeu justificar o racismo, apresentando justificativas para a violência cometida pelos colonizadores e a inferioridade negra perante aos brancos ocidentais.

A colonização forneceu o impulso mais vigoroso para a transformação do etnocentrismo europeu em racismo científico. Os negros eram inferiores e, em decorrência, escravizados; os escravos negros comportavam-se mal e, em decorrência, eram inferiores. Em resumo, a prática da escravidão nas Américas assegurou que os negros continuassem a ocupar a posição mais baixa no mundo humano. (TROUILLOT, 1995. p.131)

O Iluminismo irá dar continuidade aos pensamentos sobre o processo de escravidão, porém vai abrir caminho para a discussão do fim da escravatura no mundo das ideias por sugerir que o homem era perfectível, assim poderia evoluir e aprender. Essa suposição sobre o homem iria abrir caminho para o fracasso de outras categorias de pensamentos que se baseavam na inferioridade negra e no processo de escravidão, como exemplo, o modo de se pensar a respeito da

resistência negra, já que reconhecer essa resistência era dizer que o sistema era falho e deveria ser alterado.

Em nenhum momento durante a Revolução do Haiti se pensou sobre o direito desse povo se revoltar e buscar mudanças, causando uma falta de discursos intelectuais sobre o assunto, pois a maioria dos escravos era analfabeta e a reivindicações negras pareciam tão absurdas para os intelectuais da época que eles preferiram esperar os fatos se concretizarem para formularem um discurso sobre esses fatos.

O reconhecimento internacional da independência haitiana foi ainda mais difícil de obter do que a vitória militar sobre as forças de Napoleão. Levou mais tempo e consumiu mais recursos, exigindo mais de meio século de batalhas diplomáticas. [...] A rejeição diplomática era apenas um sintoma de uma negação subjacente. As próprias realizações da revolução eram incompatíveis com os principais dogmas das ideologias ocidentais dominantes. (TROUILLOT, 1995. p.159)

A descrença dos intelectuais e até mesmo dos conhecidos *amigos dos negros* da esquerda francesa causaram a propagação de conspirações deslegitimando a história, tentando generalizar ou banalizar os fatos, causando o silenciamento dessa narrativa histórica.

Num discurso apaixonado dirigido à Assembleia Francesa em 30 de outubro de 1791, o delegado Jean-Pierre Brissot, um membro fundador dos Amis des Noirs e um anticolonialista moderado, apresentou as razões por que as notícias tinham de ser falsas: a) qualquer um que conhecesse os negros tinha que se dar conta de que era simplesmente impossível que cinquenta mil deles fossem capazes de se organizar e agir em conjunto; b) os escravos jamais seriam capazes de planejar por conta própria uma rebelião e os mulatos e brancos não eram insanos a ponto de incitá-los à violência em grande escala; c) mesmo que os escravos se houvessem rebelado em tão grande número, a superioridade das tropas francesas asseguraria sua derrota. (TROUILLOT, 1995. p.152-153)

O silenciamento vai ser reforçado pela exclusão política e econômica do país ao se ter uma história composta por narrativas históricas que levantaram três temas problemáticos para a sociedade: racismo, escravidão e colonialismo.

O silenciamento da Revolução Haitiana é apenas um capítulo de uma narrativa de dominação global. É parte da história do Ocidente e é

provável que continue a ser, mesmo numa modalidade atenuada, a menos que a história do Ocidente possa ser recontada sob formas que ressaltem a perspectiva do mundo todo. (TROUILLOT, 1995. p.178-179)

Esses traços de silêncio dentro da narrativa do Haiti são reforçados através da tentativa do branco europeu de negar fatos que não se encaixavam dentro dos seus padrões, como a França, país colonizador que negligencia a sua colônia e a questão colonial para se apresentar como uma nação com ideias revolucionários após sua revolução, apresentando a ideia da história dos vencedores e esses vencedores não poderiam ser escravos fora do território europeu.

Sendo assim, Trouillot (1995) afirma que o apagamento da história de seu país está ligado com a questão de ser uma narrativa negra, influenciada por ideais negros e que fez história dentro da História ao proporcionar algo nunca imaginado, ruindo um sistema violento que era a escravidão. E que esse silêncio só vai ser alterado quando a história da Revolução do Haiti for apresentada de maneira correta ao mundo, de acordo com sua importância e não como uma nota de rodapé em poucos livros de historiadores.

Referências

- BRASIL ESCOLA. *Biografia François Duvalier*. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/francois-duvalier.htm>>.
- EDITORIAL DE ANTROPOLOGIA. *Michel-Rolph Trouillot*. Disponível em: <<https://editorialdeantropologia.weebly.com/autores/michel-rolph-trouillot>>.
- JAMES, C. L. R. *Os Jacobinos Negros – Toussaint L'Ouverture e a Revolução de São Domingos*. Tradução de Afonso Teixeira Filho. Perdizes: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.
- SOUSA, Paula. *Silenciando o passado: poder a produção da história – Quando o passado silencia o presente*. Revista Café com Sociologia. v.8, n.2. p.139-146. 2019.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Tradução de Sebastião Nascimento. Curitiba: huya, 2016.
- ZUKER, F. *Poder e silenciamento: uma contra-história da história*. Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), p. 319-324. 2019.

Corpo, violência e trauma: uma leitura de *Cecília* na série *Contos do Edgar* (2013)

Renato da Silva Oliveira (PPGL/UFPE)

Introdução

Em 2013, o canal de TV Fox apresentou uma série intitulada *Contos do Edgar*, produzida por Fernando Meirelles, direção geral de Pedro Morelli e composta por cinco episódios independentes e títulos com nomes de mulheres: *Berê*, *Íris*, *Priscila*, *Cecília* e *Lenora*, inspirados nos contos: *Berenice*(1835), *A máscara da morte vermelha*(1842), *O coração delator*(1843), *Metzengerstein* (1832), *O Gato Preto* (1843) e em *O Barril do Amontillado*(1846), do escritor Edgar Allan Poe. Cada episódio apresentado teve em média 30 minutos e constrói uma referência ao que o próprio Poe pensava sobre o efeito do conto:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999, p. 2).

Em sua composição, a série recria alguns elementos góticos, abordando temas como o medo, o terror e o horror, inseridos no cotidiano de personagens contemporâneas que vivem no subúrbio da grande São Paulo no século XXI. Nesse sentido, pretendemos discutir sobre a adaptação do conto *A máscara da Morte Vermelha* (2017) para um dos episódios da série, intitulado *Cecília*. A leitura do conto se deu a partir de uma tradução realizada por Marcia Heloisa Amarante Gonçalves para língua portuguesa, publicada em 2017, em um dos volumes da coletânea *Edgar Allan Poe: Medo Clássico* pela DarkSide Books.

Poe faz parte de um grupo de grandes escritores estadunidenses no século XIX, caracterizando a sua produção como clássicos literários que perpassam gerações e que se tornou canônica devido a sua importância estética e cultural, como obra de arte que alcança um grande número de leitores nacionais e internacionais. Nesse contexto, a série *Contos do Edgar* (2013) realiza uma homenagem ao escritor, apresentando episódios na série que aproximam os contos da

realidade brasileira, recriando e inserindo diversos elementos da literatura de Poe em um contexto para a cidade de São Paulo.

Segundo Linda Hutcheon (2013), o processo de adaptação não surge do vácuo, mas de um contexto, de um meio social e cultural. (p.17) A recriação de uma obra para o cinema, o teatro, o videogame, o balé, os musicais, entre outros., mesmo que busque suas inspirações na fonte de textos canônicos, desejam seu poder de autonomia, e isso se deve às possibilidades de significados que podem ser construídos a partir das diferentes leituras. Além disso, ter como fonte um texto canônico, a exemplo das obras de Poe, reforça a importância do texto-fonte para os leitores, além de realizar uma extensão e homenagem à grandeza dessas obras que perpassam séculos.

A adaptação possibilita a recriação e a atualização de uma obra para diversos contextos, apresentando suas particularidades e garantindo uma rede de relações intertextuais que fortalecem as interpretações do texto adaptado. Todos os elementos que caracterizam as adaptações como hipertextos de um hipotexto, discussão apresentada por Gerard Genette (1997), permitem aos adaptadores, uma nova forma de contar histórias, uma releitura na qual se altera a base linguística para um processo de criação que permite a construção de novas críticas e significados.

Para fortalecer a proposta de aproximação com o escritor, a produção da série teve uma preocupação em contratar o ator Marcos de Andrade que tem o perfil físico, parecido com o próprio Poe, além disso, apresenta no elenco, a cantora Gabi Amarantus como a protagonista de um dos episódios, destacando a brasilidade feminina na composição da série e garantindo essas relações e atualizações entre o texto literário e a adaptação.

No episódio *Cecília*, Pedro Morelli recria um universo de terror e suspense por meio de um impacto visual que surpreende o público, adicionando, modificando e ajustando situações que não deixam se perder o tema do conto adaptado. *Cecília*, o quarto episódio da série, é a narrativa em que o diretor deixa mais evidente o clima de terror diante da nossa realidade. Trata-se de uma jovem que pretende realizar uma festa à fantasia para movimentar sua loja. Contudo, após ser vítima de uma agressão sexual, começa a enfrentar uma série de traumas que prejudica a sua saúde e convivência com as pessoas.

A série apresenta por meio desse episódio, um diálogo entre a forma de contar a história de personagens que enfrentam situações

semelhantes, em relação aos perigos e as ameaças externas, em uma distância de quase dois séculos e culturas totalmente diferentes. Além disso, Pedro Morelli conseguiu, por meio de uma linguagem de TV e elementos cinematográficos, expressar o fazer literário, quanto a sua forma de expor uma adaptação de um texto para outro meio artístico.

O processo de adaptação e a resignificação intertextual

O processo de adaptação de obras literárias para o texto audiovisual não se esgota e gera uma infinidade de referências a outros textos, o que constitui um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de tradução e interpretação de significados. Embora parta de um mesmo conteúdo narrativo, a literatura e as adaptações apresentam divergências com relação aos aspectos considerados importantes à textualidade narrativa, elementos que remetem a especificidade do texto diante da particularidade da imagem televisiva.

Graham Allen (2000) quando discute sobre os estudos da adaptação na atualidade, afirma que a adaptação está cada vez mais inserida na era tecnológica e numa nova perspectiva em relação ao papel social e cultural da arte. Além disso, também discute sobre as contribuições que essa área de pesquisa pode oferecer às mudanças de significados intertextuais e transicionais de histórias ficcionais ou factuais que passam de um meio para outro. Nessa perspectiva, é necessário considerar a interação dos leitores e espectadores como responsáveis não apenas pela sistematização de significados dos textos, mas a forma como essa interação impacta na apresentação diante de cada contexto (ALLEN, 2000, p.209).

O processo de adaptação para videogames, é um exemplo de como essa interação é importante para direcionar os caminhos e oferecer nossos significados para as narrativas. Os jogadores têm uma participação constante na condução das histórias e geralmente não seguem o mesmo direcionamento para conclusão dos jogos, o que também os caracterizam como adaptadores junto aos criadores, produtores e diretores.

Segundo Robert Stam (1981) tudo se adapta, os grandes anti-ilusionistas são aqueles que aproveitam diversos gêneros para seduzir gêneros menores e construir uma obra-prima. “O romance em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções da corte, literatura

de viagem, alegoria, livros de piadas. Prosseguiu invadindo o território de outras artes para criar os romances poéticos, dramáticos, cinematográficos e jornalísticos” (STAM, 1981, p. 56). Atualmente, existem muitas obras contemporâneas sendo adaptadas para outros gêneros, inclusive inseridas no meio tecnológico, são produções artísticas que estão se tornando cada vez mais acessíveis em diversas mídias e possibilitando um maior alcance e como consequência novas interações, críticas e promoção de significados.

As adaptações de obras literárias para jogos de videogames são processos de criação que vem crescendo nos últimos anos e construindo uma maior interação entre a literatura e o público infantojuvenil. No entanto, o cinema ainda é um dos gêneros que mais se integra ao processo de adaptação de obras literárias. Robert Stam (1981, p.24) define o cinema como um *multi-track médium*, em que a imagem, o som e as cores são elementos importantes na construção do sentido do texto. Essa arte pode se apoiar na obra literária, que é uma “plethora de várias leituras (p.24)” e desenvolver a intertextualidade como prática interpretativa, invés de considerá-la apenas uma teoria.

Nesse sentido, a partir dos conceitos de adaptação apresentados por Hutcheon (2013) como: “a) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; b) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; e c) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (p. 30), é possível enxergar a forma como um texto adaptado pode apresentar esse engajamento por diferentes meios, além de permitir a construção de sentido por meio de filmes, séries de TV, peças teatrais, etc, ainda consegue nas adaptações para videogames, uma interação ainda maior com o jogadores na condução da própria história.

Graham Allen (2000) considera a intertextualidade flexível, o que para os estruturalistas seria representado pelo sentido literal, no caso dos pós-estruturalistas, após a publicação do texto e diante das vivências que cada leitor carrega consigo, o sentido do texto seria construído de diversas formas, assim como Barthes defende, “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).

A intertextualidade não se forma por um único modo, ela permite o diálogo e a construção de significados entre as artes que perpassam o tempo e as diferentes culturas. A adaptação de um texto literário para séries de TV é um exemplo de transformação de tradição

artística, mas não se limita apenas a referências de outras fontes, constitui um conjunto de gêneros e discursos. A série *Contos do Edgar* (2013) realiza esse diálogo que perpassa o tempo, apresentando temáticas e histórias na segunda década do século XXI, em um contexto sociocultural diferente das narrativas apresentadas nos contos de Edgar Allan Poe.

De acordo com Gérard Genette (1997) em *Palimpsestes*, existe um termo mais inclusivo para se referir a “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, a *transtextualidade*. Dentre os tipos de textos que se relacionam com esse termo, o autor cita a *hipertextualidade* como o tipo de texto que evidencia a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais. Corseuil (2003) discute sobre a intertextualidade observando algumas contribuições desse termo para o processo de adaptação.

As diversas adaptações de *Hamlet* são leituras hipertextuais de um mesmo hipotexto. É nesse sentido que as discussões sobre valores moralistas sobre fidelidade e traição relacionadas ao processo de adaptação, não são convenientes e estão perdendo seu espaço nas discussões e pesquisas acadêmicas. “As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem claro ponto de origem” (STAM, 2006, p.234). Assim, as teorias da intertextualidade num âmbito literário oferecem vários benefícios para a análise do texto audiovisual, inclusive, considerando as adaptações como obras independentes e que conseguem atualizar, celebrar, recriar e apresentar novos significados.

Tomas Leitch (2017) discute no texto *Against't Conclusions: Petit Theories and Adaptation Studies* que todo o processo de adaptação pode ser descrito como uma oscilação entre celebrar os hipotextos como fontes honradas e os hipertextos como renovações adaptativas. Essa oscilação se justifica a partir das contribuições que as adaptações podem oferecer aos textos adaptados, como: a transposição, comentário e analogia, o empréstimo, a interseção e a transformação, a distância entre a composição de um texto e o outro (LEITCH, 2017, p. 757). Todos esses conceitos constroem relações entre os textos e a forma como eles se expressam de acordo com cada contexto sociocultural e as intenções do autor, promovendo teorias ou sendo objetos que fortalecem os estudos da adaptação.

Na relação intertextual, Corseuil (2003) também discute que não há uma visão de hierarquização de valores, as análises das adaptações não devem apresentar um olhar sobre a fidelidade dos textos, mas “as suas modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas, partes integrantes de qualquer processo de adaptação” (p. 298). No caso das adaptações para o cinema e as séries de TV, existem alguns elementos que constituem o processo de adaptação, como por exemplo: os planos, a angulação, a distância de foco e a trilha sonora que promovem a construção de significados.

Além desses elementos, a performance também é um elemento de adaptação. De acordo com Hutcheon (2013), essas mudanças que constituem o processo do contar para o mostrar, como por exemplo de um romance longo para o teatro ou o cinema, geralmente é visto como uma transposição que percorre um processo angustiante. “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disto, os pensamentos representados devem ser transcodificação para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2013, p.69). Essa passagem do modo contar para o mostrar, não representa apenas uma mudança de gênero, mas de mídia, dessa maneira, existem diferentes expectativas por parte do público.

Nesse contexto, Hutcheon (2013, p. 227) ainda acrescenta que a fluidez das adaptações principalmente para textos performáticos, também se dá a partir do modo como as mudanças geradas pela recepção se inserem dentro de um contínuo de relações entre os textos adaptados e suas adaptações. A transposição de obras consagradas promove um vasto caminho para novas ideias e interpretações, tanto do texto original quanto da adaptação. Essa transposição de narrativas entre mídias sempre apresenta diversas possibilidades nas relações entre os textos.

O conto *A Máscara da Morte Vermelha* (2017)

A Máscara da Morte Vermelha (2017), um dos contos mais famosos de Poe, narra a situação desastrosa que uma epidemia fatal causou a um povo governado por um Príncipe chamado *Próspero*. O protagonista do conto é um homem rico, poderoso e feliz que acredita ter a segurança necessária para se livrar de todo o mal que viesse atacar o seu povo.

O príncipe Próspero, contudo seguia feliz, destemido e sagaz. Quando metade da população de seus domínios pereceu, ele convocou à sua presença mil amigos sadios e despreocupados entre os cavalheiros e as damas da corte, e com eles se retirou, em profunda reclusão, para uma de suas abadias encasteladas. [...] Uma alta muralha espessa a circundava com portões de ferro. Os cortesãos, após terem entrado, trouxeram consigo fornalhas, martelos maciços e soldaram os cadeados. [...] Tudo isso e também segurança dentro dos limites da abadia. Lá fora, a Morte Vermelha. (POE, 2017, p. 75-76)

Após cinco meses de uma reclusão com seus amigos, enquanto a epidemia chegava ao seu ápice, o príncipe resolveu oferecer um grande baile de máscaras. No interior do castelo havia sete salões com cores distintas: azul, púrpura, verde, laranja, branco, violeta e negro. Não havia uma disposição regular entre os salões, toda a decoração era formada por curvas agudas e entre cada salão havia uma janela com vitrais que lembravam uma formatação gótica.

Na celebração dessa festa, o príncipe havia providenciado dançarinos, músicos e comida, sempre com um gosto muito excêntrico, tinha ao seu lado, convidados que além de estarem fugindo da doença, estavam festejando e agradando ao príncipe. No entanto, no último dos salões, ele viu um desconhecido com trajas diferentes de todos os que estavam na festa, usando vestes mortuárias e uma máscara cadavérica.

Convencido de que ele não era um convidado, o príncipe decidiu enfrentá-lo passando pelos seis ambientes, quando alcançou o desconhecido, nas extremidades do último salão, de repente houve um grito, o príncipe caiu e morreu. Todos os convidados cercaram a figura, no entanto, não havia nada debaixo das vestes e posteriormente eles começaram a morrer um a um, ao som de um relógio que tocou até a última morte.

A narrativa não apresenta muitos detalhes em sua composição, as poucas descrições citadas do espaço em que acontece a história nos remete a um ambiente medieval durante epidemias contagiosas. Algumas possíveis interpretações nos levam a pensar que esse conto se trata de uma metáfora para a ameaça da morte, por mais que tentem adiá-la, será muito difícil combatê-la. Essa relação também é evidente a partir da ironia apresentada no próprio nome do protagonista, ele acreditava poder viver para sempre uma vida de prosperidade e protegido das doenças que destroem a humanidade.

Contos do Edgar (2013): Do clássico ao contemporâneo

A série *Contos do Edgar* (2013) constrói uma referência direta à produção dos contos literários de Poe, além disso, apresenta o autor como um dos personagens em todos os episódios. O ator Marcos de Andrade foi o responsável pela interpretação e mesmo não sendo o protagonista da série, em todos os episódios, ele se mostra perturbado e misterioso, construindo um diálogo com as histórias.

A adaptação também expõe outras relações com o personagem chamado Fortunato, construindo uma referência ao protagonista do conto *O Barril do Amontillado* (1846), que junto com Edgar trabalham numa dedetizadora chamada *Nunca mais*, a tradução do refrão do poema *O Corvo*, publicado inicialmente em 1845 por Edgar Allan Poe.

Os personagens Edgar e Fortunato estão inseridos em todos os episódios, eles são chamados para trabalhar nos ambientes que são cenários para os episódios, no entanto, veem os conflitos de cada narrativa de uma forma diferente, a personagem de Edgar participa ou observa os acontecimentos, por mais que não se mostre muito empático, analisa como as protagonistas enfrentam os problemas nas narrativas. Em uma entrevista à *O2 filmes*, produtora da série, Pedro Morelli relatou que,

Queríamos um personagem que visse as estórias acontecendo e as contasse informalmente para alguém. Esse parecia um caminho mais interessante. Qual seria uma profissão que permitiria ao personagem andar por toda a cidade, interagindo com todo tipo de gente? Passamos por várias ideias até chegarmos aos dedetizadores. De cara essa ideia nos agradou porque está diretamente ligada à morte. A profissão dessas pessoas é matar pragas – de certa forma, eles são matadores. Há um tom ironicamente mórbido nessa profissão e, ao mesmo tempo, é um universo popular, o que cola muito bem com a nossa proposta de adaptação ao contexto popular brasileiro. (*O2 FILMES*, 2013, n. p.)

Existem algumas cenas na série em que ele fica bem pensativo e se mostra preocupado com as situações de cada uma delas, possivelmente imaginando que só os seus serviços como dedetizador não solucionariam os problemas. Fortunato, por exemplo, cumpre suas obrigações com o trabalho, mas busca não se envolver nas histórias de seus clientes. Essa relação entre a personagem Edgar e as protagonistas, reforça a ideia do perfil de escritor do próprio Poe imaginando

o final de muitas de suas personagens femininas e ao mesmo tempo, sendo testemunhas de todos os acontecimentos.

Na série de televisão, há também algumas cenas com monólogos da personagem muito introspectivos, nos episódios, há um momento em que aparece um pombo e que se aproxima de Edgar, uma referência ao poema *O Corvo* (1845) e que se torna viável ao contexto da série, considerando que os pombos além de fazerem parte da realidade dos grandes centros, são uma espécie responsável pela transmissão de muitas doenças.

Todos esses elementos constroem uma rede de relações entre as narrativas e podem ser considerados como elementos hipertextuais. Segundo Genette (1997), o processo de hipertextualidade constrói um deslocamento temporal e geográfico, mesmo a série apresentando temáticas e referências ligadas diretamente aos contos de Poe, consegue construir, por meio de alguns elementos desse hipertexto, características da sociedade contemporânea de São Paulo no século XXI.

Por mais que a série seja uma recriação da obra de Poe, com alguns temas recorrentes em sua escrita, a produção aborda o horror, o terror e o mistério de uma forma que foge das expectativas que o telespectador cria diante das grandes produções cinematográficas e de TV, tornando cada episódio mais próximo da realidade sociocultural do Brasil.

A Máscara Vermelha em *Cecília* (2013)

Na televisão brasileira, o universo do terror e do suspense ainda é pouco explorado, a partir dessa evidência, Fernando Meirelles e Pedro Morelli produziram a série *Contos do Edgar* (2013), motivados pela necessidade de conteúdos desse gênero na TV fechada. Nesse sentido, quando a O2 filmes propôs essa ideia, o produtor e o diretor buscaram em Edgar Allan Poe, inspiração para criar a série e recriar histórias macabras que foram atualizadas de acordo com o contexto sociocultural do Brasil.

De acordo com as discussões de Gérard Genette (1997) sobre a hipertextualidade, podemos considerar a série *Contos do Edgar* (2013) um hipertexto das obras de Poe. Antes de qualquer crítica e análise, o título da série antecipa essa relação intertextual com os contos que foram adaptadas para a série. Cada episódio apresenta

uma personagem feminina como protagonista, e mesmo que todos os contos adaptados não tratem de histórias com o nome das mesmas protagonistas, a exemplo do conto *A Máscara da Morte Vermelha* (2017), que foi adaptado para o episódio intitulado *Cecília*, a série consegue apresentar diversos elementos intertextuais dando ao hipotexto um novo significado. E ainda, estabelece um diálogo com a ideia do escritor norte-americano de que “a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (POE, 1999, p. 4),

Pedro Morelli inseriu em sua obra, cinco protagonistas independentes financeiramente, conscientes de suas escolhas pessoais, sexuais e envolvidas em empreendedorismo. Segundo Stam (2006, p.33), “a ‘hipertextualidade’ é talvez o tipo mais claramente relevante para a ‘adaptação’, em que o hipertexto transforma, modifica, elabora ou estende o hipotexto”. O diretor conseguiu abordar de maneira efetiva, a essência dos contos na série, mas além disso, trouxe personagens que representam a sociedade contemporânea, mostrando que mesmo em um contexto realista e voltado para a cultura popular brasileira, ainda é possível trazer o lado obscuro de alguns temas abordados nos contos de Poe.

O episódio *Cecília* apresenta uma protagonista vítima da violência sexual, um crime muito recorrente no Brasil. Entre as personagens-título da série, Cecília é a única que não tem envolvimento amoroso com homens, somente com uma amiga que sempre colabora no trabalho com a loja de fantasias. Mesmo sendo uma mulher que vive sozinha, independente, sentiu na pele o poder da cultura patriarcal ainda presente em alguns discursos da sociedade brasileira. Por mais que elas apresentem características que fogem do perfil das personagens femininas retratadas nas obras de Poe, ainda assim, estavam inseridas em um ambiente hostil.

A crença de insegurança após ser violentada sexualmente estabelece em Cecília, um sentimento de desconfiança de si mesmo, como se estivesse sempre em perigo. No conto *A Máscara da Morte Vermelha* (2017), o protagonista após saber que parte do seu povo havia sido contaminado com uma epidemia, também se protege com todos os artifícios necessários para garantir sua segurança, mas ainda assim, é vítima fatal da ameaça que o persegue na narrativa. Nesse sentido, é possível perceber o quanto a violência é iminente e poderosa independente do modo de proteção, do tempo e da cultura.

O espaço e a ambientação construída no episódio apresentam uma residência deteriorada, em que foi necessário entrar em contato com uma dedetizadora para solucionar alguns problemas com os cupins no piso e nas estantes da loja. Além disso, há alguns aspectos de ruína na casa, e ao mesmo tempo, as cenas apresentam cores e uma iluminação mais escura, além de uma trilha sonora tensa, o que aumenta o clima de terror e resgata algumas características do gótico, muito presente nas obras de Edgar Allan Poe.

Hutcheon (2013, p.57) afirma que “para agradar ao mercado global ou até mesmo a um mercado bastante particular, as séries televisivas ou os musicais podem alterar especificidades culturais, regionais ou históricas do texto que é adaptado”. Em *Cecília* (2013), o diretor Pedro Morelli consegue tornar evidente a perversão da mente humana, por meio de uma caracterização sombria da cidade de São Paulo e de um submundo frio e impessoal, cenário adequado para retratar os medos que apavoram os paulistanos.

As doenças contagiosas ainda fazem parte da realidade no Brasil, no entanto, uma das maiores ameaças, seja nos grandes centros ou nas cidades do interior, ainda é a violência urbana. A personagem Cecília busca se proteger da violência urbana com sistemas de segurança modernos: grades, alarmes e câmeras, porém, a insegurança ainda a persegue psicologicamente, se tornando algo que ela não consegue superar mesmo com muitos recursos para a sua proteção.

Em uma das cenas iniciais no episódio *Cecília* (2013), há um momento em que a personagem tenta romper uma parte da estante em que se encontram as máscaras, quando escuta ruídos de insetos consumindo os móveis. Nessa cena é apresentada a imagem de um grande número de insetos corroendo a madeira de uma estante e Cecília tentando chegar até eles com os próprios dedos. O diretor do episódio possivelmente tentou construir uma relação com o próprio conto *A Máscara da Morte Vermelha* (2017), fazendo alusão ao número de convidados que o Príncipe Próspero levou para o castelo, acreditando que eles estavam protegidos da morte vermelha. O episódio expõe uma ameaça tanto para a protagonista, como para a sua própria casa, considerando que uma peste de insetos está invadindo os móveis da loja.

Além dessa referência, em *Cecília* (2013) há a exposição de uma máscara vermelha desde o início do episódio que antecipa a ideia de perigo que a protagonista se encontra, um objeto que constrói uma

relação intertextual direta ao título do hipotexto. No momento em que a personagem Edgar vai dedetizar a casa de Cecília, há um monólogo em que ele relata sentir que algo de ruim estaria para acontecer naquela casa. A partir desses monólogos, é possível perceber a forma como o diretor trouxe a personagem de Poe para o episódio, dando ênfase a algumas características do próprio escritor norte-americano, em alguns de seus contos, ele sempre estava contando histórias de mulheres que são vítimas da morte.

Em *Cecília* (2013), a protagonista tenta cumprir com as orientações de Edgar para solucionar os problemas com os insetos, no entanto, em um momento em que ela estava sozinha em casa, um homem aparece usando a máscara vermelha e agride a personagem sexualmente. Nesse contexto, é importante refletir como a adaptação recria a temática do medo, trazendo a violência sexual que segundo uma pesquisa realizada em 2018 pelo Instituto Ipsos, a terceira maior empresa de pesquisa e de inteligência de mercado do mundo, a “violência sexual e física são as principais preocupações das mulheres no Brasil e no mundo” (IPSOS, 2018, n. p.).

Por meio desse hipertexto, o diretor abordou uma temática recorrente no país, construindo uma personagem branca e independente, no entanto, vítima de violência sexual e que não superou um trauma. De acordo com Pasinato (2011, p. 230), “a violência contra as mulheres é definida como universal e estrutural e fundamenta-se no sistema de dominação patriarcal presente em praticamente todas as sociedades do mundo ocidental. Nesse sentido, se torna evidente essa discussão, a partir da narrativa de Cecília que mesmo com alguns *privilégios* ainda foi vítima de um sistema de dominação que perpassa gerações e culturas.

A lógica do sistema moderno colonial de gênero, discutido por Lugones (2014), enfatiza que ainda há um processo de imposição da normatividade patriarcal, branca, heterossexual e de domínio masculino, em que mesmo a mulher sendo branca, vivendo no ocidente, ainda assim, elas são vistas como subordinadas na dimensão doméstica e reprodutiva. No caso da personagem Cecília, esse domínio se torna mais evidente, quanto à relação sexual forçada, em que segundo Machado (2010) “a posição da mulher parece nada significar, a não ser a própria possibilidade de desafiar a lei simbólica do interdito social, como se obedecessem a um mandato” (p. 78). Essa imposição gera uma série de traumas que prejudicam o psicológico e a

saúde do corpo feminino, devido a força física e a violência sexual, o estupro coloca a mulher numa condição inferior.

De acordo com Segato (2003), isso ocorre porque “as mulheres não têm direito de decidir e optar por alternativas, pois são prisioneiras da naturalização do seu corpo como uma extensão da virilidade masculina” (p.14). O sofrimento causado pelo abuso sexual, evidente na personagem do episódio, é muito intenso e de ordem física e moral, no entanto, esse discurso hegemônico deveria ser revertido, uma vez que as vítimas não deveriam sentir nenhum tipo de vergonha, esse sentimento deveria ser dos homens que agredem sexualmente as mulheres.

Por mais que todos os cuidados de proteção e segurança tenham sido tomados pela personagem após a agressão, ela ainda sente o vilão perseguindo-a. No momento em que ela está mais tranquila, resolve junto com a amiga, realizar o baile de máscaras para reinaugurar a loja e realizar as prévias dos festejos carnavalescos. No entanto, a imagem do vilão ainda a persegue pela festa, após algumas alucinações, ela resolve pegar uma arma e tenta atirar no mascarado, mas atinge a amiga e quando percebe a gravidade do seu ato, se suicida. Após essa cena, o personagem Edgar narra em voz *over* que mesmo com toda segurança, antes da meia-noite, não havia mais ninguém na festa. Essa narração dialoga com a cena seguinte, em que Fortunato relata que seu companheiro de trabalho sempre conta histórias que mulheres morrem no final, enquanto isso, Edgar apenas pensa sobre os acontecimentos ao lado de um pombo.

No conto, quando os personagens tentam prender o vilão, percebem que não havia nada debaixo da mortalha e da máscara, em *Cecília*, Pedro Morelli consegue realizar essa referência de que não havia nenhum homem perseguindo a personagem, havia apenas impressões e alucinações de que ele estaria perseguindo-a. Nesse contexto, em *Cecília*, a *morte vermelha* não ataca apenas no final da narrativa, mas a partir do momento em que a protagonista é vítima de violência sexual. Após a agressão, ela começa a apresentar sintomas físicos e psicológicos referentes ao trauma. No texto-fonte, esses sintomas provocados pela morte vermelha eram apenas físicos,

A Morte Vermelha há muito devastava o país. Nenhuma praga jamais fora tão fatal ou tétrica. Tinha no sangue seu avatar e seu selo – o horror escarlate do sangue. Provocava dores agudas, tonturas repentinas

e, por fim, uma profunda hemorragia. As manchas vermelhas no corpo e sobretudo no rosto de suas vítimas eram os estandartes da peste, que assim os alijava de ajuda e compaixão alheias. (POE, 2017, p. 75)

A partir da recriação do conto, Pedro Morelli levanta algumas questões importantes sobre o medo e as ameaças dos grandes centros. A violência sexual apresenta diversas consequências e dependendo do contexto sociocultural, ela pode ser tratada de várias formas, no entanto, em todas as situações, causa uma série de transtornos, como: “depressão, sintomas essencialmente característicos do Transtorno de Estresse Pós-Traumático, tendências ao retraimento social, dificuldade de manter relacionamento amoroso e disfunção sexual” (FREITAS E FARELINE, 2016, p. 290). No Brasil, muitas vítimas de estupro sofrem de baixo estima e pensamentos voltados para o suicídio. Nesse sentido, *Cecília* problematiza essas questões traumáticas trazendo para o contexto da série, uma ameaça que persegue muitas mulheres no Brasil.

Considerações finais

Nesta pesquisa buscamos discutir sobre a forma como uma adaptação brasileira, produzida por Fernando Meirelles resgatou contos e temáticas de terror, horror e alguns elementos góticos da obra de Edgar Allan Poe após séculos de suas primeiras publicações. A adaptação do conto *A Máscara da Morte Vermelha* (2017) no episódio *Cecília* (2013) a partir das relações intertextuais, apresenta diversas referências que além de valorizar e resgatar o tema do hipotexto, provoca no telespectador a necessidade de reflexão e discussão sobre a violência sexual contra às mulheres, tema muito recorrente na realidade brasileira.

Cecília é o episódio que apresenta a maior carga de tensão e terror na série, mesmo que os demais episódios também tenham sido inspirados na obra de Poe, Pedro Morelli trouxe para o episódio um sentimento de medo e perigo, principalmente por abordar um tema que causa um prejuízo físico e psicológico às vítimas de violência no Brasil.

O episódio também demonstrou uma liberdade inerente ao processo adaptativo, as possibilidades que o diretor encontrou para realizar diversas alterações, ajustes e atualizações conforme a sua visão de leitor da obra de Edgar Allan Poe, reforça a autonomia que o adaptador possui no meio audiovisual, permitindo que muitas relações

intertextuais se mostrassem por meio de elementos que caracterizam o texto literário e o episódio da série.

Hutcheon (2013) enfatiza a ideia de que “A adaptação é repetição”, porque “o desejo de consumir ou apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (p. 28). Nesse sentido, é possível considerar que a intenção de Pedro Morelli além de lembrar e homenagear a obra de Poe, por meio da adaptação, ele questiona os espectadores sobre os medos da humanidade que independente da época, história ou situação, sempre existiram, seja em maior escala ou não, e que os inimigos eles não são apenas externos, mas também podem ser internos e geralmente não levam em consideração as condições de vida de suas vítimas.

O episódio *Cecília*, em conjunto com toda a série *Contos do Edgar* (2013) representa um trabalho com diversas possibilidades de construção de significado. O público brasileiro que conhece a produção literária de Poe, possivelmente enxergou o episódio *Cecília* como o que apresentou o maior diálogo com o medo e o macabro, muito característicos nos contos do escritor. Porém, aqueles que assistiram a série sem ter acesso aos contos, tiveram a oportunidade de refletir inicialmente sobre a obra de Poe, a partir do contexto brasileiro em que eles foram inseridos na série e por meio da atmosfera criada, dos impactos visuais e sonoros. Uma adaptação bem produzida desperta nos telespectadores um desejo maior de consumir o conteúdo, nesse caso, estendendo para mais leitores e telespectadores a imortal produção literária de Edgar Allan Poe.

Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000, p. 203-216.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CONTOS do Edgar [programa de TV]. Produzido por Fernando Meirelles. Fox International, 2013.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 295-304.

- FREITAS, Mary Luisa de. Farinelli, Clairna Andresa. *As consequências psicossociais da violência sexual*. Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. EM PAUTA, Rio de Janeiro - 1o Semestre de 2016 - n. 37, v. 14, p. 270 - 295. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/25400/18366>>. Acesso em: 23 set. 2020.
- GENETTE, Geràrd. *Palimpsests: Literature in second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, p. 225-235.
- LEITCH, Thomas. Against Conclusions: Petit Theories and Adaptation Studies. In: LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017, p. 755-767.
- LUGONES, Maria. *Rumo a um feminismo decolonial*. Revista de Estudos Feministas, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- MACHADO, L. Z. *Feminismo em movimento*. São Paulo: Francis, 2010.
- MORELLI, Pedro. Entrevista [2013]. Entrevistador: O2 Filmes. *Contos do Edgar: entrevista com os criadores*. 2013. Disponível em: <<http://www.o2filmes.com/noticias/1834/contos-doedgar-entrevista-com-criadores/>>. Acesso em: 22 set. 2020.
- SEGATO, R. L. *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*. 2003. Disponível em: http://ovsyg.ujed.mx/docs/biblioteca-virtual/Las_estructuras_elementales_de_la_violencia.pdf. Acesso em: 1 mai. 2015.
- PASINATO, W. Femicídios e as mortes de mulheres no Brasil. *Cader-nos Pagu*, Florianópolis, UFSC, v. 37, p. 220-246, 2011.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: Medo Clássico*. Coletânea inédita de contos do autor. Tradução de Márcia Heloisa Amarante Gonçalves. Ilustrações de Ramon Rodrigues. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº51, p. 019-053, jul./dez. 2006.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Emancipação feminina na adaptação *Adoráveis Mulheres* (2019), de Greta Gerwig

Giovana Lasalvia Teles (UFPE)¹

Introdução

Em 2019, a atriz, roteirista e diretora americana Greta Gerwig ocupou as telas do cinema com mais uma adaptação do romance *Mulherzinhas*, escrito por Louisa May Alcott, datado de 1868 e nomeado no cinema como *Adoráveis Mulheres*. A adaptação além de chamar atenção devido a sua bela produção e os respectivos aspectos técnicos cinematográficos – fotografia, direção de arte e trilha sonora, por exemplo –, também recebeu grande destaque devido ao protagonismo de cada uma das quatro personagens, de modo que suas histórias de amor ficaram em segundo plano, em favor de uma história significativa sobre a união feminina, empatia e a superação entre as irmãs.

Desse modo, o presente artigo irá destacar como os discursos das irmãs March se fazem importantes atualmente, e como a adaptação de 2019 permite uma nova interpretação a respeito do desenvolvimento de Amy March. Por muitos anos essa personagem foi representada de forma fútil e, por vezes até descredibilizada, sem que seu discurso – de cunho progressista e feminista – fosse valorizado e sem que a sua preocupação com a emancipação feminina e com a liberdade de expressão das mulheres no século XIX fosse considerada.

Em busca de uma abordagem mais assertiva, apresentaremos trechos selecionados do romance escrito por Alcott em 1868, e de falas do filme roteirizado e dirigido por Gerwig, em 2019, em uma tentativa de demonstrar como foi possivelmente construída a personagem Amy March e como suas falas apontam para a condição da mulher no século XIX, com situações que, infelizmente, ainda ocorrem no século XXI. Dessa forma, entendemos que essa adaptação denuncia questões importantes presentes na sociedade como: misoginia; opressão feminina; e o machismo.

1. Graduada em Letras (UFPE), mestranda em Teoria da Literatura (UFPE) e bolsista do CNPq.

Ao mostrar a atualidade da personagem Amy March, de Alcott, Gerwig responde à pergunta: “Amy verá além do véu de vaidades conforto e modos frívolos?” (GAMBAROTTO, 2019, p. 12). Essa é uma das nossas propostas de discussão. De antemão, faz-se importante comentar a respeito da questão da emancipação e da responsabilidade, de modo que Gambarotto fala do compromisso com o outro, e de como a noção de responsabilidade é apresentada através de cada personagem. Assim, as jovens mulheres da família March estarão constantemente diante de importantes reflexões que esbarram no destino que é reservado àquelas que nascem e crescem em uma sociedade de base patriarcal. O desenvolvimento do artigo será feito a partir de importantes trabalhos como o de Toril Moi (1989), de Lúcia Zolin (2003) e de Linda Hutcheon (2011).

O legado das irmãs March

Em 1868 Louisa May Alcott foi convidada pelo editor Thomas Niles para escrever um *livro para garotas*, e com um pouco de hesitação a autora aceita o que para ela seria um desafio, confidenciando em seu diário o receio com um *vou tentar* (GAMBAROTTO, 2019). Dessa forma, entendemos que a escritora Alcott, questionada sobre o lugar da mulher na sociedade, parece ter buscado refletir seus discursos e pensamentos em seus personagens. Josephine March, é a personagem que se recusa a seguir os papéis sociais da época, e, querendo fazer da literatura seu trabalho, é quem desafia a ordem ao mostrar que uma mulher pode ser independente. Entretanto, não é apenas com Josephine March que se escreve *Mulherzinhas* (1868). Com personalidades e características bem definidas, cada irmã March é responsável pelo protagonismo de sua própria vida, e de suas próprias questões a respeito de seus futuros e de suas expectativas.

A ênfase na individualidade das irmãs, do caráter aberto de seu futuro, se desdobra em considerações sobre gênero e papel social, bem como em questionamentos sobre a instituição do casamento. Ao tomarem para si suas responsabilidades e desejos, as garotas March expõem as restrições e exigências que a vida e a sociedade lançam sobre a figura da mulher em seu *projeto de autorrealização* (GAMBAROTTO, 2019, p. 10, grifo nosso).

Desse modo, cada irmã tem um jeito próprio de mostrar o que é ser mulher no século XIX, como cada uma encara o mundo, quais as suas escolhas e como isso vai impactar suas vidas. Alcott consegue fazer isso com maestria, deixando sua intenção muito clara ao colocar, desde o primeiro momento, como cada irmã reage e pensa sobre a mesma situação.

Vejam os:

- Acho tão esplêndido Papai ir à guerra como capelão, sendo que era velho demais para ser convocado e não forte o suficiente para se alistar como soldado – *disse Meg carinhosamente.*
- Como eu queria ir como tocadora de tambor, ou cantineira... ou enfermeira, para poder ficar perto dele e ajudá-lo! – *exclamou Jo, com um suspiro.*
- Deve ser muito incômodo dormir em barraca, e comer comidas ruins, e beber água em uma caneca de estanho – *murmurou Amy.*
- Quando ele volta para casa, Mâmi? – *perguntou Beth, com um leve tremor na voz.* (ALCOTT, 2017, p.26, grifo nosso).

Nesse trecho que citamos, das primeiras páginas do romance, Alcott mostra seu propósito de trabalhar com quatro personagens de personalidades fortes, de modo que as individualidades de cada uma fiquem bem representadas ao longo de toda a obra. Pode-se perceber ainda a forma como cada filha enxerga a situação do pai, que havia sido convocado para a guerra em 1861. Assim, Meg aponta para o heroísmo do pai, falando de forma carinhosa e romântica; Jo mostra seu lado mais temperamental, querendo ajudá-lo; Amy, preocupa-se com a falta de conforto a qual seu pai está sendo submetido; e Beth, de forma frágil e carente, contenta-se apenas em saber quando ele voltará para casa.

Além de mostrar a preocupação com o outro, o romance também trabalha com as ambições de cada uma, e como estas combinam com as personalidades que são apresentadas. Pode-se observar isso melhor no capítulo XIII intitulado *Castelos nas Nuvens*, em que as irmãs March compartilham reflexões sobre seus sonhos e aspirações.

Parecia que Margaret tinha alguma dificuldade em falar do castelo dela, e abanou a mão em frente ao rosto, como se para espantar mosquitos imaginários. Em seguida, disse lentamente:

– Eu gostaria de ter uma casa linda, cheia de todos os tipos de luxo: boa comida, roupas bonitas, um mobiliário elegante, pessoas agradáveis, e pilhas de dinheiro. Eu seria a dona da casa, e gerenciaría tudo como quisesse. Teria vários empregados para nunca precisar trabalhar. Como eu gostaria de viver assim! Mas eu não seria ociosa. Só faria o bem, e faria que todos me amassem muito.

– Você não ia querer um senhor que administrasse seu castelo com você? – perguntou Laurie maliciosamente.

– Eu disse “pessoas agradáveis”. – E Meg amarrou o sapato com cuidado enquanto falava, para que ninguém visse seu rosto.

– Por que você não diz que teria um marido esplêndido, sábio e bom? E também talvez algumas criancinhas angelicais? Você sabe muito bem que o seu castelo não ficaria completo sem isso – disse Jo, bruscamente, por ainda não ter fantasias mais delicadas e por desprezar assuntos românticos, exceto nos livros.

– E você só teria cavalos, tinteiros e romances no seu castelo – respondeu Meg, petulante.

– Acertou em cheio! Eu teria um estábulo cheio de cavalos árabes, salas repletas de livros, e ia escrever com um tinteiro mágico, de modo que minhas obras seriam tão famosas como a música de Laurie. Quero fazer algo esplêndido antes de ir para o meu castelo, algo heroico ou maravilhoso que não será esquecido depois que eu morrer. Não sei o quê, mas estou atenta, e quero surpreender vocês todos qualquer dia desses. Acho que vou escrever livros, ficar rica e famosa. Combina comigo, então é o meu sonho favorito.

– O meu é ficar em casa segura, com o Papai e a Mamãe, e ajudar a cuidar da família – disse Beth, contente.

– Você não deseja nada mais? – perguntou Laurie.

– Desde que eu tenho meu pianinho, estou perfeitamente satisfeita. Só desejo que todos possamos ficar bem juntos, nada mais.

– Eu tenho muitos desejos, mas o favorito é ser artista, ir a Roma, fazer belos desenhos e ser a melhor pintora do mundo. – Esse era o modesto desejo de Amy. (ALCOTT, 2017, p. 211).

Então, além de retratar mulheres com suas individualidades bem definidas e distintas, Louisa May Alcott não desiste de apresentar, também, personagens fortes, inteligentes, e que buscam independência. Meg apresenta-se como controladora e quer ter sua própria casa e cuidar de seus filhos; Jo é audaz e natural, almeja ser escritora e fazer coisas grandiosas; Beth, apesar de ser a mais tímida, deseja

alcançar sua paz vivendo com sua família; enquanto Amy evidencia seu lado determinado ao admitir que não quer só ser uma boa pintora, mas sim a melhor do mundo. Portanto, Alcott parece demonstrar que não existem escolhas certas ou erradas, mas sim diferenças entre as mulheres da família March: são quatro possibilidades diferentes de fantasiar e encontrar a felicidade, juntamente com as importantes reflexões e enfrentamentos a respeito do destino que se guarda para as mulheres que vivem em uma sociedade de base patriarcal.

Adaptações

Considerando que a publicação do romance *Mulherzinhas* (1868), se deu em um contexto em que os Estados Unidos acabara de sair do turbulento período da Guerra Civil – que ocorreu de 1861 a 1865 –, a situação atentava para o fortalecimento das convicções ligadas à moral e aos costumes. Nessa época não era comum que mulheres exercessem atividades que não fossem domésticas ou que andassem sozinhas, e é nesse contexto que Louisa May Alcott constrói uma história inovadora, expondo seu discurso de cunho progressista e feminista nas vozes de suas quatro personagens vanguardistas.

Com o grande sucesso literário dos romances, logo vieram as adaptações. O romance *Mulherzinhas* (1868) contou com adaptações para diversas plataformas, desde séries de televisão, animes, e uma conversão em musical da Broadway (2005). Focando nas adaptações fílmicas, encontram-se sete – duas no cinema em preto e branco (cinema mudo), e cinco no cinema moderno (em cores). A mais atual foi aquela lançada em 2019, dirigida e roteirizada por Greta Gerwig, e apreciada tanto pelo público quanto pela crítica especializada por trazer uma nova interpretação, e novos apontamentos a respeito da narrativa.

Ao estudar cinema e literatura começa-se a compreender que o processo adaptativo vai muito além da transferência do romance literário para a tela do cinema, pois este traz uma nova forma de se contar uma história, podendo esta ser (re)interpretada e (re)criada frequentemente (STAM, 2008). A mais recente adaptação foi bastante aclamada pela crítica por trazer uma versão atualizada da obra escrita em 1868. Gerwig (2019) coloca sua interpretação ao implementar no enredo uma narrativa não-linear – o filme é feito a partir de

alternâncias entre cenas na infância das personagens e de suas vidas depois de crescidas –, e potencializando os discursos de teor feminista, mostrando a preocupação com a emancipação feminina e com a liberdade de expressão das mulheres no século XIX.

Segundo Linda Hutcheon (2011), cada adaptação é feita com um propósito – pode ser ele de natureza cultural, mercadológica, ou até pessoal e política –, e cada adaptador seleciona o que ele deseja explorar e evidenciar na sua adaptação deixando transparecer a sua intencionalidade nas adaptações. “É claro que os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela (HUTCHEON, 2011, p. 133)”. Hutcheon esclarece que adaptar vai além de transpor, ou traduzir uma obra de uma plataforma para outra. Assim, observando a filmografia da diretora e roteirista Greta Gerwig, nota-se que a maioria dos seus filmes são estrelados por personagens femininas fortes, que buscam sua independência, e que expõem discursos feministas. Em entrevista para o Jornal *El país* (2019) em que destacamos a manchete “Greta Gerwig: ‘O feminismo de ‘Mulherzinhas’ não é excludente; todos os homens e mulheres ganham” (VICENTE, 2019, s/p), Gerwig comenta acerca do desejo de adaptar o romance *Mulherzinhas* (1868) e de como esse sentimento veio desde a sua primeira leitura, devido ao encanto pelas irmãs March. Assim, Gerwig comenta a respeito da sua relação com a narrativa do filme *Adoráveis Mulheres*: “Jo queria ser escritora, como eu. E ela tinha gênio ruim, como eu. Não sei se já me parecia com ela e por isso gostei tanto dela, ou se me esforcei para me parecer com ela até que consegui. Sorri Gerwig”. (VICENTE, 2019, s.p.)

Além disso, a adaptação de Gerwig contou com um ponto muito importante, e que também foi considerado como inovador para todos os admiradores do romance e que acompanham as adaptações lançadas ao longo dos anos: o crescimento da personagem Amy March. Gerwig (2019) adapta a personagem – que muitas vezes foi vista e interpretada como fútil e egoísta – atentando para a sua personalidade determinada de quem tem consciência da condição da mulher na sociedade do século XIX, trazendo discursos emancipatórios que, durante algum tempo, em algumas adaptações, era ignorado. Nessa mesma entrevista ao jornal *El País*, Gerwig comenta ainda sobre Amy

March: “É significativo que durante 150 anos não tenhamos gostado dessa garota, que é a que diz mais claramente o que quer e a que mais se esforça para consegui-lo. Talvez seja um símbolo do progresso que tenhamos mudado de ideia’, diz a diretora” (VICENT, 2019, s.p.). Dessa forma, a roteirista deixa claro que a sua leitura da personagem não é como é colocada pelas adaptações em 150 anos, ou seja, como uma garota superficial, mas sim enxergando outros aspectos e pontos importantes sobre ela. No século XXI, no ano de 2019, Gerwig revela Amy como aquela que se esforça para alcançar seus objetivos, reafirmando o discurso progressista que, talvez, só foi evidenciado devido a experiência e visão trazida pela diretora que atentou para essas características.

Amy March e a crítica feminista

Segundo Showalter (2020), desde sua publicação, o romance *Mulherzinhas* (1868) vem interessando à crítica por conseguir discutir de forma paradigmática o que é crescer em meio à sociedade sendo mulher. As críticas sobre a obra se dividiram em algumas opiniões feministas: enquanto umas, como Martha Saxton, acreditam que o romance de Alcott é moldado pelo moralismo do seu pai e/ou pelo comercialismo dos editores, impedindo a autora de atingir seu potencial literário; para outras, como Showalter, *Mulherzinhas* revela a aflição da autora que se via dividida entre cumprir as suas *obrigações femininas* e o desejo de expressar sua liberdade artística.

Tendo um enredo que recupera bastante a estrutura familiar de Alcott, as irmãs Meg, Jo, Beth e Amy March, carregam os traços e as características individuais inspiradas, respectivamente, em Anna, Louisa, Elizabeth e Abigail Alcott, deixando evidente que uma vez tendo como pai um intelectual do grupo transcendentalista, e a mãe, como abolicionista e militante defensora do sufrágio feminino, era esperado que Louisa colocasse em seu romance traços de sua criação e ideologias. Segundo Duenas (2020) Alcott tinha como projeto expor um esquema de *feminilidade* contemporâneo que questionava o papel da mulher da sociedade do século XIX, ou seja, diferente do que se esperava das mulheres da época, as irmãs March, muitas vezes, minimizam alguns formalismos sociais sem perder a essência de “ser mulher”. Meg, Jo, Beth e Amy poderiam não ter interesse pelas

questões domésticas, por exemplo, mas preservavam valores e costumes cultivados naquele período.

Segundo a professora e pesquisadora norueguesa Toril Moi (1989) os rótulos *Feminist* (Feminista), *Female* (Fêmea), e *Feminine* (Feminino), devem ser estudados de forma cuidadosa pois cada um tem o seu objetivo e direcionamento para o campo específico que será estudado. Assim, o primeiro termo (feminista) é usado para apontar aquela que tem posição antipatriarcal e antisexistista; o segundo (fêmea) como aquilo escrito por mulheres; e o terceiro (feminino) como a escrita marginalizada e reprimida pela política dominante. Então, falar a respeito de feminilidade e do feminino passou a ser atrelado a questões sociais e culturais, e não apenas biológicas. Mostrando seu pensamento vanguardista, Alcott constrói Amy March com a descrição da personagem que tem seus modos e jeitos moldados para contentar a sociedade em que está inserida.

Amy, embora a mais nova, era uma pessoa das mais importantes, pelo menos em sua própria opinião. Uma bonita donzela nívea, com olhos azuis e cabelos louros formando cachinhos na altura dos ombros, pálida e esguia, e sempre se portando como uma jovem senhorita, *preocupada com seus modos*. (ALCOTT, 2019, p.22, grifo nosso)

Entregando o pensamento da maioria das jovens mulheres criadas em uma sociedade de base patriarcal, a preocupação da personagem em se portar como uma jovem senhorita que se preocupa com seus modos revelam os traços culturais de uma época em que ser mulher não possuía relação com independência ou realizações profissionais, mas sim com o fato de ser um belo adorno para a aristocracia. Entretanto, não só de beleza e etiqueta é feita a mais nova das irmãs March. Agora, sem precisar ser descrita pelo narrador, as falas de Amy falam por si só quando ela divide seu maior desejo com suas irmãs de “ser artista, ir a Roma, fazer belos desenhos e ser a *melhor* pintora do mundo” (ALCOTT, 2019, p. 211, grifo nosso). Contradizendo, portanto, a modéstia da dama segundo os bons costumes, e mostrando traços da sua ambição.

Para Lucia Osana Zolin (2003), a crítica literária feminista é excepcionalmente política, uma vez que esta se preocupa com a interferência na ordem social. Estudar e fazer crítica literária feminista não se limita em ler mulheres, mas sim interpretá-las e observar o impacto

social causado pela obra. Em 1868, Alcott discute a questão do matrimônio na vida das quatro irmãs, porém, a forma como Amy March comenta suas ambições com relação ao casamento recebe destaque pela forma consciente e franca com a qual é tratada. Vejamos:

– E o que será de você agora, se me permite perguntar?

–Vou polir meus outros talentos e ser um ornamento para a sociedade, se eu tiver a chance.

Era um discurso característico, e parecia audaz, mas a audácia cai bem aos jovens, e a ambição de Amy tinha uma boa base. Laurie sorriu, mas gostou do espírito com o qual assumiu um novo propósito, antigo e querido, morreu, sem tempo para lamentar.

[...]

– Você não está noiva, espero? – E Laurie pareceu um irmão mais velho, sério de repente.

– Não.

– Mas ficará, se ele voltar e ficar de joelhos, não?

– Muito provavelmente.

– Então, você gosta do velho Fred?

– Eu poderia gostar, se tentasse.

– Mas você não pretende tentar até o momento apropriado? Deus me livre, que prudência sobrenatural! Ele é um bom amigo, Amy, mas não é o homem que eu pensei que você apreciaria.

– Ele é rico um cavalheiro e tem excelentes modos – começou Amy, tentando parecer tranquila e digna, mas sentindo um pouco de vergonha de si, apesar da sinceridade de suas intenções.

– Entendo. Rainhas da sociedade não podem viver sem dinheiro, então você quer um bom casamento e começar assim? Bastante correto e apropriado se considerarmos como funciona o mundo, mas parece estranho, saindo dos lábios de uma das filhas de sua mãe.

– É verdade, no entanto!

Uma fala breve, mas o tom decidido e tranquilo com o qual foi pronunciada contrastava curiosamente com a jovem oradora (ALCOTT, 2019, p.559-560).

Em 1868, a escritora Alcott trata a questão do matrimônio como uma discussão de teor dramático, mesmo mostrando a consciência que a personagem tem a respeito de sua condição. Ou seja, mais que

o desejo existente com relação ao esposório, há a intenção econômica e social por trás disso, a qual consiste que um bom casamento é aquele que proporcionará uma vida confortável à mulher, e que seja feito com um homem igualmente com bons modos.

Greta Gerwig em *Adoráveis Mulheres* (2019) opta por levar ao cinema uma adaptação do romance *Mulherzinhas* (1868) com os discursos emancipatórios apresentados de forma potencializada. Então, ao invés de trabalhar Amy March como uma moça fútil e conformada com o destino de seu casamento, coloca um discurso de tom revoltoso e que expõe as verdadeiras questões econômicas e sociais que eram veladas pelo acordo do matrimônio.

De forma séria e incisiva, Amy fala para Laurie:

Bem, eu não sou poeta. Sou apenas uma mulher. Como mulher, não tenho como ganhar o meu dinheiro. Não suficiente para sustentar a minha família ou a mim mesma. Se eu tivesse o meu dinheiro, e eu não tenho, ele seria do meu marido assim que nos casássemos. E se tivéssemos filhos, seriam do meu marido não meus. Seriam propriedade dele. *Então não me diga que casamento não é uma proposta econômica, porque é, sim* (ADORÁVEIS MULHERES, 2019).

Amy March de Gerwig é uma personagem forte, que segue seus propósitos com muito afinco. Ela tem consciência da condição em que se encontra e do verdadeiro valor que tem para a mulher o casamento no século XIX. Em suma, Amy afirma com convicção que sabe o real objetivo econômico por trás do matrimônio. Assim, entendemos que essa fala vanguardista da irmã mais nova das mulheres da família March revela a consciência dessa personagem e demonstra como Gerwig interpreta todo aquele contexto.

Considerações Finais

Ao assistir *Adoráveis Mulheres* (2019) é possível atentar para o fato de que mesmo se passando no século XIX, o filme traz discursos e questões que levantam debates sociais, além de revelar uma narrativa presente na contemporaneidade que — mesmo com mais de 151 anos de publicação — continua sendo revisitada e gerando discussões que se fazem pertinentes. Com a adaptação de Gerwig em 2019, observa-se como os direitos das mulheres ainda são discutidos e reivindicados

revelando a importância do tema. Lidando com emancipações e responsabilidades, ao longo de 150 anos os dramas e conquistas das irmãs March norteiam leitoras de diferentes momentos e idades, trazendo temas relevantes e lidando com os confrontos existentes entre: as construções do subjetivo da mulher e as convenções sociais herdadas.

Mesmo com muitas adaptações, o filme de 2019 mostra seu diferencial por apresentar a potencialização e destaque nos discursos emancipatórios feitos pelas personagens femininas. Greta Gerwig deu visibilidade e realçou quatro personagens distintas que, mesmo com objetivos e desejos diferentes, lutavam — ainda que indiretamente — em busca de suas realizações pessoais enquanto eram protagonistas de suas próprias vidas. Trabalhando Amy March como gananciosa e inteligente, a roteirista de 2019 apresenta a ambição de Amy de forma positiva. A personagem é adaptada a partir do equilíbrio entre a determinação na busca de seus objetivos e a sensibilidade da mulher que tenta lidar com os seus sentimentos. Amy expõe seus pensamentos, suas ideias e convicções com falas que são: emancipatórias para o século XIX; essenciais para o século XXI; e cheias de significados para as mulheres em qualquer que seja o tempo.

Referências

- ADORÁVEIS mulheres. Direção de Greta Gerwig. Massachusetts: Sony Pictures Releasing, 2019. (135 min), son., color, 35 mm.
- ALCOTT, L. M. *Mulherzinhas*. Tradução de Diego Raigorodsky. São Paulo: Martin Claret, 2017. 675 p. *Little Women*.
- ALCOTT, L. M. *Mulherzinhas*. Tradução de Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2019. 568 p. *Little Women*.
- DUENAS, M. Posfácio. In: ALCOTT, L. M. *Mulherzinhas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.
- GAMBAROTTO, B. Apresentação. In: ALCOTT, L.M. *Mulherzinhas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, 273 p.
- LITTLE women. Direção de Susan H. Schulman. Concord, Massachusetts e New York City: Broadway, 2005. (155 min).
- MOIL, Toril. Feminist, Female, Feminine. In: BELSEY, Catherine;

- MOORE, Jane (EE.). *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Nova Iorque: Wiley-Blackwell, 1989. p. 117-132.
- SHOWALTER, E. Introdução. In: ALCOTT, L. M. *Mulherzinhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SMITH, P. Prefácio. In: ALCOTT, L. M. *Mulherzinhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- VICENTE, Álex. Greta Gerwig “O feminismo de ‘Mulherzinhas’ não é excludente; todos os homens e mulheres ganham”. *El País*. 21 dez. 2019. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-22/greta-gerwig-o-feminismo-de-mulherzinhas-nao-e-excludente-todos-os-homens-e-mulheres-ganham.html>>. Acesso em: 05 set. 2021.
- ZOLIN, Lúcia O. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005. p.181-203.

As histórias importam: reflexões acerca de *O perigo de uma história única*, de Chimamanda Ngozi Adichie

Maiara Cristina Segato (UNIOESTE/CAPES)¹

Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)²

Considerações iniciais

O colonialismo na África, especificamente o britânico, deixou um legado de estereótipos que atravessou oceanos e moldou o nosso modo de ver o Outro, simplesmente pelo fato de se opor à cultura do império. Essa atitude de inventar o Outro foi verificada por Edward Said em seu estudo seminal intitulado *Orientalismo* (1994), que descreve um conjunto de atitudes e discursos construídos pelo europeu a respeito do Oriente de forma a constituí-lo como o Outro, isto é, como uma espécie de antítese do homem ocidental. O mesmo conceito pode ser utilizado para se compreender a relação que a Europa estabeleceu com a África, ao passo que os africanos foram postos inteiramente à margem, tanto no âmbito social quanto no âmbito literário. Assim, a “outremização”, apontada por Spivak, (1994) trata-se dos meios que os colonizadores criaram para conferir aos colonizados o status de objeto, no qual eles são desqualificados, subalternizados e marginalizados.

O colonizador identificava o africano como pagão a partir da sua diferença. Além disso, os povos colonizados eram tidos como selvagens e degenerados. Mas, mesmo diante do fim da colonização, a assimilação dos costumes europeus ainda era uma forte realidade. Podemos dizer que houve uma negação dos valores e dos elementos culturais africanos e uma constante valorização da cultura do colonizador. Ashcroft (2001, p. 21) aponta que a fé eurocêntrica cristã tem sido uma das mais relevantes estratégias coloniais para submeter o

1. Doutoranda pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Programa de Pós-graduação em Letras (UNIOESTE). Bolsista produtividade CAPES. Integrante dos grupos de pesquisa GEPEDIC e Diálogos literários. E-mail: maia-rasegatoletras@gmail.com.
2. Pós-doutora em Letras (UFRJ). Docente na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Programa de Pós-graduação em Letras (UNIOESTE). Pesquisadora Produtividade em Pesquisa CNPq. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com.

negro à condição de mau, em contraste com a pureza religiosa do europeu fiel a Deus. A imposição da religião cristã como única e verdadeira, apontando os rituais religiosos dos nativos como malignos, conseguiu convencer muitos negros a se converterem ao cristianismo e, conseqüentemente, à ideologia europeia.

É conveniente notar que, apesar dessa distinção binária do sujeito colonizador e colonizado, na qual cultura e pensamentos europeus são superiores aos de qualquer cultura não-europeia, é uma invenção dos próprios europeus: “O negro, como colonizado, é criação da Europa. Antes de ter contato com o branco, o colonizado/o negro não se sentia inferior a nenhuma outra raça. Toda a crise identitária surge da negação dos valores humanos e culturais imposta pela colonização” (FIGUEIREDO, 1998, p. 64).

A colonização africana, no final do século XIX, bem como os conflitos resultantes das relações entre o poder colonial e o Outro colonizado, tornaram-se temas constantes nos romances africanos. A literatura africana como um todo é direcionada para a questão da descolonização. Nesse contexto, os movimentos culturais de valorização dos povos africanos e de suas respectivas culturas, no período posterior ao colonialismo, podem ser denominados pós-coloniais. Ashcroft et al (2002) justificam a escolha do termo “literaturas pós-coloniais” como aquele que melhor se ajusta a esse tipo de produção:

[...] O termo “literaturas pós-coloniais” é, finalmente, preferível entre os outros termos, porque aponta o caminho para um eventual estudo sobre os efeitos do colonialismo entre a escrita em língua inglesa e a escrita em língua local em contextos como a África e a Índia, assim como a escrita da diáspora em diásporas linguísticas. (p. 24)

A literatura pós-colonial, sendo assim, é fruto das tensões sociais provenientes tanto do processo de colonização quanto do de descolonização. A literatura de caráter pós-colonial, a partir de escritores oriundos das ex-colônias, passa a retratar as condições dos indivíduos dessas comunidades. Esses textos giram em torno da dominação ideológica que, durante longo período, criou os paradigmas da inferioridade africana, assumindo a tarefa de corrigir as distorções históricas e culturais acerca da África. Desse modo, essa literatura pretende valorizar o local, resgatando valores como língua e cultura. Aspecto esse que é também o “fazer” da nova nação que tenta emergir das “cinzas” do colonialismo. Para Benedict Anderson (2005, p.

63), “os Estados e os movimentos nacionais podem mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existente e podem operar potencialmente na escala macro política que se ajustaria às nações”. Como na célebre frase desse autor, a união das pessoas imbuídas desse objetivo resultaria na *nação imaginada*, o que preencheria o vazio emocional dessas comunidades. Para tanto, é necessário o desenvolvimento de narrativas, situações e símbolos capazes de unir a todos sob o mesmo *teto nacional*. Em relação à África, escreve Thomas Bonnici (2006, p.18), “Mesmo sem capital e sem recursos, o negro visa à construção não de um império, mas de comunidades”.

Após o período colonial, a margem ou minoria, até então silenciada, começa a ter lugar de fala, então, grandes vozes se destacam, entre as quais podemos citar Ngugi wa Thiong’o, Chinua Achebe, Ben Okri, Wole Soyinka, Amos Tutuola, Sembene Ousmane, J. M. Coetzee, Nadine Gordimer, Luandino Vieira, José Craveirinha, Mia Couto, Abdulai Silla, Paulina Chiziane, Odete Semedo, Chimamanda Ngozi Adichie, para citar apenas alguns. Esse rol de autores, ainda que exíguo e incompleto, é uma pequena amostra do talento de gerações de escritores profícuos que muito têm contribuído para a divulgação e o reconhecimento mundial das produções literárias africanas. Esses escritores situam suas narrativas sobre o palco dos grandes episódios que marcaram a história recente de seus países, tornando-se, dessa forma, porta-vozes do trânsito das consciências individuais nessas sociedades. Estudar esse tipo de produção se justifica, em princípio, pelo fato de que mais de três quartos da população mundial hoje teve suas vidas moldadas pela experiência do colonialismo.

Adichie é a primeira escritora nigeriana a alcançar fama internacional ainda jovem, depois de Chinua Achebe, tendo publicado três romances: *Hibisco Roxo* (2003), *Meio sol amarelo* (2006) e *Americanah* (2013). Publicou também um volume de contos, *The Thing around Your Neck* (2009), uma peça de teatro, *For Love of Biafra* (1998) e os ensaios: *Sejamos todos feministas* (2014), *Para educar crianças feministas* (2017) e *O perigo de uma história única* (2019).

O presente estudo elege como objeto o ensaio *O perigo de uma história única* (2019). Esse ensaio é fruto de uma apresentação no TED Talk, com mais de 18 milhões de visualizações no Youtube. Mais tarde, tornou-se um livro, a fim de alertar o mundo sobre o perigo de contar apenas uma versão da história e transformá-la em histórias únicas.

O perigo de uma história única: herança colonial

O colonialismo, como um movimento histórico de grande força e abrangência, influenciou profundamente o imaginário dos povos na modernidade. Este sistema político e econômico iniciou-se entre os séculos XV e XVI, com as grandes navegações. França, Espanha, Portugal, Holanda e Inglaterra invadiram e dominaram territórios em diversas partes do globo, em especial no continente americano. No século XIX, potências como Inglaterra, Espanha, Portugal e França expandiram seus espaços de dominação a partir da exploração de outros territórios. Cria-se então o sistema neocolonial, que, além de explorar o potencial mineral e natural dos territórios invadidos, impõem as crenças, os costumes e a língua dos conquistadores.

Apesar da relação de colonização se estabelecer mascarada por um caráter civilizatório, sabemos que se perpetuou como relação desigual entre os dois polos. O colonialismo, enquanto relação desigual, perpetua-se também após o advento das independências, no período pós-colonial, em todas as colônias portuguesas. O vocábulo pós-colonialismo nos sugere aquilo que vem depois do colonialismo. Podemos supor, a partir dessa concepção, que o colonialismo teve um fim enquanto relação de dominação. Sabemos, porém, que o fim do colonialismo não representou o fim das relações de poder discriminatórias. Como afirma Stuart Hall,

[...] o “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. [...] No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais [...] no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo. (HALL, 2003, p. 56)

Boaventura Sousa Santos (2006, p. 28) institui a teoria pós-colonial como “um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na

compreensão do mundo contemporâneo”. Ele demarca o Norte e o Sul não num sentido estritamente geográfico; mas, nesse caso, o Sul visto como sinônimo do sofrimento dos colonizados a partir das relações coloniais. Para este autor, o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou seu fim enquanto relação de dominação.

Sendo assim, as cadeias de poder e saber apontam para relações de poder desiguais – estabelecidas a partir dos legados do colonialismo – e que perpassam a produção do conhecimento. O pós-colonial, portanto, vai além do cronológico – de um período específico – para estabelecer-se enquanto corrente teórica que problematiza as relações desiguais entre quem produz o conhecimento e quem carrega as marcas de desigualdade advindas da situação colonial.

Muitos autores usam o termo *colonial* para descrever o período pré-independência e os termos *moderno* ou *recente* para assinalar o período após a emancipação política. Embora não haja um consenso sobre o conteúdo do termo *pós-colonialismo*, Ashcroft et al. (1991) o usam para descrever a cultura influenciada pelo processo imperial desde os primórdios da colonização até os dias de hoje.

Nós usamos o termo pós-colonial para incluir todas as culturas afetadas pelo processo imperial a partir do momento do contato com a colonização até aos dias atuais. Isso porque existe uma continuidade de preocupações ao longo do processo iniciado pela agressão imperial europeia (ASHCROFT, 1991, p. 2).

Conforme Bonicci (1998), a crítica pós-colonialista é enfocada, no contexto atual, como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado. Esta abordagem envolve: um constante questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização; o auto-questionamento crítico, porque solapa as próprias estruturas do saber, ou seja, a teoria literária, a antropologia, a geografia eurocêntricas; engajamento do crítico, porque sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação da história, da voz e para a abertura das discussões acadêmicas para todos.

Desde a sua sistematização nos anos 70, a crítica pós-colonial se preocupou com a preservação e documentação da literatura pro-

duzida pelos povos degradados como “selvagens”, “primitivos” e “incultos” pelo imperialismo; a recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e ainda mantidas pelo sistema capitalista atual. (BONNICCI, 1998, p. 10)

A exploração sistemática de diversas colônias trouxe como consequência uma profunda instabilidade política, econômica, social e cultural ao continente africano, que ocasionou a insatisfação contra o domínio europeu, bem como movimentos pela libertação dos povos colonizados. O nacionalismo representou, então, a busca de autoafirmação do Outro colonizado. Bonnici (2006) afirma que a literatura pós-colonial ocorre quando há duas estratégias: a retomada da posição nacionalista, trazendo o que antes era marginal para o centro do debate; e o questionamento da visão eurocêntrica, desafiando o contexto binário utilizado pela política colonial. Nesse processo, busca-se em especial a *descolonização cultural*.

A literatura pós-colonial, que é a expressão desse Outro criado pela imaginação europeia, se caracteriza pelo resgate das tradições locais, seja na forma de narrar, que privilegia a oralidade, seja no conteúdo, quando se resgatam costumes e histórias através do olhar daquele que nasceu e viveu nos países antes dominados. Ao mesmo tempo, a literatura pós-colonial busca questionar o cânone europeu, marcando o fim da hegemonia literária, notadamente após a década de 1960.

Conforme Ashcroft (1991), a literatura pós-colonial pode ser entendida como toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX. Portanto, as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África, são literaturas pós-coloniais.

A literatura pós-colonial, nesse aspecto, promove questionamentos e discussões a respeito da problemática ao redor dos sujeitos envolvidos no processo de colonização ou afetados por suas consequências. Conforme Bonnici (1998, p. 09), atualmente, a crítica pós-colonialista é “enfocada como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado”. Com efeito, para, nosso foco de análise será o sujeito pós-colonial feminino do *Terceiro*

*Mundo*³, quanto à construção e à representação de sua identidade, diante dos resquícios imperialistas na sociedade africana, uma vez que, segundo Bonnici (2006, p.15), “parece ser uma tarefa urgente ligar os textos literários à situação sociopolítica mundial infestada pela conquista imperial e pelas desigualdades globais e dirimir certo idealismo engendrado pelo pós-colonial e pelo feminismo do Terceiro Mundo”. Vale a pena aqui salientar, que a mulher branca, embora também oprimida, situa-se em posição de superioridade em relação à mulher negra, que é duplamente marginalizada. Conforme Narayan (1997, p. 55), no contexto da colonização, a figura da mulher tornou-se um campo de batalha de forças políticas no que diz respeito à cultura ocidental e à cultura da colônia. A mulher colonizada tornou-se, neste processo, o símbolo do corpo oprimido pelo discurso e pela cultura tradicional.

O argumento central e consensual dos estudos pós-coloniais e literaturas pós-coloniais, assim como a sua maior contribuição é, sem dúvida, a ruptura com a história única, sustentada pelas metanarrativas que legitimaram as ideologias do processo de colonização, naturalizando a dominação do homem pelo homem, a partir das diferenças raciais hierarquizadas como justificativa para o processo civilizatório. A esse respeito, Chimamanda Adichie, publica um ensaio, em 2019, *O perigo de uma história única*, no qual a autora nos traz importantes reflexões acerca da necessidade de nos questionarmos sobre as histórias únicas. Ela apresenta, no ensaio, memórias de sua infância, de quando lia livros infantis europeus e como isso influenciou na perpetuação de padrões eurocêntricos em suas obras.

E, quando comecei a escrever, por volta dos seteanos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de histórias que eu lia. Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve. Comiam maçãs. (ADICHIE, 2019, p.01)

Pegar toda a complexidade de uma pessoa e de seu contexto e reduzi-los a um só aspecto é o que Chimamanda chama de o perigo da história única. Para Adichie, o problema com estereótipos não é que

3. Nesta tese, utilizaremos a expressão “Terceiro Mundo”, empregada por Spivak (2010) e abraçada por feministas pós-coloniais que se identificaram com os objetivos, as necessidades e as lutas de pessoas do Terceiro Mundo.

eles estejam errados, mas negligenciam todas as outras narrativas que formam um lugar ou uma pessoa.

Como uma estudante nigeriana em uma universidade nos Estados Unidos, ela vivenciou com frequência isso. A imagem do continente africano como lugar de guerras e fome se refletiu na imagem que tinham dela. De sua colega de quarto, Chimamanda escutou questionamentos sobre sua capacidade de falar inglês ou de operar um fogão e dúvidas sobre a *música tribal* que ela escutava. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Distorcidas do real ou apenas pequenos pedaços constitutivos dele, as histórias estereotipadas apenas (re) criam padrões:

Nessa história única não havia a possibilidade de africanos serem iguais a ela de forma alguma. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que a pena. Nenhuma possibilidade de conexão como humanos. [...] Então, depois de ter passado alguns anos nos EUA como uma africana, eu comecei a entender a reação da minha colega de quarto para comigo. Se eu não tivesse crescido na Nigéria e tudo o que eu soubesse sobre África viesse das imagens populares publicadas, eu também pensaria que a África era um lugar de paisagens bonitas, animais bonitos e pessoas incompreensíveis, disputando guerras insensatas, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por si mesmas. Esperando para serem salvas pelo estrangeiro branco e gentil. [...] Eu acho que essa história única vem da literatura ocidental. [...] Então comecei a perceber que minha colega de quarto deve ter visto e ouvido, durante toda sua vida, diferentes versões da história única. (ADICHIE, 2019, p.02)

A história única também recaiu sobre seu trabalho literário, criticado por não ser *autenticamente africano* já que seus personagens dirigiam carros, não passavam fome e tinham coisas em comum com os americanos. Esta diferenciação entre o eu e o Outro, segundo a autora, é uma das graves consequências da história única.

Para Chimamanda, é impossível falar sobre a construção da história única sem mencionar a questão do poder. Como as narrativas são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas realmente dependem do poder.

É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu

lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. É um substantivo, que livremente se traduz: “ser maior do que o outro”. Como nossos mundos econômicos e políticos, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. [...] Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com “em segundo lugar. (ADICHIE, 2019, p.03)

A autora ainda afirma que a história única rouba a dignidade das pessoas, dificulta o reconhecimento da humanidade existente em cada povo, enfatizando suas diferenças, no entanto, todas as histórias são importantes:

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (ADICHIE, 2019, p.05)

Chimamanda, com essas reflexões, abre a perspectiva para a compreensão da diferença, em relação ao tratamento do africano e de seu continente pelo olhar ocidental homogeneizador, que contribui para a construção da estereotipização contínua e da discriminação das identidades culturais.

Considerações finais

Conforme a autora Chimamanda, as histórias podem ser usadas para destruir a dignidade de um povo, mas também podem restaurar essa dignidade perdida. Nesse sentido, muitas histórias importam. Engajada em solucionar as questões, a escritora propõe o comprometimento com os dois lados da história, o que ela cita como “um equilíbrio de histórias”, e o desejo da descoberta por todas as histórias daquele lugar ou daquele ser humano. Chimamanda incorpora o discurso da diferença e se vale do pertencimento a ela para expor momentos de discussão. Assim, pela compreensão própria de seu universo (de diáspora, de exclusão pelo Ocidente, de conhecimento e reconhecimento de seu lugar), a escritora traz diversas histórias de representação e com intento pela conscientização da urgência da busca pelo

conhecimento, pelo entendimento do ‘outro’ e de outros lugares. Enfatiza a fuga do paradigma, do senso comum, da informação pronta, da história única sobre qualquer pessoa, lugar ou aspecto que possa construir uma representação negativa.

Referências

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. Trad. Catarina Mira. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. 4 Ed. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.
- ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- ANZALDÚA, Gloria. *Interviews*. Ed. AnaLouise Keating. New York: Routledge, 2000.
- ASHCROFT, B. *et. al. Key concepts in post-colonial studies*. London: Routledge, 1998.
- ASHCROFT, B. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge, 2001.
- BAMISILE, S. A. A influência do conceito do universalismo e pós-colonialismo na literatura africana contemporânea. In: *Babilônia*, Lisboa, n. 8/9, p. 27-47, 2010
- BHABHA, H. K. A Questão do ‘Outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 177-203.
- BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leituras*. 2 ed. Maringá: EDUEM, 2012.
- BONNICI, T. *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais*. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.
- BONNICI, T. “Teoria e crítica pós-colonialistas”. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BONNICI, T. Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós-colonial em inglês. *Revista Maringá*, v. 28, n.1, p.13-25, 2006.

- BRAH, A. *Cartographies of diaspora*. London: Routledge, 1996.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. In: *Cadernos Pagu*. v. 26, 2006, pp. 329-376.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CABAÇO, J. L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora, UNESP, 2009.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliane. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005.
- FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew M. *A History of Nigeria*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- FELDMAN, A. K. T. *Um longo caminho até o lar: a representação da diáspora contemporânea e suas implicações no romance O Engate*, de Nadine Gordimer. Dissertação. Maringá, 2006.
- FIGUEIREDO, E. *Construção de Identidades Pós-Coloniais na Literatura Antilhana*. Niterói: Eduff, 1998.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LUGONES, MARÍA. Rumo a um feminismo descolonial. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014
- MCCLINTOCK, Anne. No longer in a future heaven: Gender, race and nationalism. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Orgs). *Colonial Discourse and postcolonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 89-112.
- NARAYAN, U. *Dislocating Cultures. Identities, Traditions and Third World Feminism*, Routledge: New York, 1997.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.
- SPIVAK, G. C. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*. Ubu Editora, 22 abril 2020.

A fabulação pretofágica de Yhuri Cruz

Clara Cavour (PUC-Rio)¹

Trair a linguagem, emancipar movimentos pesa oito quilos. A frase está cravada numa pedra de granito preto e é intitulada *Cripta número 4* na obra de Yhuri Cruz. A construção semântica proposta pelo artista carioca, nascido em 1991, não é leve como se pode crer pela imagem dos movimentos emancipados - ela carrega o peso da traição da linguagem, uma tarefa que não é fácil. Trata-se de uma sentença condicional fincada na brutalidade da pedra fúnebre que, no entanto, traz uma promessa libertadora. Além do próprio gesto poético de vincular a emancipação à traição daquilo que nos constitui.

Trair a linguagem é uma prática de desterritorialização, de recusa, de desfazimento de um modelo de vida erguido pela língua colonial, hegemônica. É um gesto que confronta o mundo como o conhecemos, deixando em aberto à experiência subjetiva como se dará essa operação. Onde é possível, na vida de cada um, trair a linguagem? Na obra de Cruz, recente (desde 2016), essa prática vem se desenvolvendo a partir de exercícios de fabulação, sobretudo em torno da subjetividade negra, experimentada em cenas, ensaios, esculturas e desenhos.

A fabulação crítica, por mais que seja um termo explícito, é introduzida pela historiadora e feminista negra Saidiya Hartman em 2008, no seu artigo *Venus in two acts*, e é referenciada para Cruz – o texto, inclusive, servirá de base para um trabalho online do artista em 2020, quando a pandemia criou limitações para a performance ao vivo. Junto ao termo de Hartman, trago para esta análise os conceitos afro-fabulação, de Tavia Nyong'o (2019), e, por mais que de forma mais superficial, a noção de fabulação especulativa, de Donna Haraway (2016) - desdobramentos do conceito de *fabulação* de Henri Bergson revista por Gilles Deleuze e que resgatarei aqui.

A fabulação aconteceu na trajetória de Cruz sem que ele assim a nomeasse e compreendesse, como afirmou em entrevista a mim em

1. Graduada em Comunicação (PUC-Rio), com bacharelado em Jornalismo. Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio) e doutoranda (2021) no mesmo programa de pós-graduação.

outubro de 2020². O artista, no entanto, tem na fabulação seu principal instrumento de criação ao buscar investigar os arquivos *subjetivos* e *históricos* do corpo preto. Para pensar as formas como se dá a fabulação no trabalho de Cruz, proponho, antes de avançarmos na produção do artista, uma investida no próprio conceito bergsoniano/deleuziano a partir da chave de leitura contemporânea com que Nyong'o vai trabalhar a produção artística preta e queer no livro *Afro-fabulations*.

Nyong'o parte da noção de *duração*, de Bergson, para pensar uma *fabulação* “que seja teoria e prática de uma ideia de *tempo e temporalidade pretos*” (NYONG'O, 2019, p.5). Para o autor, a afro-fabulação participa do “tipo de tempo” que Bergson chama de *duração*, um tempo que é do virtual e daquilo que Nyong'o vai chamar de *impossível* ao investigar ficções possíveis dentro da impossibilidade e fora da ordem do tempo histórico.

A afro-fabulação é uma teoria do acontecimento, mas, sobretudo, do não-acontecimento, diz Nyong'o. Por não-acontecimento, conceito que o autor usa a partir da escrita de Hartman, entendemos as contínuas e legitimadas violências contra corpos pretos (ou que Achille Mbembe, por exemplo, vai nomear de *necropolítica*) - são eventos que não são assimilados pela grande narrativa da história. Se, em Bergson, a *duração* é o *ato* através do qual o presente passa, podemos pensar a fabulação como um acontecimento que se inscreve numa duração, sendo capaz de fazer o presente mover-se e de distorcer/romper a memória. É Deleuze quem vai dar à noção de fabulação uma dimensão política ao pensá-la como capacidade de fabricar futuros. Com Deleuze, é o futuro que força a passagem do presente sob intervenção da fabulação, tirando a memória do centro: na operação fabulatória pensada por Deleuze, o futuro põe a identidade do presente em risco, obrigando-o a passar, a mudar. Ao romper com a tradição e com a condução do fio da memória, a fabulação se mostra uma faculdade “voltada para a criação de novas e potentes imagens sem as quais o presente não passa”³. É essa usina de fabricação de novas imagens que obriga o presente a se mover.

2. Entrevista no filme “A Traição da Linguagem/O Pensamento do Tremor”. disponível em <<https://vimeo.com/manage/videos/490934203>>.
3. PIMENTEL, Mariana Rodrigues. *A Fabulação do Futuro*. 2010. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Rio. p. 134. 2010.

Aqui, já não estamos mais na ordem de um tempo cronológico: a fabulação afirma o tempo como *série*, revelando sua *duração intensiva*. No livro *Gilles Deleuze's Time Machine*, D. N. Rodowick destaca a relação entre os conceitos de fabulação e *série* ligando-os a uma ideia de vida enquanto *variação* (o que daria conta de uma concepção deleuziana de subjetividade: vir a ser, desterritorialização, repetição da diferença, o singular tornando-se múltiplo). E o que singulariza a construção do tempo como *série* é justamente o caráter *disjuntivo* da variação. Diferentes de outras imagens do tempo, a ideia de *série* expressa um estado de mudança, uma força afirmativa, um agenciamento, através do qual, por exemplo, novas subjetividades podem emergir. Para uma afro-fabulação, e mesmo para uma fabulação crítica, especulativa ou pretofágica, como veremos, interessa que o conceito de fabulação de Bergson/Deleuze seja constituído dessa intencionalidade, se opondo à ideia de repetição do mesmo, de um modelo de verdade e da forma.

Ao operar como diferença na repetição, a fabulação cria instantes disjuntivos, em que a ideia de falso pode aparecer como potência. Em *Afro-fabulations*, Nyong'o escolhe pensar o falso não em função da verdade, mas a partir de uma perspectiva que seja a do falso. Ele associa o poder do falso à criação de heterotopias (FOUCAULT, 2013) e afirma que a partir do falso “podemos apreender como os falsos termos da ordem racial, que é anti-preta, são sinais tanto da ordem falsa, mas também de sua potencial correção” (NYONG'O, 2019, p.19). Não se trata, entretanto, de uma invenção puramente, mas de uma “ficcionalização *tática* de um mundo que já é, do ponto de vista da vida social preta, falso” (NYONG'O, 2019, p.6). E aqui já posso voltar à produção do artista, quando observo que Cruz vai olhar para o processo fabulatório branco de criação do mundo e propor cenas que corrompam esse teatro colonial: “É como se a invenção do negro fosse a invenção de uma cena, ou quem sabe uma incorporação a uma esfera animal, de onde advém inicialmente o conceito de raça”⁴, escreve o artista, referindo-se a Mbembe e sua *Crítica da Razão Negra*.

Pois é preciso reforçar o caráter fabuloso do processo de dominação europeu. E pensar na linguagem como operadora (constituente, fundacional) da construção do mundo moderno, ainda hoje

4. CRUZ, Yhuri. *Pretofagia*: um ensaio-cena em 4 atos. Rio de Janeiro: Carrocinha Edições, 2020.

dominante. Ao evocar uma traição da linguagem, Cruz vê a possibilidade de emancipação de movimentos outros, novos, diferentes daqueles da repetição do tempo histórico. A linguagem é uma construção histórica, ela se confunde com a construção do mundo, que se confunde com um regime de ficções: *Construção-Ficção* diz a obra criada pelo artista em 2020, desta vez em mármore branco em referência à colonialidade branca. O próprio uso do mármore e do granito já são ferramentas fabuladoras no trabalho de Cruz. Funcionam como materialidade de jogos de poder, ora violentando corpos pretos, ora ativando o poder bruto da pedra e a possibilidade sísmica que ela traz, como veremos a seguir.

Ao gravar sentenças como a da traição da linguagem e outras três frases – *Isto é uma bandeira a ser ultrapassada; Eu vou como um, eu venho como 10.000; É perigoso acordar o sonâmbulo* - em pedras de granito, o artista promove ainda o que vejo fazer parte de uma paisagem contemporânea de novas propostas de relação – e aqui trago o *Pensamento do Tremor* do filósofo martinicano Édouard Glissant, recentemente redescoberto pela crítica, para contribuir com a imagem de um modo sísmico de relação. Nele, o filósofo evoca um sistema errático onde não há começos nem fins, mas uma infinita sinuação. Uma sinuação trêmula, ele diz, é a da criação e da “longa e constante reparação do imaginário” (GLISSANT, 2014), porque ela ergue intuições. Aquilo que não treme, permanecerá estéril, ele diz. Para o filósofo, o terremoto (fenômeno comum em regiões arquipelágicas, como a do seu Caribe natal) se distancia da paralisia (e do isolamento, de um *aislamiento*, acrescento eu) mesmo ao operar dentro de uma atividade aparentemente imóvel. O tremor cria acordos entre os ritmos do entorno. Um pensamento do tremor sugere, então, entrar em contato com a sutil atividade vibracional do mundo e dos corpos ao redor. Ao trazer essas inscrições no granito preto, a obra de Cruz nos dá a ler a atividade sísmica que aquelas sentenças provocam entre os corpos e na estrutura formada por grãos que é o próprio mundo.

As criptas, como são chamadas essas obras, evocam ainda uma paisagem subterrânea para além da tectônica: a do mundo dos mortos, sobre o qual a linguagem e as bandeiras hegemônicas se estendem. Numa primeira leitura, essas criptas falam sobre o movimento negro, especificamente, mas, de forma ampliada, dizem dos corpos dissidentes – os “corpos-perigo” do teatro colonial que ainda hoje é encenado. Elas promovem um tremor entre corpos e ritmos diversos

(aqui, a noção de duração trazida anteriormente também é bem-vinda) e acionam uma fantasmagoria que, enquanto temporalidade virtual, é a própria fabulação – a fantasmagoria como produção de imagem, de acontecimento e de assombração da (e pela) ordem. Uma assombração que o artista chama de *construtiva*.

As assombrações construtivas de Cruz investigam as oportunidades que os fantasmas têm de assombrar nesta “arena memorial entre o tempo e o poder”⁵. O artista investiga tanto os assombros diários que sofre o corpo preto quanto a possibilidade de assombrar. Em seu ensaio *Assombrações Construtivas*, não publicado até a escrita deste artigo, o artista elenca algumas das assombrações que sofreu o seu corpo preto no Rio de Janeiro e a capacidade de resposta, uma *response-ability* para citar Haraway e sua fabulação especulativa. Cruz ficcionaliza assim a arquitetura militar colonial enquanto a própria formação rochosa carioca, ao especular uma paisagem em que o Pão de Açúcar e o Morro da Urca são substituídos pelo antigo Ministério da Guerra⁶, hoje Palácio Duque de Caxias, mantendo o desenho geográfico natural.

Ele escreve:

em casa, gasto algumas horas no computador construindo eu mesmo, talvez como um arquiteto, o projeto de paisagem que me intimidou. Lembro que, conforme ia encaixando uma imagem na outra, era como se eu estivesse erguendo vigas reais, que pudessem dar à ficção o peso que ela merecia. (CRUZ, 2020, p.3)

Mas, sobretudo, é num vai e vem errático no tempo que as assombrações aparecem e se constroem na obra de Cruz. O artista olha para o assombro do desaparecimento, comum na necropolítica que persegue corpos pretos, e o da reaparição. No primeiro caso, o da tradição política, uma mensagem emana do vácuo deixado pela presença: um desaparecimento é uma mensagem de atenção para o corpo

5. CRUZ, Yhuri. *Assombrações Construtivas*. Ensaio ainda não publicado. 2020. p. 1

6. “Em 1941, o Ministério da Guerra é construído estrategicamente ao lado da estação de trem Central do Brasil, na avenida Presidente Vargas, de forma a controlar o fluxo da população fluminense que ia e vinha do sertão carioca para o Centro. Esse Centro, que antes era ocupado primariamente pela população preta da cidade, cede ao projeto da arquitetura fascista (*Fascist architecture*) às custas da violência, expulsão e negociação” - trecho de *Assombrações Construtivas*, de Cruz, ensaio ainda não publicado. p.3.

preto: “E por vezes, as crianças partiam dentro de casa, deixando um zunido cortante no vento”⁷. Já reaparecer é uma tradição familiar, um costume (de um tempo) ancestral. Essas aparições se fazem por meio da voz, do sonho, da miragem, da postura. O trabalho do artista chama atenção para a porosidade entre a aparição e o desaparecimento, entre o “caminho natural da vida” e o “caminho colonial da vida”⁸. Mas, sobretudo, para a possibilidade de “interseção na dobra desses caminhos, quando o cavalo está atento na encruzilhada e algo (alguém) aparece como um susto”⁹. Quando um acontecimento espiritual, ancestral, fantasmático ou de ordem fabulatória fura o tempo histórico. A imagem do cavalo atento na encruzilhada prestes a ser montado; o artista ele mesmo cavalo, que vez ou outra é tomado pelo susto¹⁰ de algo ou alguém, uma energia, que monta sobre seu corpo. O modo construtivo (não no sentido edificante, ressalta Cruz, mas processual, da montagem e desmontagem) como abordamos as imagens de nossos horrores é que pode torná-las companhias acessíveis, ele dirá. “O processo de construir essa moléstia como uma *composição* é justamente o processo de desmistificar seus poderes. Construir o caminho da abolição”¹¹.

Para receber e acomodar as assombrações da tradição familiar/ancestral, Cruz criou esculturas espirituais, buscando *monumentalizar* espíritos, eles mesmos elementos do tempo em sua obra. Ao desenvolver tais esculturas, Cruz transita entre o material e o imaterial, um percurso que entendeu ser uma *dinâmica de cargas* da presença. O artista usa então a pegada como marca humana da presença¹² e a inscreve no granito preto, uma estrutura que faz referência à base tradicional da escultura e que aglutina camadas de tempo pressurizadas na matéria da pedra. Abaixo da placa de granito, cavalos de bronze dão sustentação à carga invisível que se posiciona sobre as pegadas.

7. Ibidem p. 6.

8. Ibidem.

9. Ibidem.

10. “O susto tem uma relação de intimidade com a pessoa assustada. Ninguém se assustará em seu lugar, pois o susto é justamente um reflexo do imprevisível. Ele é um companheiro do desassossego, um molestatador”. In: *Assombrações Construtivas*, p. 7.

11. Ibidem.

12. Cruz gravou a pegada de sua avó e de outras pessoas de sua convivência.

“History is what hurts” – a história é o que machuca –, já dizia Fredric Jameson. Mais do que assombrar, a história fere. E talvez por isso seja uma assombração tão potente. No caso da história negra, a inventada pelo branco, essa afirmativa de Jameson pode ser lida aqui como denúncia de uma branquitude que Cruz classifica de “etnocêntrica, devoradora e moderna”. A branquitude segue sendo moderna, apegada a um tempo histórico, a valores tido como universais e a uma ideia de progresso que se constroem sobre a ferida da negritude. Ainda se faz atual a imagem do Anjo da História proposta por Walter Benjamin, por mais que ali o debate esteja ligado mais a uma questão de classe do que de raça - mas há o imperativo do progresso que não o deixa fechar as asas e se voltar para os mortos, acordá-los e juntar os cacos sob as ruínas das incontáveis catástrofes do passado. É preciso então pensar temporalidades e outras concepções de história que se desvinculem da noção ocidental progressista: a proposta benjaminiana de repaginar a história do ponto de vista dos vencidos e contar uma “história a contrapelo” não perde a sua atualidade.

Pensando a partir deste viés, a fabulação preta – como ferramenta contemporânea de narrativa – funciona como um experimento teórico e prático de construção de uma outra temporalidade, em que seja possível criar uma tradição negra de saúde dentro da história com H maiúsculo - distante daquela do apagamento, silenciamento e do epistemicídio. É uma forma de disputar a grande narrativa, por mais que não se queira dela participar. Mas talvez dela se vingar. Quando Deleuze pensa a fabulação como a invenção de “um povo que falta”¹³, podemos pensar na fabulação preta como a invenção de um povo diante de uma versão da história totalizante e branca que ousou o inventar anteriormente. A fabulação preta como invenção de si, como invenção subjetiva preta.

Nessa nova escrita cabe, sobretudo, o que Glissant chama de “visão profética do passado” (GLISSANT, 1989), sem a qual não é possível acessar o passado para inventar o futuro. Se não há um arquivo isento da marca colonial da branquitude, é preciso acessar uma visão profética que nasce da intuição. O trabalho de Cruz, como de outros artistas pretos de sua geração, vêm trabalhando numa escrita a partir do contato mais com a subjetividade - uma aproximação intuitiva e, ao mesmo tempo, ancestral - do que com a história, buscando

13. Deleuze em “A literatura e a vida”, em *Crítica e clínica*.

a possibilidade de narrar que lhes foi negada. “Narrar é poder”, diz uma projeção na exposição *Pretofagia* (2019). Trago aqui então a noção de *poder-dizer*, de Ana Kiffer e que começa a ser desenvolvida recentemente no percurso da autora no ensaio “O ódio e o desafio da relação: escritas dos corpos e afecções políticas” (KIFFER, 2019). No texto, Kiffer afirma que “o direito ao discurso equivale, no Brasil, ao direito à propriedade” (KIFFER, 2019, p.45). Penso as noções de *visão profética do passado*, de Glissant, e *poder-dizer*, de Kiffer, como participantes de uma fabulação que estou desenvolvendo aqui a partir do trabalho de Cruz. Ambas aparecem, por exemplo, no *Monumento à voz de Anastácia*, obra em que o artista conjuga um afresco monumental da palavra VOZ – criando um monumento semântico –, ao lado de ‘santinhos’ de *Anastácia Livre*, a célebre imagem de Anastácia escravizada revista e *contra-narrada* a partir de um gesto que lhe devolve a boca. Em *Anastácia Livre*, Cruz cria uma boca para a escravizada, recriando uma imagem que até então era marcada e conhecida pelos signos escravagistas do grilhão e da Máscara de Flandres. A boca é buscada entre seus pares, seus familiares, uma boca possível na história preta e ao mesmo tempo profética, que devolve a Anastácia a possibilidade de dizer, de contar uma outra história, imagética, que não a do silenciamento, um poder discursivo. Ao contribuir com uma nova imagem para o arquivo iconográfico de Anastácia, o artista cria uma linha de fuga do arquivo da escravidão, abrindo a possibilidade para a criação de um outro arquivo que é, veremos, *pretofágico*.

A *Pretofagia* é um conceito que nasce na obra de Cruz em 2018 como confronto à Antropofagia modernista.

Pretofagia é sobre a condição colonial e colonizante da apropriação e apagamento das práticas/vivências, invenções e tradições pretas, de origens africanas, afro-brasileiras, afro-indígenas e afro-latinas. Quem comeu quem? Que antropofagia é essa que se toma como boca universal? O branco brasileiro europeizado come o preto e o indígena, digere suas memórias assumindo como suas, violentando e incorporando narrativas. PRETOFAGIA é a boca que critica, que aponta, que recusa e fragmenta espetáculos (CRUZ, 2020, p.7)

Hoje, mais do que um afronte a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, o artista afirma que Pretofagia dialoga com antropofagias, no plural, “pois nasce dentro da cultura da xenofilia, típica dos povos originários e africanos” (CRUZ, 2020, p.7):

O preto come o preto, na dor e no prazer que significa crescer, resgatar suas referências, aquelas do núcleo saudável e renascer preto-fagicamente no berço da sua ancestralidade, em sua cena-realidade, uma cena não de caos, mas de organização, uma cena de poder. Pretofagia é a boca que come a si, um movimento autorreferencial, de memória, entre o passado-presente e o passado-futuro. Entre o positivo e o negativo, comemos. Não é somente contra a fome, mas é sobre o legado de nossos corpos saudáveis. (CRUZ, 2020, p.8)

O termo *Pretofagia*, uma estratégia de vida, conceitualiza todas as obras que vêm em seguida (e mesmo antes) da exposição e da cena de mesmo nome, em 2019. A cena, que teve duas apresentações no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, e foi publicada em 2020, se passa numa esfera subjetiva, visando uma “longa cena de emancipação interior” - um processo de combate ao trauma que busca um legado de poder para o corpo preto de dentro e de fora (os corpos nuclear e político), diz o texto de Cruz. Pensar o corpo preto em cena significa, para o artista, pensar “na leitura reversa de um corpo absoluto colonial” (CRUZ, 2020, p.3). “Eu estou vivo?”, “Eu estou morto?”, “O que é um corpo inteiro?”, “Qual o meu papel nisso tudo?” São perguntas que fazem o corpo preto da jornada pretofágica, que foi vivida pelo próprio autor, uma ficção cuja única personagem é a subjetividade preta.

Aqui, cabe fazer uma breve pausa na escrita dramatúrgica de *Pretofagia* e pensar a própria ideia de cena no trabalho de Cruz. O artista a utiliza como espaço de *separação* do grande teatro colonial, denunciando-o enquanto o que ele é: teatro, ficção. Como espaço de criação e revelação de novas paisagens, a cena desvenda e descobre a existência de outros mundos, num ato de inconformidade com um real que é, ao mesmo tempo, imposto e impostor, ao aparentar ser imutável, inescapável.

A cena traz algo do tempo em série que abordei anteriormente: nela, opera-se um estado de mudança, uma revelação, um espaço de criação e disjunção que obriga o presente a mover-se. Pensando a partir de Glissant e Deleuze, eu diria que obriga o presente estéril a tremer, evocando a produção de diferença: a cena tem a potência de ser uma ação contra a esterilidade do sistema dominante, que nada cria a não ser a repetição da mesma cena dominante.

Ao colocar corpos em cena reorganizando-os em uma cena de poder, Cruz convida os performers de *Pretofagia* (e de outros exercícios

performativos de sua obra, como *A Cova do Escravo*, de 2020 e *O Túmulo da Terra*, de 2021), a construir novas marcas sensíveis nos corpos - *pretofágicas*. São memórias construídas em cena e que participam de uma outra lógica que não a da morte, mas a do legado da saúde. É um processo de cura e combate ao trauma, algo de que a arte negra não escapa (MBEMBE, 2018). Em *Pretofagia*, as bocas que nascem por todo o corpo, incorporando saberes ancestrais e destituindo saberes coloniais, dão ao corpo preto a possibilidade de se reconhecer num novo corpo, afastando-se das cargas que antes carregava: “elas continuam a vagar dentro de você e anunciar a morte, o precipício, mas você já percebe que o precipício é mais estreito que o seu novo corpo” (CRUZ, 2020, p.6). Num transe de prazer e dor, a cena, no trabalho de Cruz, é sobre a presença e as novas marcas que a presença – o oposto do corpo ausente, desmembrado, esvaziado – produz.

A cena na obra do artista é um exercício de recusa do real imposto e impostor, algo que é fundamental na prática fabulatória. Alain Badiou faz uma investigação do real (BADIOU, 2017) a partir da Alegoria da Caverna, de Platão, que cabe aqui como contribuição para a noção de fabulação que estou buscando. Ao acionar a imagem platônica, Badiou discute se, estando dado um discurso segundo o qual o real é impositivo, é possível encontrar saídas (que as forças de imposição se empenham para manter invisíveis) para escapar do que se apresenta como indiscutível: “a alegoria da caverna representa para nós um mundo fechado sobre uma figura do real que é uma falsa figura; que se apresenta para todos os que estão trancados como a figura *indiscutível* do que pode existir” (BADIOU, 2017, p.12). Quando Nyong’o aciona a potência do falso na afro-fabulação, ele o faz de forma a mostrar que o falso revela tanto a falsidade da caverna, que se apresenta impositiva, como a saída necessária. Hartman já o faz atenta à necessidade de denunciar a farsa da realidade impositiva. Ao explorar argumentos especulativos e a capacidade do subjuntivo - modo gramatical que expressa a dúvida, a hipótese, o desejo e a possibilidade - na construção de narrativas que são baseadas na pesquisa histórica e na leitura crítica dos arquivos negros (“uma escrita que é *com* e *contra* o arquivo”, ela diz), a autora pretende “tanto narrar uma história impossível, como amplificar a impossibilidade dessa narrativa”, “colocar em crise *o quê e quando aconteceu* e explorar a ‘transparência das fontes’ enquanto ficção da história” (HARTMAN,

2008, p.11). Acrescento que esse exercício narrativo busca uma *impossibilidade*, para resgatar o termo de Nyong'o já citado.

A visita que Cruz faz ao trabalho de Hartman se dá numa dobra fabulatória impossível ao aproximar as figuras de Anastácia e Vênus, a escravizada investigada por Hartman. Em *Anastácia como Vênus, uma cena de tradução* (uma live-cena, como foi chamada a performance online de 2020), o artista e seus interlocutores vão agregando narrativas em torno de Anastácia e outros corpos dissidentes, construindo uma cena onde *traduzir* o artigo *Venus in Two Acts*, de Hartman, se torna *borrar* o arquivo, *narrar com*, e *desfocar* (literalmente a tela compartilhada) a paisagem histórica.

Esses métodos fabulatórios que vão sendo descobertos a partir do próprio exercício do fabular buscam romper com um discurso impositivo do real. Em *Pretofagia*, e no que vou chamar agora de *fabulação pretofágica*, essa ruptura se dá pelo gesto de recusa da cena colonial. “Eu me recuso!” é o ato de fala do corpo pretofágico, aquele que, ao comer a si, encontra um tempo de dádiva. A recusa e o gesto de comer o próprio corpo e outros corpos subjetivos que lhe formam são as ações de uma nova cena da subjetividade preta. Ao trabalhar na recusa da cena colonial, imposta, a fabulação pretofágica cria a sua própria cena. Uma cena que não nega a existência da velha cena, mas que a recusa. “A Pretofagia que você pratica para viver-dentro e viver-fora, a nova cena, a velha cena, o novo nome. Pretofagia é sua nova cena” (CRUZ, 2020, p.7).

Há dois imperativos pretofágicos: “Vida, estou comendo você” e “Morte, estou comendo você”. Ao comer morte e vida, o corpo preto se nutre, digere e excreta tanto o genocídio, o epistemicídio, a violência colonial, como também os saberes ancestrais, a centelha de vida, a saúde, o *tempo de dádiva* - para usar a expressão de Cruz que leio não somente como um passado ou futuro ancestrais, mas o tempo de dádiva da própria experiência do corpo pretofágico, daquele que come pretofagicamente e ganha um novo corpo. Este corpo é o que percebe que a *recusa da luta* é a forma de contradizer a lógica do sucesso colonial¹⁴.

14. A *recusa* aparece no texto de Cruz em referência a um outro imperativo, de Jota Mombaça - “Proteja sua recusa” -, que foi tema de palestra da artista na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 2019.

Até que você entende, finalmente, que a luta, o cabo de guerra, a revolta, também foi uma condição imposta. E você não tem opções. A saúde, a vida, seu resgate é, então, a própria recusa da cena. (...) Primeiramente, não é sobre a luta, é sobre a recusa da luta. É causar desordem e a própria fragmentação do espetáculo. (CRUZ, 2020, p.5)

Em *Crítica da Razão Negra*, Mbembe reforça que a técnica da dominação da colonização foi a guerra, a “modalidade máxima de luta até a morte” (MBEMBE, 2018, p.188), “foi essa relação de força originária que a administração civil e a polícia se esforçaram para transformar em *relação social permanente* e em fundamento indelével de todas as instituições coloniais de poder”. Mbembe cita o ensaio *Pourquoi nous employons la violence*, de Franz Fanon, publicado no livro de *L’An V de la Révolution Algérienne*, de 1959, em que o autor fala da atuação da violência colonial sobre o corpo colonizado:

A violência tem uma tripla dimensão. É “violência no comportamento cotidiano” do colonizador em relação ao colonizado, “violência em relação ao passado” do colonizado, “que é esvaziado de qualquer substância”, e violência e injúria em relação ao futuro, “pois o regime colonial se apresenta como algo que deve ser eterno”. Mas a violência colonial é, na realidade, uma rede, “ponto de encontro de violências múltiplas, diversas, reiteradas, cumulativas”, vividas tanto no plano do espírito como no “dos músculos, do sangue”. (MBEMBE, 2018, p.189)

Em *Pretofagia*, a violência colonial é reencenada num cabo de guerra representado por cordas pretas e pelo espetáculo da submissão ao mármore branco. Neste palco cruel, Cruz afirma que o corpo preto de subjetividade necrosada encena o Yurugu, um ser da mitologia Dogon “concebido em negação à ordem natural, que age para iniciar e promover a desarmonia no universo” (ANI, 1994, p. xxviii). Na cosmologia Dogon, Yurugu é um ser deficiente em sensibilidade espiritual e está permanentemente em conflito.

Em *Yurugu: an African-centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*, Marimba Ani propõe um estudo “intencionalmente agressivo” do paradigma europeu a partir da figura do Yurugu, que em *Pretofagia* é então uma espécie de monstro colonial que o corpo preto encena. Ao desobedecer às deixas do Yurugu, a subjetividade preta cria sua própria cena, vivendo em pretofagia:

É como se a vida já não fosse uma espreita de luz, e você enxerga todo o espaço ao redor. Conhece sua cena, pois você a criou, a investigou, por meio *contra-solitários*. Seu corpo com o tempo se ancestralizou, você envelheceu, mas já foram tantas bocas que te comeram e que você acolheu em si mesmo. E ainda assim há o perigo do Yurugu, que, confuso, ainda espera de você a correspondência da cena recusada. E a cada preta que te come e a cada pretx que nós comemos nessa cena que nunca vai ter o pano do fim, é como se lá fora, no espaço-fora de nós, de você, você estivesse recitando com o corpo um canto de vida, que diz: - Morte, estou comendo você. - Vida, estou comendo você. (CRUZ, 2020, p.8)

A partir das obras de Cruz selecionadas aqui, busquei pensar, em interlocução com outros conceitos contemporâneos de fabulação que vêm trabalhando a decolonialidade, o que seria uma *fabulação pretofágica*. Ela se dá numa escrita simpoiética, reunindo forças materiais e imateriais e, aqui, refiro-me à noção de *sympoiesis* trabalhada por Haraway como uma fabricante de mundos-com (*worlding-with*)¹⁵, mundos feitos em companhia de atores diversos. Na constante fabricação de um mundo pretofágico – uma cena de poder que destitui o poder colonial (aquele que escolhe o Um e o Outro) –, o artista aciona outros corpos subjetivos, além de trazer para essa tarefa uma variedade de agentes, como a materialidade e a temporalidade da pedra, uma semântica do granito e do mármore, a voz, a imaterialidade da presença, as cargas energéticas, o cavalo e a mediação com o universo espiritual, o susto, os fantasmas, as assombrações, a virtualidade e a concretude da experiência.

Se há conceitos de fabulação sendo trabalhados na contemporaneidade como forma de recusar o modelo moderno de mundo, a fabulação pretofágica deve ser um deles. A criação de uma cena pretofágica, em que o preto come o preto e a si mesmo, deve ser a cena de uma longa e constante reparação do imaginário, como queria Glissant. Quando pensamos nas transformações e decisões urgentes do nosso tempo - o que Haraway vai elencar como sendo “nos distanciar de uma lógica de morte, nos tornar mais capazes de respostas (*response-ability*), mais receptivos à surpresa” (HARAWAY, 2016, p.98) - aqui, penso na forma como Cruz e a experiência pretofágica acomodam

15. Em *Staying with the trouble*, Haraway parte do pressuposto de que somos, junto a outras criaturas, *composto* e *compostagem* (*compost*) e vivemos no que propõe ser *humusidade*, em oposição a uma humanidade.

o susto e a assombração - e substituir a guerra não por uma expectativa ingênua de harmonia, mas, retomo de Glissant, por uma nova poética da relação e da diversidade (que se reconheça em situação, suscetível aos tremores do mundo e aos encontros com os ritmos ao redor), essa urgência se dá em, primeiramente, recusar a racialidade imposta e usada como sistema de poder.

Não se pode fugir da dívida racial, impagável, num exercício de criação de mundo a partir deste que habitamos. Há muitas experiências fabulatórias que estabelecem heterotopias, distopias e utopias que sequer esbarram na questão racial, evidentemente, mas, se existe um objeto e um lugar em que a relação imaginária do discurso europeu de dominação (que se estendeu como hegemônico no mundo) e a economia ficcional que a sustenta “se dão a ver do modo mais brutal, distinto e manifesto, é exatamente esse signo que chamam de negro, cuja característica é ser não um nome comum e muito menos um nome próprio, mas o indício de uma *ausência de obra*” (MBEMBE, 2018, p.31). Há outros *corpos-perigo* no teatro colonial - os corpos originários e aqueles dissidentes da lógica heteronormativa patriarcal capitalista -, mas é a partir de uma abordagem pretofágica da vida - a da experiência subjetiva preta de comer a si mesmo e seus pares - que se pode vingar o agora, recusando os mecanismos de colonização, de repetição e acumulação da ordem branca, capitalista, hetero-cis-normativa, racista, misógina, patriarcal. Se esta ordem é uma fabulação branca, não podemos contestá-la sem evocar um devir negro do mundo, como propõe Mbembe, ou um devir pretofágico do mundo, como sugere o trabalho de Yhuri Cruz. Se a invenção do negro no exercício ficcional de dominação do branco representou o *bloqueio da criação* preta, será através dela, da criação, da arte, da imaginação pretas, que destituiremos o mundo como o conhecemos.

Referências

- ANI, Marimba. *Yurugu: an African-centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. New Jersey: Africa World Press, 1994.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CRUZ, Yhuri. *Pretofagia: um ensaio-cena em 4 atos*. Rio de Janeiro: Carrocinha Edições, 2020.

- CRUZ, Yhuri. *Assombrações Construtivas*. Ensaio ainda não publicado. 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FREEMAN, Elizabeth. *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Londres: Duke University Press, 2010.
- GLISSANT, Édouard. *O Pensamento do Tremor*. La cohée du lamentin. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*. Making kin in the Chthulucene. Londres: Duke University Press, 2016.
- HARTMAN, Saidiya. "Venus is two acts". In: *Small Axe*, Volume 12, no. 2, 2008. pp. 1-14.
- KIFFER, Ana. *Ódios Políticos e Políticas do Ódio: lutas, gestos e escritas do presente* / Ana Kiffer, Gabriel Giorgi. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- NYONG'O, Tavia. *Afro-Fabulations: the queer drama of black life*. Nova Iorque: NYU Press, 2019.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues. *A Fabulação do Futuro*. 2010. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Rio.

O desenvolvimento da memória escravocrata nos romances de escritoras afro-brasileiras dos séculos XIX, XX e XXI

Glauciane Santos (UFMG)¹

O presente artigo tem como intuito destacar a dimensão literário-comparativa no desenvolvimento da memória escravocrata nos romances de escritoras afro-brasileiras dos séculos XIX, XX e XXI. Elencaremos as autoras e seus respectivos romances no decorrer deste texto.

Antes de delinear este percurso literário, gostaria de rememorar alguns eventos da literatura nacional. É preciso salientar que teóricos como Antonio Candido e Alfredo Bosi, em suas respectivas obras *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* (2013) e *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006) nos relatam não apenas os movimentos literários brasileiros, como também ensaios críticos que abarcam reflexões estéticas e históricas acerca da literatura no Brasil. Estes estudos reúnem a história das obras escritas pelos escritores e escritoras destes períodos. A respeito dos trabalhos mencionados, queremos destacar os anos em que eles foram lançados pela primeira vez: o primeiro foi publicado em 1957 e o segundo em 1982.

Nas obras citadas observamos relatos acerca da literatura nacional, vemos que as primeiras manifestações literárias no Brasil ocorreram no período colonial, estas correntes ficaram conhecidas como Literatura de Informação, também chamada de Quinhentismo por alguns estudiosos, não tínhamos escritores nascidos no Brasil, por ordem da coroa portuguesa havia observadores estrangeiros, a maioria portugueses, que descreviam a colônia, por meio de documentos redigidos para os exploradores obterem informações de seu protetorado, um dos escritos mais importantes deste período foi *A carta de Pero Vaz de Caminha*, escrita no século XVI.

O texto citado descrevia a nova terra conquistada, a natureza e os primeiros habitantes que aqui estavam; as diferentes etnias indígenas. Por sua vez, destacam-se nos ensaios apresentados os períodos

1. Graduada em Letras (UFMG); Mestre em Literatura Brasileira (UFMG); é doutoranda no programa de Estudos Literários da UFMG, no curso de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Barroco, Arcadismo, Romantismo, Realismo, Simbolismo, e posteriormente, no século XX, Pré-Modernismo e Modernismo. Além destes, há o momento nomeado por Bosi como: Tendências Contemporâneas, que se refere à literatura produzida na contemporaneidade brasileira.

Estes deslocamentos literários ocorreram, não apenas no Brasil, mas em toda América Latina, como bem nos aponta o intelectual uruguaio Ángel Rama (RAMA, 2008, p.15). A busca por uma independência, originalidade e representatividade estético-literária é crescente, há um desejo de autonomia das antigas colônias de seus colonizadores, Portugal e Espanha. Uma dinâmica modernizadora é exigida pelas classes emergentes, no entanto as necessidades de outros grupos e movimentos representativos foram ignoradas nesses itinerários (RAMA, 2008, p. 20).

Ressalto estes percursos porque é importante salientar que, até o período que compreende o Simbolismo, inexistem nos textos de Candido e Bosi o registro de escritoras mulheres, e em nenhum de seus escritos há menção de escritoras negras. Não irei me aprofundar neste momento nas lutas e conquistas feministas, entretanto seríamos levianos em deixarmos de inferir que a literatura feminina era ocultada e profundamente ignorada pelas amarras do patriarcalismo dos séculos anteriores, o círculo de intelectuais nestes períodos era composto majoritariamente pelo público masculino.

Em relação ao mencionado, a estudiosa Nelly Novaes Coelho (1991) aponta três áreas da criação literária brasileira que ficaram à margem na história da literatura nacional, “à literatura escrita pela mulher; a literatura destinada às crianças ou jovens e à literatura negra”, cabendo acrescentar-se à lista a literatura indígena, que se encontra na atualidade em ascensão. A autora aponta que não se trata de defender modismos, afirma que:

(...) esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural muito amplo: a inegável emergência do “diferente”: o espaço conquistado pelas vozes “divergentes” no seio da Sociedade e a descoberta da alteridade ou do Outro (via de regra oprimido, pelo tradicionalismo instituído) que impedia (ou impede?) ao Eu sua verdadeira auto-descoberta. (COELHO, 1991, p.91)

Sobre isto o estudioso Reinaldo Marques, em seu texto *O arquivo teórico da Literatura Comparada: Sobrevivências, Deslocamentos* (2019) infere que na contemporaneidade os estudos culturais e literários têm

exigido, cada vez mais, novas diretrizes que abarquem diferentes elementos: o sujeito negro, o indígena, as mulheres, os LGBTQI+, sem falar na interlocução com as mídias e tecnologias que a globalização nos possibilita dialogar na atualidade. Para o autor, há possibilidades múltiplas de discursos, textos e olhares destas noções ao estabelecerem contato com a literatura. Novos conhecimentos são acessados e partilhados, saberes que estavam soterrados pelas epistemologias ocidentais pré-estabelecidas são redescobertos. Enquanto pesquisadores da literatura é preciso buscar traduzir estas novas ferramentas e com isso perceber que “todos os fenômenos vitais assim como as suas finalidades particulares e isoladas não surgem para serem úteis à vida, mas sim para dar expressão à sua natureza e para apresentar aquilo que ela significa” (BENJAMIN, 1992, p.29).

É neste contexto que a literatura afro-brasileira de autoria feminina se insere, são escritos que vazam estéticas de singularidades únicas. As vivências e os sentidos subjetivos são revelados nas poesias, nos contos, nas crônicas e nos romances que estas escritoras se propõem escrever. Além disso, em seus registros literários elas serão cuidadosas em desvencilhar-se de estereótipos, que infelizmente inúmeros autores e autoras não negros incorrem ao tentar descrever dimensões múltiplas da corporeidade negra. A respeito disso, realizou-se uma importante pesquisa encabeçada pela professora da UNB, Regina Dalcastagnè, esta e seu grupo de estudos analisaram 692 romances brasileiros, escritos por 383 autores em três momentos: de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014. A proposta era realizar um diagnóstico destas obras que possibilitasse identificar o gênero e a etnia dos autores; sexo, etnia, orientação sexual, posição e estrato socioeconômico das personagens, dentre outros (DALCASTAGNÉ, 2018). Obviamente constatou-se que a literatura brasileira reproduz procedimentos excludentes igualmente identificados na sociedade brasileira. A autora aponta que,

A personagem da narrativa brasileira contemporânea “sabe seu lugar”. Na literatura, como nas telenovelas, na publicidade, no jornalismo, em suma, nas outras representações de nossa realidade (ainda que não necessariamente nela própria), a divisão de classes, raça e gênero é muito bem marcada: pobres e negros nas favelas e nos presídios, homens brancos de classe média e intelectuais nos espaços públicos, mulheres dentro de casa, negras na cozinha... Nas narrativas os contatos entre os diferentes estratos são, em geral,

episódicos. Quando aparecem, quase sempre são marcados pela violência aberta com que, por vezes, expressam-se integrantes das classes subalternas, em detrimento da violência silenciosa, estrutural, que é exercida pelos dominados. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 49)

Tal exposição reforça as dimensões de valorização e importância da escrita de grupos representativos na sociedade brasileira, evidentemente que textos literários escritos por escritores negros do sexo masculino, no século XIX, não eram comuns, mas possíveis. Os exemplos mais renomados no cenário literário brasileiro são: Machado de Assis, Lima Barreto, Cruz e Souza, Luís Gama, José Carlos do Patrocínio, dentre outros, destacando o primeiro e o segundo autor como únicos romancistas pretos de sua época. Entre as escritoras negras deste período temos registros de Maria Firmina dos Reis, com o texto narrativo *Úrsula* (2004), romance fundador de autoras afrodiáspóricas no Brasil, cujo evento histórico acerca da escravidão e abolição é ressaltado na narrativa.

Nos séculos XX e XXI temos inúmeros autores negros em cena no Brasil, contudo, quantidade não é sinônimo de garantia de divulgação, apoio da crítica e recepção dos leitores. No que diz respeito às romancistas negras, de maneira ordenada, a partir da data de publicação dos romances e suas respectivas autoras, elencaremos aquelas que em suas obras evocam a dimensão historiográfica e memorialística da escravidão: Maria Firmina dos Reis, em *Úrsula* (1859); Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio* (2003); Ana Maria Gonçalves, em *Um defeito de cor* (2006); Eliana Alves Cruz, em *Água de Barrela* (2015), *O Crime no Cais do Valongo* (2018) e *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020).

A proposta de apresentar estas autoras é ressaltá-las enquanto figuras protagonizadoras de escritas que fazem ecoar vozes silenciadas e apagadas pela história e pela memória coletiva brasileira, discursos impedidos de serem rememorados dos muitos lugares que poderiam adentrar.

Maria Firmina dos Reis, nascida em 1822, no século XIX, é considerada a primeira romancista da literatura afro-brasileira. Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, nos últimos anos, têm se dedicado à escrita de romances, contos, poesias e artigos. As duas receberam inúmeros prêmios por suas obras. A mais jovem escritora entre estas é Eliana Alves Cruz, com uma carreira profícua no jornalismo: nos últimos anos lançou consecutivamente três narrativas já mencionadas,

que foram recebidas com destaque pela crítica. Seu primeiro livro lançado em 2015 ficou em primeiro lugar no Prêmio Oliveira da Silveira. Os textos destas autoras negras vêm despertando a atenção do mundo acadêmico e já foram objeto de inúmeros trabalhos de dissertações e teses, bem como de ensaios e outros.

O romance da primeira escritora mencionada, *Úrsula (1859)*, tem como cenário a história de amor entre dois jovens brancos, Úrsula e o bacharel Tancredo. A narrativa propõe o conflito geracional, econômico, o papel social da mulher e, por último, e mais importante, o debate sobre a escravidão e o abolicionismo. Nesta perspectiva dois personagens negros se destacam e ganham voz: Túlio e mãe Susana.

Em relação à história de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio* (2003), a protagonista, descendente de escravizados africanos, recebe o mesmo nome dado ao romance. A narrativa delinea as passagens, as perambulações, os estigmas, os desejos e os desencantos desta. A autora esboça o percurso da personagem da infância à idade adulta, avaliando suas afeições e desafetos, e sua ligação com seus familiares e amigos. A questão da identidade de Ponciá é discutida por meio da herança identitária do avô, que fora escravizado.

No que se refere à narrativa de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*, esta é narrada e protagonizada pela personagem Kehinde. Aos oito anos, a personagem vivia em Savalu, África. Com a morte de alguns de seus familiares, especificamente da mãe e do irmão, esta, juntamente da avó e de Taiwo, sua irmã gêmea, seguem sem direção de sua terra e chegam a um lugar chamado Uidá. Neste local as três serão capturadas e arremessadas em um navio negreiro rumo ao Brasil. Na chegada ao solo brasileiro, somente Kehinde, de sua família, sobrevive; em terras brasileiras, uma nova história inicia-se para ela.

No tocante às histórias de Eliana Alves Cruz, a primeira delas, *Água de Barrela*, nos apresenta as memórias familiares de uma família que descende de uma mulher chamada Ewà Oluwa, recém-casada, livre e grávida. Esta fora capturada e escravizada em seu país, veio forçadamente para o Brasil, onde inicia uma nova jornada para os seus, a partir da criança que carrega em seu ventre.

A narrativa *Um crime no Cais do Valongo* (2018) inicia-se com um assassinato, o corpo de um próspero negociante da região histórica do Valongo é achado em uma ruela carioca. A partir daí, a história se desenvolve, pistas vão sendo deixadas, e a narração segue habilmente construída. Narrado a partir das vozes de dois personagens,

do livreiro mestiço Nuno Alcântara Moutinho e da moçambicana escravizada Muana Lomué, o romance apresenta um relato poderoso, cheio de sutilezas. É o cotidiano de um Rio marcado pela escravidão.

O último romance da escritora: *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020), assim como os demais livros dela, se passa no período colonial; a trama é composta por uma rede de intrigas, opressões, violência, chantagens, adultério e outros. O universo da protagonista transexual negra Vitória é apresentado com todas as dimensões escravocratas do período.

Diante dessas apresentações, desejo inferir que os romances exemplificados não são meros documentos sociológicos. Dois teóricos contribuem com esta afirmativa a partir das perspectivas: culturalistas de Stuart Hall e transculturalista de Ángel Rama.

O pensamento contemporâneo da história da literatura é marcado pelo surgimento de várias correntes de pensamentos que se formaram a partir do final dos anos 50, metade dos anos 60, dentre as multiplicidades destes movimentos, destacamos os estudos culturais, conceito estudado pelo teórico Stuart Hall que considera este como projeto intelectual (HALL, 2009, p. 201). Esta categoria analítica é conceituada pelo autor a partir de alguns paradigmas: um deles é o estruturalismo, o outro o culturalismo. O primeiro concebe a análise da estrutura como relevante, as combinações, arranjos e seleções possíveis são realizadas com finalidades específicas. O segundo “restaura adequadamente a dialética existente entre o inconsciente das categorias culturais e o momento de organização consciente” (HALL, 2009, p. 144). A vertente culturalista dialoga com a cultura, o modo de vida e a experiência. Duas importantes obras contribuíram para este momento: *As utilizações da cultura* (1957) e *Cultura e Sociedade* (1958), dos respectivos autores Richard Hoggart e Raymond Williams.

As ideias de Hall (2009) estabeleceram aproximações, rupturas estruturais e críticas com as reflexões e tradições anteriores, dentre estas o marxismo, e o estruturalismo já mencionado. O autor percebeu lacunas nestas, não contesta totalmente as bases conceituais destas categorias, enxerga inúmeras contribuições destas, principalmente o relacionado à estrutura.

Em relação ao estruturalismo e a sua relevância, o teórico inferre que esta corrente permite pensar “as relações de uma estrutura em outros termos que não as reduzam às relações entre as ‘pessoas’”

(HALL, 2009, p. 140) e reconhece “não só da necessidade de abstração como instrumento do pensamento pelo qual as ‘relações reais’ são apropriadas, mas também da presença (...) de um movimento contínuo e complexo entre diferentes níveis de abstração” (HALL, 2009, p. 140). As exemplificações relevantes são inúmeras, entretanto Hall (2009) perceberá “deficiências, silêncios e ausências estratégicas”, a análise da complexidade do real e o poder da abstração (subjetividades) é um destes vácuos.

Sobre o marxismo, Hall (2009) contesta a ideia de muitos o associarem de maneira harmoniosa aos estudos culturais (HALL, 2009, p. 193). O autor afirma que “em nenhum momento os estudos culturais e o marxismo se encaixam perfeitamente, em termos teóricos” (HALL, 2009, p. 191). Para o estudioso,

(...) os elementos que aprisionavam o marxismo como forma de pensamento, como atividade de prática crítica, encontravam-se, já e desde sempre presentes – a ortodoxia, o caráter doutrinário, o determinismo, o reducionismo, a imutável lei da história, o seu estatuto como metanarrativa (HALL, 2009, p. 191).

Diferentemente ao exposto no fragmento referido, os objetos dos estudos culturais, corrente defendida por Stuart Hall, tinham como dimensão “a cultura, ideologia, linguagem, o simbólico” (HALL, 2009, p. 191), tais noções estiveram silenciosas no marxismo.

Neste contexto e momento histórico, temos um cenário em que eram observados: os desdobramentos da colonização; de maneira aprofundada se iniciam as discussões sobre raça e feminismo; a decepção com a proposta política relacionada ao comunismo se faz presente; às variadas etnias existentes em nossa sociedade se deslocavam e emergiam em países com poderio capitalista; o processo de bens e consumo representados simbolicamente por produtos e imagens avançava no mundo; discussões acerca da pós-modernidade e pós-colonialismo ganham espaço.

Para os culturalistas “qualquer pessoa que se envolva seriamente nos estudos culturais como prática intelectual deve sentir, na pele sua transitoriedade, sua insubstancialidade, o pouco que consegue registrar, o pouco que alcançamos mudar ou incentivar à ação” (HALL, 2009, p. 200). Esta observação feita por Hall (2009) refere-se às tensões e paradoxos, são inúmeros. O autor infere que é impossível distanciar-se deles e não aproximá-los de nossa produção teórica.

Em vista da perspectiva teórica apresentada pelos estudos culturais, consideramos que este nos fornece subsídios para analisar a literatura feminina afro-brasileira, pela perspectiva: da subjetividade, da transitoriedade, da diáspora, da fluidez das identidades culturais e das diferenças. Suas raízes epistemológicas são politicamente e culturalmente inclusivas e humanas.

Ángel Rama (2008), em sua obra *Transculturização narrativa na América Latina*, argumenta contrariamente àqueles que distanciam uma obra ficcional de seu contexto cultural (RAMA, 2008, p.24). Ele propõe restabelecer às narrativas e poéticas literárias as operações culturais que dimensionam as sociedades latino-americanas, reconhecendo assim construções significativas da cultura e do desenvolvimento da linguagem simbólica. Para o estudioso “as obras literárias não estão fora da cultura, esta as compõem”. Ele defende ainda que o processo de transculturização perpassa pela maneira como a linguagem, a estruturação narrativa e a cosmovisão são utilizadas e trabalhadas esteticamente na escrita literária. Em relação a estas operações, a primeira estabelece o uso linguístico como matéria-prima para o fazer literário; a segunda propõe possibilidades múltiplas no que discerne a estrutura estética de uma narrativa; a última considera o manejo dos mitos e do pensar mítico relacionados às diferentes culturas que coabitam dentro de um mesmo país, podemos exemplificar este último tópico tendo em vista os saberes das variadas etnias indígenas ou conhecimentos de povos quilombolas no Brasil.

Neste sentido, o crítico literário Eduardo de Assis Duarte, ao conceituar a literatura afro-brasileira, pontua alguns elementos contidos nesta: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público; estas são noções essenciais para operacionalização desta dimensão literária. Sobre estes identificadores o autor reafirma a necessidade de:

(...) uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso, temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo e sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, com fim e começo (DUARTE, 2011, p. 385).

O projeto literário mencionado anteriormente dialoga intrinsecamente com o processo de transculturização também aludido, visto que

a literatura afro-brasileira abarca tradições culturais e religiosas de um povo que fora subalternizado e oprimido pela cultura escravocrata opressora do colonizador. Assim como também dialoga com a perspectiva discursiva presente nos estudos culturais, a subjetividade, como citamos, é uma delas.

Segundo Orlando Patterson (2018), a escravidão “é uma das formas de relação de dominação mais extremas, tocando os limites do poder total, do ponto de vista do senhor, e de impotência total, do ponto de vista do escravo” (PATTERSON, 2018, p.19). O teórico aponta que mais de um milhão de um total de 2,4 milhões de indivíduos negros raptados foram trazidos para o Brasil (PATTERSON, 2018, p. 179). Outro aspecto mostrado pelo autor a respeito dessa nefasta condição é o desenraizamento “controle de instrumentos simbólicos”, aos escravizados lhes era imposta a desmemória, os direitos e as obrigações com seus antepassados e descendentes foram retirados,

Os escravos diferiam dos demais seres humanos no sentido de que não lhes era permitido integrar livremente em suas vidas a experiência dos antepassados, orientar sua compreensão da realidade social com os significados herdados de seus ancestrais naturais, ou atrelar o presente vivido a qualquer associação consciente de memória. (PATTERSON, 2018, p. 25).

Com isso, queremos salientar que, nas narrativas referidas, o sistema escravocrata brasileiro opera e operou simbolicamente, quer seja por meio do período histórico do colonialismo no Brasil, quer seja pela herança memorialística, marcada pela ancestralidade negra atribuída aos personagens ficcionalizados, ainda que representados na contemporaneidade. Há um desejo legítimo de cada romancista em trazer para ficcionalização a ambiência de uma memória nacional soterrada, ainda que, como no caso de Anajá Caetano a estética literária e sociológica esteja distorcida. O colonizador não apenas oprimiu, quis tomar para si a humanidade de mulheres e homens negros, o desenvolvimento de uma poética discursiva preta é um resgate do passado que busca esboçar novas lembranças para o presente e o futuro.

Diante do exposto é inegável que a história a respeito da memória escravocrata nunca foi encorajada, fora esquecida, sufocada e silenciada pelas autoridades brasileiras ao longo dos séculos. Ela relaciona-se profundamente com o período colonial brasileiro e também o

contemporâneo, o Brasil foi o país que mais recebeu pessoas escravizadas no mundo e foi o último a abolir a escravidão. Os indivíduos escravizados, ao virem para o país, vinham em embarcações insalubres, com condições desumanas. As travessias para o Atlântico ocasionaram uma mortalidade altíssima, devido à brutalidade, à violência e às doenças infectocontagiosas nos navios. A ideia de rememorar literariamente e esteticamente este percurso é uma tentativa de retomada desta lembrança disforme; recordando das reminiscências do Holocausto, é elementar “lembrar para não esquecer” e curar-nos da ferida da escravidão que ainda, segue aberta.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Barck. Cadernos do Mestrado-UERJ, Rio de Janeiro, n. 1, p. i-xxii, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CASTRO, Sílvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. Literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua e Literatura*, v. 16, n. 19, pt 91-101, 1991.
- CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- CRUZ, Eliana Alves. *Um crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- CRUZ, Eliana Alves. *Nada Digo de Ti, Que em Ti Não Veja*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Revista Cult, SP, v. 231, fev. 2018. Disponível: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>>. Acesso em: 11 de nov. 2021.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência no Brasil: História, teoria, polêmica*. v.4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2003.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. São Paulo: Editora Record, 2017.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- HOGGART, Richard. *The uses of Literacy*. Londres: Chatto & Windus, 1957. [As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural trabalhador. Lisboa: Presença, 1973].
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society: 1780-1950*. London: Penguin, 1958.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, 2019.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

Índios, caboclos e guardiães da fronteira: a degradação do Outro a partir da chegada do europeu na Amazônia brasileira

Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR)¹

Mara Genecy Centeno Nogueira (UNIR)²

Introdução

O objetivo principal deste trabalho é o de analisar os termos empregados por portugueses e espanhóis, a partir do processo de invenção da Amazônia, para designar o Outro, ou seja, o sujeito vivente da Amazônia colonial. O homem nativo da Amazônia inventada pelo europeu foi classificado como *índio*, em função do erro de Colombo, em sua viagem de 1492, que, ao chegar ao Novo Mundo, pensava haver chegado às Índias e não à América. Esse mesmo homem, na sequência do equívoco, pejorativamente, foi denominado como *caboclo* e, mais tarde, como *guardião de fronteira*. Todas essas classificações atribuídas pelos colonizadores não tinham outra motivação a não ser a de incluir o nativo – sem distinção entre o que significava ser índio, caboclo ou guardião de fronteira – como sujeito subalteralizado e mero joguete nas disputas e conquistas dos territórios, enquadrado na hierarquia de poder que ali se instalava.

Em primeira instância, os homens amazônicos foram tratados como índios; em segunda, como caboclos e em terceira como guardiães da fronteira; podiam ser qualquer um ou qualquer coisa, desde que servissem aos objetivos de quem os colonizava. Cabe-nos esclarecer que o termo *índio* compreende aquele que é descendente de um grupo nativo e reconhecido como membro dessa etnia; o termo *caboclo*, originado do tupi *kuriboca*, designa homem nascido de pai índio com mãe africana ou o filho de mãe índia e pai branco, segundo defende o tupinólogo Eduardo de Almeida Navarro (2013); *guardiães*

1. Professora doutora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (UNIR).
2. Professora doutora do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (UNIR) e do Mestrado Acadêmico em História da Amazônia (UNIR).

da fronteira é o termo atribuído aos indígenas convertidos de forma obrigatória ao catolicismo, para que, em nome dessa fé cristã, defendessem as fronteiras do Vale do Guaporé como divisas divinas.

Independentemente da nomenclatura (índio, caboclo ou guardião da fronteira), no tratamento imposto pelos colonizadores aos seres que aqui habitavam fica demonstrado que, respondendo eles por nomes ou categorias diferenciadas, o sentido sempre foi o da homogeneização. Os nativos eram julgados como meros desconhecidos, brutos, incapazes e sem alma; tanto fazia ou não criar termos para designá-los, pois a falta de respeito e de reconhecimento como legítimos donos da terra os transformava em uma massa homogênea e sem voz audível.

Na condição de índios, os nativos tiveram suas bases culturais distorcidas, sua história vencida e encoberta em um jogo de narrativas pelo controle do passado. Como diz Marc Ferro (1989), “a história é vigiada”, ou seja, na maior parte das vezes, somos conduzidos a reproduzir convenções acadêmicas, visando referendar as pesquisas por nossos pares. Ao serem enunciados como caboclos, os sujeitos da Amazônia colonial foram classificados como pagãos e como seres peçonhentos, que deveriam ser evitados. Como guardiães da fronteira, os localizamos em um jogo de poder que subalternizou seus corpos e os fez súditos das coroas espanholas e portuguesas nas margens guaporeanas.

Nesse sentido, analisar os termos em questão nos ajuda a refletir sobre o processo de degradação do Outro e/ou dos sujeitos viventes da referida região, uma vez que, ao serem classificados, tiveram suas culturas encobertas em um quadro que definia muito bem o jogo de interesse dos colonizadores em tempo pretérito, mas que insistem em se fazer presentes nas fronteiras conceituais contemporâneas em decorrência das agendas que garantem a legitimidade dos discursos acadêmicos (ACHUGAR, 2006).

Os territórios conceituais estão em constantes transformações, porém retomar os termos em sua base constituidora nos leva a problematizar as condições históricas de seu aparecimento e as agendas acadêmicas que ainda os referenciam, mesmo que inseridas em um discurso de ressignificações; esses termos continuam ainda vindos de fora, em uma taxonomia que não nos representa enquanto sujeitos amazônidas que somos.

Investigar o processo classificatório que nos encobriu - e ainda insiste em nos encobrir - contribui para nos enxergarmos, não em um

quadro de disputa hegemônica de classificação, mas na condição de sujeitos históricos e pertencentes a uma Amazônia plural, que nos convida a todo instante a agir, a falar e a registrar, por meio de nossa produção intelectual, que somos mais do que olhos e ouvidos. Não somos um território sem boca, pelo contrário, temos muito o que dizer e, entre os ditos e os não ditos, evidenciamos ser muito mais do que índios, caboclos e guardiães da fronteira.

O Processo de Classificação do Outro na Amazônia Colonial Brasileira

[...] a América não foi descoberta em 1492 porque os que a invadiram não souberam, ou não puderam, vê-la.

(GALEANO, 1988, P. 51)

Desde a chegada dos europeus, as fronteiras na Amazônia se tornaram lugares de disputas. Primeiramente, o processo foi de disputa territorial pela exploração da terra, depois pelas subjugações dos corpos dos nativos e, posteriormente, encontramos como elemento de contenda a classificação do Outro, em que, dependendo do interesse de cada coroa, o nativo ia sendo apresentado de forma diferente.

Na esteira dessa composição, nos enunciados discursivos de cronistas e viajantes encontramos a primeira classificação dada aos nativos: índios. Cabe-nos destacar que essa denominação predominou em todo o continente Americano após o erro de Colombo, que achou ter chegado às Índias Ocidentais ao invés do território que viria a ser denominado de americano, em homenagem a Américo Vespúcio, viajante que desfez o erro ao demonstrar que as terras descobertas por Colombo não eram conhecidas pelos europeus até então (DUSSEL, 1993).

A partir da construção do nativo como índio desde a “descoberta” do Novo Mundo, todas as etnias passaram a ser assim classificadas, levando ao encobrimento de marcas culturais significativas das mais diversas sociedades. Na Amazônia, a situação não foi diferente. Nas narrativas de cronistas como Diogo Nunes e Frei Gaspar de Carvajal, por exemplo, localizamos os primeiros relatos referentes à figura dos indígenas do território que seria inventado como Amazônia (GONDIM, 2007). Em tais relatos, inserida nos diários de viagens,

verificamos a palavra *índios* como sujeitos que pareciam vivenciar uma outra humanidade, não descendente de Adão e Eva, mas que demonstravam, em suas literaturas orais, conhecer os caminhos que levariam o colonizador ao tão sonhado Eldorado.

Por outro lado, o Estado colonial se apropriou do termo *índio* na conotação jurídica e não na categoria que hoje se costuma empregar, isto é, de valorização cultural. Segundo Estenssoro (1999),

[...] a própria categoria “índio” não passa de uma construção especificamente colonial que não tem nenhum sentido sem o olhar e as relações de poder colonizadoras. [...] para garantir a sua perpetuação o Estado colonial faz do termo *índio* uma categoria jurídica, que em princípio não comporta uma definição que hoje consideraríamos como cultural. Ser “índio” é, sem dúvida, algo que se herda, mas é antes a definição de quem é obrigado a pagar tributo à Coroa, a se submeter a turno de trabalhos pessoal [...]. “Índio” ao mesmo tempo unifica e reduz todas as diversidades locais a um único rótulo (ESTENSSORO, 1999, p. 182)

O resultado foi o encobrimento cultural e as formas distorcidas pelas quais os nativos foram classificados pelos colonizadores, como sujeitos perigosos, indolentes, preguiçosos dentre outros adjetivos. Na sequência, ocorreu a propagação de um discurso que tentou justificar a escravidão moderna, amparada na cor da pele e por diferenças culturais, ao contrário da praticada na Antiguidade Clássica, em que escravo era todo aquele que perdia a guerra ou que devesse a alguém.

A classificação feita aos nativos da Amazônia não foi exclusivista; afinal, como dito anteriormente, o termo foi usado para designar todos os habitantes da América e não apagou somente seus traços culturais, mas os retirou da História e do processo de modernidade criado a partir da chegada dos europeus ao continente americano, como nos disse Dussel (1993, p. 8):

O ano de 1492, segundo nossa tese central, é a data do “nascimento da Modernidade”; embora sua gestação - como o feto - leve um tempo de crescimento intra-uterino. A modernidade originou-se nas cidades européias medievais, livres, centros de enorme criatividade. Mas, “nasceu” quando a Europa pôde se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria Modernidade. De qualquer maneira, esse Outro não foi “descoberto” como Outro, mas foi “en-coberto”

como o “si mesmo” que a Europa já era desde sempre. De maneira que em 1492 será o “nascimento” da Modernidade como conceito, o momento concreto da “origem” de um “mito” de violência sacrificial muito particular, e, ao mesmo tempo, um processo de “en-cobrimento” do não-europeu

O *en-cobrimento* do não-europeu, em outras palavras, não permite o reconhecimento das diferenças culturais entre os mais diversos grupos nativos das Américas, negando-lhes a participação efetiva na História do referido continente.

Na condição de “índios”, os nativos passaram para a História como espectadores, a exemplo da iconografia produzida e que faz parte dos livros de História adotados nas escolas públicas até os dias atuais, nos quais encontramos quadros como o de Victor Meirelles, denominada “Primeira Missa no Brasil”, em que os nativos foram concebidos, por meio da imagem, como participantes do ato, em total submissão ao catolicismo, ou como querendo evidenciar que as novas formas simbólicas trazidas com a Igreja já fossem suas velhas conhecidas. Imagens como essa e tantas outras que compuseram uma Amazônia hostil e bárbara aos olhos de cronistas e viajantes acabaram por converter os nativos em sujeitos periféricos, subalternos e censurados.

Enquanto amazônidas, o efeito censura nos negou, sobretudo no Brasil, nos enxergarmos como descendentes dos nativos. A colonização nos obrigou a uma religião única, a uma História única e a nos percebermos como pertencentes a uma Amazônia singularizada. Ainda estamos longe de enxergar as partes que interligam as mais variadas Amazônias, uma vez que, como diz Galeno (1999, p. 58), “[...] temos sido adestrados a não enxergarmos. [...] A América continua doente [...] e cega de si mesmo”. Nesse sentido, o termo *índio* silenciou os nativos no discurso construído pelo invasor estrangeiro e escondeu processos de violências, na intenção de uma identidade cultural nacional que apagou as especificidades étnicas das sociedades nativas do território brasileiro (ORLANDI, 1990).

O processo colonizador utilizou ainda outra classificação para nativos que não aceitaram ser colonizados e escravizados. Na condição de maus selvagens, continuaram pagãos e, como tais, foram taxados de caboclos. O termo em questão foi e ainda é utilizado para designar os não cristãos/pagãos na Amazônia.

José de Souza Martins (2009, p. 144), ao analisar a fronteira na Amazônia, depreende que várias cidades nessa região receberam o nome

de São Félix, em decorrência de que, no imaginário católico, esse santo é o protetor dos homens cristãos “contra os animais peçonhentos e dos índios/caboclos”. Então, o termo *caboclo*, ao ser atribuído ao nativo, tornou-se uma categoria dada pelo outro e não uma auto atribuição, como por vezes utilizada nas academias, no sentido de classificação social. A esse respeito, Lima-Ayres (1999, p. 5-7) explica que:

[...] a categoria caboclo é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo; no uso acadêmico, refere-se aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica, também classificados como camponeses (...) no sentido coloquial, o caboclo é uma categoria de classificação social complexa que inclui dimensões geográficas, raciais e de classe (...) na região amazônica o termo é também empregado como categoria relacional; o termo identifica uma categoria de pessoas que se encontra em uma posição social inferior em relação ao locutor (...) os parâmetros desta classificação coloquial incluem a qualidade rural, descendência indígena e “não civilizada” (analfabeta e rústica) que contrastam com as qualidades urbana, branca, civilizada (...) Como categoria relacional, não há um grupo fixo identificado como caboclo; o termo pode ser aplicado a qualquer grupo social ou pessoa considerada mais rural, indígena ou rústica. O uso coloquial do termo leva à suposição de que existe uma população concreta que pode ser imediatamente identificada como cabocla e carrega a identidade de caboclo.

Em tempos presentes, o termo é de difícil definição, como aponta Lima-Ayres (1999), porém continua sendo utilizado, na maioria das vezes, para diminuir o amazônida e, em outros casos, vem sendo resignificado como pertencente a uma cultura de resistência, não só de dentro/regionalista, mas marcada por uma posição geo-ideológico-cultural que permeia várias margens do discurso. Porém, a utilização de tais termos ultrapassa, ao nosso ver, as fronteiras conceituais da resignificação, uma vez que, com sua utilização, continuamos a encobrir sociedades das Amazônias.

Categorias como caboclo ou índio acabam por se tornar um problema ético e teórico, tendo em vista que foram constituídas pela égide da negação do ser e, conseqüentemente, fora da modernidade fundada pelos europeus na América (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976). Corroborando essa ideia, Lima-Ayres (1999, p. 27) nos alerta que “manter o uso da palavra caboclo demonstra que desconhecemos as formas como eles próprios se apresentam/ representam; nesse sentido, o nome caboclo vive hoje apenas no discurso que nós fazemos

sobre uma outra categoria social”. Percebemos que tais sujeitos continuam fora das agendas sociais que legitimam o conhecimento, tendo em vista que ainda continuam estereotipados e representados em uma construção discursiva que não é sua, mas do outro que o construiu semanticamente.

É importante ressaltar que, embora vinculado a um discurso de ressignificação, o ato de classificação continua a se constituir em um rótulo, uma vez que o termo empregado não traduz o que somos e nem nos constitui enquanto sujeitos amazônidas. O lugar de onde se lê a Amazônia encobre as várias Amazônia e seus sujeitos sociais. Isso significa dizer que o lugar de leitura continua sendo o centro de sua fundação, ou seja, os países desenvolvidos. A posicionalidade do discurso e/ou do lugar de fala, como infere Achugar (2006), continua ditando as regras do que os sujeitos da Amazônia são e como serão denominados.

Nas fronteiras do rio Guaporé, durante a fase da colonização da região, encontramos inúmeras missões jesuíticas, dentre elas: as espanholas e portuguesas, promovendo o trabalho de catequese dos nativos que, forçosamente, em decorrência da violência promovida pela colonização, se submeteram a viver nas missões religiosas na condição de *bom selvagem*. Novas formas simbólicas foram introduzidas ao universo do nativo, como a noção de pecado, a confissão e a comunhão, servindo como controle, uma vez que, pelo ato da confissão, era imputado o reconhecimento do erro e o momento de falar a verdade. A confissão aproximava os nativos das missões, de Deus e facilitava com que seus corpos e seus pensamentos fossem submetidos aos interesses dos colonizadores em cada margem do rio Guaporé.

A forma como cada missão elaborou a defesa das margens do referido rio demonstra a preocupação das coroas portuguesa e espanhola na construção da fronteira guaporeana, que deveria contar com a ajuda dos *soldados de Cristo*, como foram denominados pelos jesuítas os indígenas que compunham essas missões. Ao analisar essa emblemática fronteira, Denise Meirelles (1989) deduz que ela foi construída com elementos do medievo e da modernidade, tendo em vista que seus mentores ainda carregavam os ideais de luta contra os infiéis, característicos do período medieval, mesmo que em outra concepção de tempo e em um outro território. Nas palavras da autora,

No Guaporé do século XVIII, a atitude do conquistador esteve fortemente marcada pela sua condição de vassalo do rei, caracterizada pela fidelidade. Não há dúvida de que; nesse sentido, a América das Índias é moderna, consoante com o desenvolvimento da monarquia absoluta. Por outro lado, eram medievais no conquistador a preocupação pela alma e a exacerbação do sentimento religioso, o espírito de aventura e a tendência a buscar novos horizontes. A reflexão sobre as sociedades indígenas se reportou, inicialmente, a uma ótica característica dos séculos medievais: a disponibilidade ética para o apostolado cristão. Essas noções se inserem no quadro ideológico que assimila a noção do indígena a de bárbaro, dentro de um quadro político de análise de populações em termos de fácil ou difícil cooperação com o europeu. (MEIRELLES, 1989, p. 11)

Nesse cenário, encontramos os indígenas das missões situadas às margens do Guaporé tornando-se guardiães das fronteiras em construção e garantindo a posse de cada lado das extremidades para uma coroa - espanhola e/ou portuguesa.

É importante salientarmos que as missões jesuíticas serviram não somente como espaço de catequização, mas também para institucionalizar fronteiras que se utilizaram da mão-de-obra do nativo como base de sustentação das missões no vale guaporeano. Na condição de nativos, guardiães da fronteira e como corpos subalternizados serviram ao colonizador como estratégia/elemento de posse das bordas do referido rio às coroas portuguesa ou espanhola. Segundo Meireles (1989, p. 149), essa estratégia se deveu a:

[...] conquista do índio e a sua transformação em vassalo fez com que os lusitanos vissem nos povos indígenas da margem esquerda do Guaporé “súditos e tributários do rei de Castela” – e vice-versa. Essa concepção refletia as inúmeras contradições que envolviam a visão do índio: os portugueses estimularam o traslado de grupos inteiros para a margem direita. Neste caso, havia não somente o desejo de povoar o território lusitano, mas a sua consequência: o de esvaziar o território espanhol, tornando-o mais vulnerável. O deslocamento desses índios diminuiria, portanto, os súditos de um rei para aumentar os de outro. (MEIRELES, 1989, p. 149)

Como podemos perceber, os indígenas também foram disputados junto com o território e, conseqüentemente, utilizados como fronteiras vivas. Na condição de guardiães, deveriam disponibilizar seus corpos ao evento da colonização na região. Ao inseri-los nessa condição, os enunciados discursivos rastreados nos documentos produzidos

sobre Vale do Guaporé, pelas ordens cristãs ali presentes, acabaram por encobri-los em um jogo de palavras que nem sempre apontava a qual grupo de nativos o documento se referia.

Manuela Carneiro da Cunha (2012) discorre sobre os índios no Brasil, afirmando que há várias armadilhas para quem trabalha com essa temática. Dentre as lacunas encontradas nas documentações, a autora alega que:

Sabe-se pouco da história indígena: nem a origem nem as cifras de população são seguras, muito menos o que realmente aconteceu. Mas progrediu-se, no entanto: hoje está mais clara, pelo menos, a extensão do que não se sabe. Os estudos de casos existentes na literatura são fragmentos de conhecimento que permitem imaginar, mas não preencher as lacunas de um quadro que gostaríamos fosse global. Permitem também, e isso é importante, não incorrer em certas armadilhas. (CUNHA, 2012, p. 11)

Dessa maneira, a imprecisão documental contribui para que não só os grupos que fizeram partes das missões, mas também aqueles que se recusaram a participar, não tenham recebido as devidas referências, demarcadas por filiações linguísticas e por outros traços culturais, em decorrência do modo como foram registrados em um conjunto documental mais interessado em representá-los discursivamente como súditos do que como indivíduos que compunham grupos sociais diversos.

Ressaltamos que o nativo, ao se constituir na visão do europeu como o Outro, ou na condição de *índio*, *caboclo* ou *guardião da fronteira* na Amazônia, tornou-se o reflexo do erro de quem o inventou, como inferido a partir erro de Colombo e do que ajudou a constituí-lo. Ao fazê-lo pagão, o colonizador desrespeitou as bases culturais de cada etnia e depois subjugou seus corpos, na condição de defensor das fronteiras.

O lugar de onde se escreve e como se lê a Amazônia, de forma distorcida, não fez parte somente do ideário de fronteira promovido pelo colonizador em tempos pretéritos; pelo contrário, continua sendo praticado, mesmo que minoritariamente, por pesquisadores da Amazônia que ainda insistem em reproduzir os ecos dos discursos hegemônicos. Achugar (2006) e Ana Pizarro (2012), por exemplo, nos lembram que muitos estudiosos da Pan-Amazônia têm refletido sobre o lugar do nativo amazônico na historiografia, na literatura e

nas mais diversas áreas do saber; no entanto, ainda é preciso deixá-lo se apresentar.

Considerações finais

Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador.

(EDUARDO GALEANO, 1997)

O provérbio africano reproduzido por Eduardo Galeano (1997) cabe muito bem ao panorama da Amazônia em termos de territórios conceituais: enquanto os nativos não promoverem os seus próprios discursos ou contradiscursos, os termos utilizados para caracterizá-los continuarão distorcidos e enaltecendo os seus formuladores/caçadores. A posição de quem nomeia/rotula é a do caçador. Por maior que seja o seu rugido, o leão só será ouvido a partir do momento em que deixar de ser caça/narrado e passar a ser narrador.

Memmi (2007) afirma que, no processo de descolonização, o colonizado deve superar a ambiguidade da autoafirmação; deixando de ser caçado, não queira ser o caçador ou ver o outro como caça. Mas, o que isso quer nos dizer? Isso significa que existem outras narrativas, outras memórias e vários sujeitos que foram apagados por meio de construções colonizadoras, que precisam ser ouvidas e lidas não mais por termos pejorativos e/ou resignificados. Quando denominamos os amazônidas como índios, caboclos ou guardiães da fronteira, os engessamos em uma cadeia discursiva na qual, para serem lidos e ouvidos, precisam assim se designar. Lembramos que as palavras não são e nem devem ser encarceradas. Pelo contrário, precisam ser libertas, para que possam se mostrar múltiplas/diversas em seus enunciados, na tentativa de traduzir as identidades culturais dos homens e mulheres amazônidas.

A pesquisa na/da Amazônia precisa extrapolar os muros das rotulações. Não cabem mais mil teorias para explicá-la e/ou apresentar seus sujeitos; afinal, a forma como o nativo foi e, em certos casos, continua a ser classificado precisa ser revisitada. E, para quem acha que isso é coisa do passado e que os termos já foram resignificados, cabe-nos alertar que o passado não é mudo, não está inerte e

tampouco está quieto. O passado está vivo, a nos inquietar com seu campo de ressignificações em tempo presente. As “categorias domesticadas”, no dizer de Carmen Izabel Rodrigues (2006), servem para delimitar o nosso campo de visão e de conhecimento. Extrapolá-las é nosso objetivo.

A fronteira da degradação do humano não pode ser compreendida como física/geográfica. Ela é, sobretudo, discursiva. Em seu ato discursivo, por vezes é perversa e atravessada por construções que disputam o lugar de fala e o exercício da verdade de uma história considerada oficial, que, de acordo com Pierre Nora (1984, p. 8), é aquela “[...] que se refugiou em gestos e hábitos, em habilidades passadas adiante por meio de insuspeitadas tradições, em busca do autocohecimento inerente ao corpo, em reflexos não-estudados e em memórias arraigadas”.

Nesses ordenamentos discursivos, o Outro está sob suspeita, mas os discursos que o constituíram não. Os discursos estão ancorados nas tradições. Assim, o Outro não se mistura, uma vez que ainda se encontra rotulado de forma negativa ou ressignificada, mas não a partir dele mesmo e sim de concepções construídas sobre ele. Como ressalta Martins (2009, p. 11), ao analisar a fronteira na Amazônia, o Outro “tem um caráter litúrgico e sacrificial, porque nela o Outro é degradado para desse modo, viabilizar a existência de quem o domina, subjuga e explora”.

Em alguns momentos, as fronteiras, subvertem os tempos históricos, tentando nos fazer perceber que a existência do Outro em tempo presente nada mais é do que corpos subjugados à degradação, não somente humana, mas discursiva, em que o diferente fica expropriado de tudo; assim, inviabilizado ética e conceitualmente, torna-se incapaz de se apresentar. É relevante salientar que a fronteira simbólica da linguagem também se constrói de termos que oprimem homens e mulheres considerados nativos. Nessas fronteiras, eles são devorados por estereótipos como: animais, sem alma, criaturas monstruosas, que os levam, por vezes, à condição de inumano.

A construção do nativo como índio, caboclo e guardião da fronteira nos revela a invenção não só do Outro ou do diferente, mas também o lado perverso da colonização que, para além de encobri-lo culturalmente, o distorceu e situou na fronteira em que se verificou - e ainda se verifica - a degradação do humano, para demonstrar quem o dominou e quem hoje o domina. Porém, para além de discursos

distorcidos, há necessidade de nos questionarmos sobre a utilização desses termos na atualidade.

Portanto, continuar reverberando, nos vários campos do saber, expressões colonizadoras para nos referirmos aos nativos amazônidas significa continuar a não os enxergar culturalmente. Nossos desafios interpretativos devem partir de pressupostos que sirvam para inseri-los nas fronteiras do humano, da visibilidade, na discursividade presente e não nas fronteiras da degradação, não como massa homogênea e indistinta.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- DUSSEL, Enrique. *1492 - o (en)cobrimento do Outro: a origem do “mito da modernidade”*. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ESTENSSORO, Juan Carlos. O Símio de Deus. In: NOVAES, Adauto. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. Tradução de Doria Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América (que ainda não houve)*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: UFRGS, MEC/SEsu/PROEDI, 1988.
- GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar – a escola do mundo ao avesso*. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. Manaus: Valer, 2007.
- LIMA-AYRES, Déborah. A construção histórica da categoria caboclo - sobre estruturas e representações sociais no meio rural. In: *Novos Cadernos NAEA*, vol. 2, nº 2. Belém: UFPA. 1999.

- MARTINS, José de Souza Martins. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MEIRELES, Denise Maldi. *Guardiães da fronteira – rio Guaporé, século XVIII*. São Paulo: Vozes, 1989.
- MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NAVARRO, E. A. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo. Global. 2013.
- NORA, Pierre. (Org.). Entre a memória e a história. (Traduzido do original em francês publicado in: *Lês lieux de mémoire*, vol. I (La Republique). Paris: Gallimard, 1984.
- ORLANDI, Eni P. *Terra à vista! Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo, Cortez; Campinas: Unicamp, 1990.
- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. In: *Novos Cadernos NAEA*, vol 9, nº 1. Belém: UFPA, 2006.

As peles negras e máscaras brancas da obra *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane: uma análise a partir feminismo negro

Gustavo Queiroz Rodrigues¹

Introdução

Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana e em sua obra *O Alegre Canto da Perdiz* buscou retratar a complexidade das mulheres moçambicanas, ao tratar de questões de gênero e da realidade de Moçambique, um país africano que foi colonizado por Portugal, carregando todas as influências históricas, sociais e ideológicas desse processo traumático. Busca-se no presente artigo analisar a aludida obra a partir de alguns conceitos teóricos do pós-colonialismo.

Em que pese a história tenha duas protagonistas, Delfina e Maria das Dores, mãe e filha, a personagem Serafina, avó Maria das Dores e mãe de Delfina, essa informação é muito importante para entender a origem dos conflitos e a influência que veio a exercer sobre as demais gerações da família.

Uma das maneiras de se analisar a referida obra de Chiziane é pelo conflito dessas posições e experiências de vida que cada uma dessas personagens possui e que a trama desenvolve, retratando assim características históricas, sociais e culturais, especialmente questões referentes ao colonialismo, de suas características à luta pela sua superação. Para analisar tais questões propõe-se identificar na obra conceitos teóricos do pós-colonialismo.

1. Bacharel em Direito pela UNEMAT (2010). Pós-graduado *lato sensu* em Direito Penal e Criminologia pela UNINTER (2018). Mestrando em Estudos Literários pelo PPGEL-UNEMAT.

As marcas do colonialismo na obra de *O Alegre Canto da Perdiz*, diálogos entre Fanon e autoras de feminismos negros

*Preste atenção, querida
Embora eu saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és
Ouça-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos, tão mesquinho
Vai reduzir as ilusões a pó
Muita atenção, querida
De cada amor tu herdarás só o cinismo
Quando notares estás à beira do abismo
Abismo que cavaste com os teus pés.*

(CARTOLA, 1976)

A obra *o Canto Alegre da Perdiz* ficciona a realidade de Moçambique propondo uma reflexão sobre elementos daquela sociedade. Conforme preleciona Candido (1985) para uma melhor abordagem do texto literário é preciso compreender seus elementos intrínsecos, o seu conteúdo com as temáticas, dimensões formais, tramas, estéticas, bem como elementos extrínsecos, isto é, em qual contexto social e temporal a obra foi escrita. Isso ganha um relevo ainda maior quando se trata de literaturas africanas de língua portuguesa, em que se propõe retratar a realidade destes países, com suas questões históricas, sociais, culturais, entre outras, mas principalmente retratar os processos de colonização, luta pela independência, e libertação dessas influências coloniais.

Por isso, a importância de contextualizar algumas informações sobre a história de Moçambique para depois fazer as interligações dela com o texto literário e as teorias pós-coloniais.

Vasco da Gama esteve em Moçambique em 1498 quando fez a sua famosa navegação contornando a África, no entanto somente ao final do séc. XV Portugal ocupou pequenos territórios no litoral e no interior do país, com finalidade militar, missionária e comercial, para exploração de recursos naturais como marfim e ouro e posteriormente captação de escravos.

Essa realidade foi alterada nos anos de 1884 e 1885 quando ocorreu a Conferência de Berlim, em que os países europeus decidiram

dividir e ocupar os territórios africanos. A partir disso Portugal se lançou na ocupação efetiva de territórios pelo interior do país travando uma guerra de dominação, massacrando impérios e reinos nativos da região².

A partir de 1920 Portugal começou a controlar indiretamente Moçambique implementando várias disposições legais criando a figura do *assimilado*, como o Estatuto do Indigenato, que concedia uma espécie de sub-cidadania aos que a ela aderissem desde que se submetessem aos ditames, à moral, religião, educação, costumes, trabalho e cultura portuguesa (FERREIRA; VEIGA, 1957), isto é, para terem mínimos direitos, os povos tradicionais de Moçambique ou seus descendentes teriam que abandonar toda a sua identidade.

Os conflitos de ocupação perduraram até 1930, quando Portugal passou a exercer pleno controle sobre Moçambique, em 1962 foi fundada a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) que liderou os esforços de independência que ocorreu 1975, no entanto o país mergulhou novamente em uma guerra 5 anos depois, uma guerra também civil, conflito que se encerrou somente em 1992.

Todo esse processo de colonização tem como consequência o enraizamento profundo de um pensamento de destruição da cultura e valores tradicionais que são substituídos pelos do colonizador, cria-se um sentimento de inferioridade de tudo o que pertence ao colonizado e de valorização de tudo o que pertence ao colonizador, o sonho do colonizado é se tornar colonizador, no mesmo sentido freireano do oprimido sonhar ser o opressor, por isso apesar da pele negra quer usar máscaras brancas:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008. p. 34)

2. Portal do Governo de Moçambique. História de Moçambique. Penetração Colonial. Disponível em: <<https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-Mocambique/Penetracao-Colonial>>. Acesso em: 20 out. 2020.

Apesar de Fanon identificar e sistematizar todo o processo de racismo colonial, afirmando que homem negro era o *outro* em relação ao homem *branco*, é preciso olhar por um viés diferente, feminino, de autoras feministas negras, como Grada Kilomba para quem as dificuldades das mulheres negras eram maiores neste contexto, pois estas eram ainda a outra de outras/os:

As mulheres brancas têm um status oscilante, como o eu e como a “Outra” dos homens brancos porque elas são brancas, mas não homens. Os homens negros servem como oponentes para os homens brancos, bem como competidores em potencial por mulheres brancas, porque são homens, mas não são brancos. As mulheres negras, no entanto, não são nem brancas, nem homens, e servem, assim, como a “outra” da alteridade. (KILOMBA, 2019. p. 191)

Complementando essa ideia a filósofa Djamila Ribeiro assevera que já no nascimento do movimento feminista havia uma clara distinção de tratamento da mulher branca e negra, que a princípio as mulheres brancas não lutavam pelos direitos de todas as mulheres, mas defendiam de certa maneira seus privilégios, isso teria gerado uma querela que apenas dividia as mulheres, sendo que hoje seria “necessário entender de uma vez por todas que existem várias mulheres contidas nesse ser mulher e romper com a tentação da universalidade, que só exclui” (RIBEIRO, 2018. p. 53).

Como um recorte histórico do alegado cita a referida filósofa o famoso discurso proferido pela ex-escrava Sojourner Truth em 1851 “E não sou eu uma mulher?”:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (RIBEIRO, 2018. p. 51-52)

Angela Davis, intelectual estadunidense que pensou as relações entre as mulheres, raça e classe, sob a dinâmica da exclusão capitalista, também discorre sobre as diferenças do movimento feminista em sua origem e como ele não abarcava um feminismo negro, lembrando que as mulheres negras foram exploradas não só nos EUA, mas em diversos lugares pelo mundo ao longo da história, especialmente em países escravocratas, colonizados:

Embora tenham colaborado de forma inestimável para a campanha antiescravista, as mulheres brancas quase nunca conseguiram compreender a complexidade da situação da mulher escrava. As mulheres negras eram mulheres de fato, mas suas vivências durante a escravatura –trabalho pesado de seus companheiros, igualdade no interior da família, resistência, açoitamentos e estupros– as encorajavam a desenvolver certos traços de personalidade que as diferenciavam da maioria das mulheres brancas. (DAVIS, 2016, p. 40)

Se fosse considerado que a obra *O Alegre Canto da Perdiz* pretendeu retratar a realidade Moçambicana (espaço), ela teria como referência os períodos históricos de guerra de ocupação e guerra colonial (tempo), pois utiliza o conceito de assimilação que surge somente como instituto legal a partir de 1920, bem como menciona que Maria das Dores partiu em 1974 (CHIZIANE, 2008. p. 16), um ano antes da independência.

Pedi o pai para ser assimilado, a fim de ter acesso à escola oficial, onde as professoras eram mulheres normais e não freiras esquizofrênicas. Mas o pai disse que não. Porque os assimilados eram assassinos. O pai de Delfina disse não à assimilação, sem saber que a libertação da pátria seria na língua dos brancos e sem imaginar ainda que os filhos dos assimilados iriam assumir o protagonismo da História. (CHIZIANE, 2008. p. 29)

Serafina era uma mulher negra que também se casou com um negro, que renegou o processo de assimilação para manter suas tradições culturais, não queria ser um assassino de seu povo, por isso a família não possuía quaisquer direitos naquela sociedade colonial, perspectiva de melhoria de vida ou ascensão social. Apesar da escravidão nos moldes clássicos ter sido proibida, existiam diversas práticas que mantinham aquela sociedade colonial extremamente desigual e injusta para os colonizados, eram comuns por exemplo o

sequestro de filhos homens para serem soldados, sipaios³, e executar trabalhos forçados nos campos e cidades.

Serafina fica com os olhos presos à imagem de José. Barro esculpido. Filho dos matagais e dos palmares. Nascido no ventre negro da escravatura. Aquela imagem desperta fantasmas, ressuscitando sóis antigos, numa viagem ao passado. O pátio da casa sitiado. Ceileiro em chamas. Gente em pânico à procura de abrigo na sombra de um grão de areia. Terra em lágrimas. Gente em debandada, apanhada, acorrentada. Bastonadas de sipaios. Gritos lancinantes de filhos desaparecendo no mapa do tempo. Corpos caindo como fruta madura. Os muzambezi resistindo, avançando, matando e morrendo aos gritos: pátria ou morte, mas nunca a escravatura! Três crianças arrancadas dos braços de Serafina ao som das balas, na noite fúnebre dos sipaios. (CHIZIANE, 2008. p. 35)

A mãe de Delfina ao notar que a jovem era atraente segundo os padrões de beleza dos portugueses passa a lhe explorar sexualmente para que com isso possuísse alguma vantagem e sobrevivesse naquela realidade cruel, Sarafina troca a virgindade de sua filha por um copo de vinho:

Tudo por causa daquele dia em que a mãe a atirou como uma gazela na jaula de um carnívoro. O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorria lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não conseguia entender a alegria da mãe perante o pecado original. (...) Delfina fervilhava de revolta: porque é que os pais interferiam nos sonhos das filhas? Umás vezes é para casá-las cedo, outras para fazê-las trabalhar nos campos, e no caso dela foi para ser inaugurada por um velho branco a troco de um copo de vinho. (CHIZIANE, 2008. p. 29)

Ao ser criada assim, Delfina vê como única opção de sobrevivência ceder às vontades do colonizador europeu, Delfina e seu corpo são como a África que atraíram o colonizador para extrair todas as suas riquezas, ser explorada, subjugada, violentada, ao perder a sua

3. Sipai, cipai – “Soldado indígena disciplinado e fardado quási à europeia, na Índia e África Portuguesa; fâmulos fardados, que acompanha ou faz recados”. Do persa sipahi. O termo aparece registrado a partir de 1728, equivalendo aos mais antigos lascarim e peão. DALGADO, Sebastião Rodolfo. Glossário lusosíatico. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1919-1921, (2 v.). p. 807.

dignidade também perdiam Moçambique e cada país colonizado da África, cabia ao colonizado mudar a sua própria realidade, insurgindo-se, passando a ser o protagonista de sua própria história, enquanto se deixasse dominar ou se vendesse, estaria contribuindo para o seu próprio infortúnio, ainda que talvez não tivesse consciência disso. Desse processo, no entanto.

Serafina quer manter a filha na prostituição, ainda está contaminada pelas ideias impostas pelo colonialismo, acredita que está é a sua única salvação naquela realidade de condenados, que por serem negras estão presas num mundo cruel, injusto e desigual, Serafina quer manter a filha na prostituição para que a família tenha uma vida menos sofrida do que os demais, de trabalhos forçados ou de severo esforço físico com parca ou nenhuma remuneração.

Delfina consegue abandonar a prostituição e se casar por amor com um homem negro, José dos Montes, apesar de seu pai ficar feliz com a situação, sua mãe reage veementemente alertando a filha de que não pode haver amor entre negros, que ela sofreria por aquele ato, que deveria ter um amante branco, tal conselho se dá a partir de suas experiências sofridas de vida, afinal o destino de Serafina foi este, mas Delfina era bela, ao gosto do colonizador, não *“deveria desperdiçar todo esse tesouro nas mãos de um preto”* tinha escolha e deveria aproveitar essa oportunidade para escapar de seu destino trágico, que arrastaria não só ela, como também a família para a miséria, Serafina ao seu modo acreditava estar protegendo a filha:

Minha Delfina, esperava que me dissesse: tenho um amante branco! Olha que eu aceitaria, pois na nossa mesa não faltariam migalhas de vinho, bacalhau e azeitona. Agora, um condenado? (...) Delfina, perdeste o juízo? Sabes o que significa esse passo? – É a manifestação do amor, minha mãe. – No teu sim reside todo o destino. Pensa muito, antes de dar este passo. – Já pensei, mãe – responde Delfina com voz de guerra e de paz. De certeza na vitória, produzindo desespero no coração da mãe. – Pensa também em mim. És o meu pão e o meu sustento. (...) – O que é o amor para a mulher negra, Delfina? Diz-me: o que é o amor na nossa terra onde as mulheres se casam por encomenda e na adolescência? Diz-me o que é o amor para a mulher violada a caminho da fonte por um soldado, um marinheiro ou um condenado? As histórias de paixão são para quem pode sonhar. A mulher negra não brinca com bonecas, mas com bebês de verdade, a partir dos doze anos. A conversa de amor e virgindade é para as mulheres brancas e não para as pretas. Por que

me falas de amor? A paixão é perigosa, Delfina, não te fies nela. O amor é caprichoso como as marés, vai e vem, esconde-se, aparece, voa. Se queres construir um lar sólido não te fies no amor, porque quando ele se esvai destróis tudo e partes à procura de outro. É por isso que para nós, negras e pobres, o amor e a paixão deviam ser proibidos. (CHIZIANE, 2008. p. 36)

Tanto Serafina quanto Delfina não conseguiam visualizar que o real problema era o colonizador, acreditavam que deveriam buscar na subserviência aos portugueses uma melhoria de vida, não buscavam uma ruptura, mas uma união com aquele sistema, em razão dessa alienação, falta de consciência.

Delfina contraria a mãe e se casa. No entanto aquelas ideias do colonialismo continuam enraizadas em sua mente e naquela sociedade, ela fica infeliz com a vida mais modesta que leva sem a prostituição ao homem branco, o casamento sofre com o desgaste e o amor não consegue mais fazer frente às vantagens de ser uma mulher que entregava sua dignidade sexual ao colonialismo:

O casamento dá os primeiros sinais de uso. Em cada manhã que nasce a doçura se apaga. Por causa do dinheiro que falta. Do açúcar que não basta. Do conforto que não há. A Madalena não se conforma com o cinto de castidade, reage. Ameaça rompê-lo

para regressar à liberdade do cais. A paixão de ontem começa a transformar-se em saudade. A voz de Delfina começa a expressar saudades do tempo antigo quando José apresenta, no final de cada mês, cinco quilos de farinha azeda, dez cocos e uma moeda de dez escudos, seu salário de contratado. – Acha, que isso é salário para mim? – grita Delfina. – Tiraste-me das mãos do Soares, o meu branco rico, que me dava tudo. Traz-me dinheiro de verdade, se me queres aqui. (CHIZIANE, 2008. p. 42)

Na esperança vã de ter melhores condições de vida Delfina convence o marido José dos Montes à assimilação, na cabeça de Delfina, uma vida digna somente era possível na submissão ao colonizador, e já que ela não poderia mais vender a sua dignidade, deveria o marido dispor da sua:

– Sei onde ir buscar a fortuna de que precisamos, meu amor.

– Sabes?

– Sim. Basta sermos assimilados do regime. É a única saída.

José aprende a dor de ser homem. Construir o mundo com a força dos braços. Quebrar pedras nas profundidade do túnel, transformá-las em pão. Mas ser assimilado?

– Os assimilados são assassinos, Delfina.

– E daí? A vida de um negro é matar ou morrer. Se não matas tu, matam-te eles a ti. Que diferença faz? (CHIZIANE, 2008. p. 43)

Como não havia efetivo português suficiente para impor ordem por todas as colônias era comum o recrutamento de soldados, guardas, forças de segurança e principalmente de repressão formada pela captação de não portugueses nas colônias, essas pessoas traíam tudo que as definiam como povos tradicionais daqueles territórios para jurar fidelidade absoluta ao colonizador, e passavam a ser instrumento da dominação de seus pares.

Papel semelhante foi o desempenhado pelo capitão da mato na escravidão brasileira, em que um negro *caçava e capturava* escravos fugitivos para devolvê-los aos seus proprietários, pensamentos que ainda figuram no imaginário de alguns representantes da política brasileira, como o atual presidente da Fundação Palmares Sergio Camargo, uma pessoa negra que é contra todas as políticas de inclusão social de negros e que chamou o movimento pelos direitos dos negros no Brasil de *escória maldita* formada por *vagabundos*⁴.

Tal fato ocorreu tanto na realidade quanto na ficção, nesta é possível ver a representação do negro da casa grande em Stephen, escravo interpretado por Samuel L. Jackson no filme *Django Livre* de Tarantino em 2012, que defendia arduamente seu senhor e incentivava punições severas e tratamento desumano aos demais escravos, bem como também encontramos essa figura no famoso discurso de Malcolm X proferido em janeiro de 1963 na Universidade de Michigan:

4. G1. Sérgio Camargo, presidente da Fundação Palmares, chama movimento negro de 'escória maldita' em reunião. 02 de jun. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/02/sergio-camargo-presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita-em-reuniao.ghtml>>. Acesso em: 20 out. 2020.

Então há dois tipos de negro... A maioria conhece o velho tipo... nos tempos da escravidão ele era chamado de “Pai Tomás”. Era o negro da casa. E nos tempos da escravidão havia dois negros. Havia o negro da casa e o negro do campo. O negro da casa geralmente vivia perto do senhor. Vestia-se como o senhor. Usava as roupas velhas do senhor. Comia a comida que o senhor deixava na mesa. E morava na casa do senhor... ele sempre se identificava com as mesmas opiniões que seu senhor se identificava. Quando o senhor dizia: “Temos comida boa”, o negro da casa dizia: “Sim, temos bastante comida boa”... Quando o senhor adoecia, o negro da casa identificava-se tanto com o senhor que dizia: “Qual é o problema, patrão, estamos doentes?”... Mas havia o outro negro no campo. O negro da casa era minoria. As massas – os negros do campo eram as massas. Eram a maioria. Quando o senhor adoecia, eles rezavam para que ele morresse. Se a casa pegasse fogo, eles rezavam para que o vento aticasse a brisa. (MARABLE, 2013. p. 255)

Enquanto José dos Montes na função de sipaio vai reprimir rebeliões e greves do seu povo, viajando pelo país, seu chefe, um colonizador o trata como uma ferramenta descartável, apesar de todos os seus méritos e conquistas, afirma que apesar de José ser um assimilado ele é um negro e não será promovido ou acenderá na carreira devendo permanecer um sipaio apenas para que não empreste suas habilidades aos revoltosos, pois seria um inimigo terrível e por isso precisa ter seu espírito quebrado, decidindo atacar seu ponto fraco, seu chefe passa a se relacionar com Delfina que engravida dele. Conforme assevera Fanon, não se trata só de racismo como uma ideia, um pensamento guardado na intimidade, é preciso que seja externalizado, demonstrado com ações:

Já dissemos que existem negrófobos. Aliás, não é o ódio ao negro que os motiva. Eles não têm a coragem de odiar, ou não a têm mais. O ódio não é dado, deve ser conquistado a cada instante, tem de ser elevado ao ser em conflito com complexos de culpa mais ou menos conscientes. O ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar esse ódio através de atos, de um comportamento adequado; em certo sentido, deve tornar-se ódio. É por isso que os americanos substituíram a discriminação pelo linchamento. Cada um do seu lado. Assim não nos surpreendemos que nas cidades da África negra (francesa?) sempre exista um bairro europeu. (FANON, 2008. p. 61)

Quando José retorna vitorioso das batalhas Delfina diz que está grávida, mas quando nasce o bebê ele possui a pele mais clara, tratando-se de uma criança *mulata*, José percebe então que foi traído e ao questionar Delfina ela confessa já não mais amá-lo e que precisava de mais dinheiro para sobreviver, que estava se relacionando com o chefe do marido. José abre mão de sua função, atira seu punhal, objetos e uniforme de soldado assassino ao mar e desaparece.

Fanon (2008) sustenta que o colonialismo cria dois lados, o do colonizador e o do colonizado, o primeiro é branco, europeu e explora o segundo, que é negro ou pertence a algum dos povos tradicionais, “o mundo colonizado é um mundo cortado em dois” (FANON, 1968, p. 28), não há meio termo, o assimilado continua a ser tratado como negro, relata Fanon que teria sido educado na Martinica como se fosse um francês, mas que foi somente quando foi à França que pode perceber que não era tratado nem reconhecido como cidadão legítimo, e que a assimilação e outros subterfúgios criados eram apenas maneiras dos colonizadores controlarem os colonizados criando ilusões.

O processo de ruptura com o pensamento colonial somente virá na terceira geração, com Maria das Dores, que apesar de ser tida como louca, ou ter se tornado assim pela separação dos filhos, é uma mulher independente, forte e que desafia as tradições, não apresenta pensamentos de idolatria pelo colonizador, apesar de ainda sofrer as consequências da guerra colonial.

Eu tenho o destino do vento, e tenho a vida presa nas teias de uma esperança desconhecida. A rosa-dos-ventos. Tenho o destino dos pássaros. Voando, voando, até à queda final. Tenho destino de água. Sempre correndo em todas as formas, umas vezes nascente, outras vezes rio. Outras vezes suor e outras lágrimas. Dilúvio. Gota de orvalho na garganta de um passarinho. Sou vapor aquecido pela vida. Sou gelo e neve na câmara de um congelador. Mas sempre água, o movimento é a minha eternidade. Sou um animal ferido por todas as coisas. Pelo cantar dos passarinhos, pelo vermelho dos antúrios, pela floração das violetas. Ferida pelo sonho, pela ilusão. Pela esperança e pela saudade. Quem sou eu? Uma estátua de barro, no meio da chuva. Odeio as roupas que me limitam o voo. Odeio as paredes das casas que não me deixam escutar a música do vento. Eu sou a Maria das Dores. Aquela que desafia a vida e a morte a busca do seu tesouro. Eu sou a Maria das Dores, e sei que o choro de uma mulher tem a força de uma nascente. Sei com quantos passos de mulher se percorre o perímetro do mundo. Com

quantas dores se faz uma vida, com quantos espinhos se faz uma ferida. Mas não tenho nome. Nem sombra. Nem existência. Sou uma borboleta incolor, disforme. Das palavras conheço as injúrias, e dos gestos, as agressões. Tenho o coração quebrado. O silêncio e a solidão me habitam. Eu sou a Maria das Dores, aquela que ninguém vê. (CHIZIANE, 2008. p. 7)

Maria das Dores após perambular por anos em busca de seus filhos que desapareceram na guerra colonial se depara com o rio Licungo decidindo tomar banho nua, sendo assim considerada a *louca do rio* desafia as normas e moralidade locais, sendo atacada e amaldiçoada pelos moradores da vila. Maria das dores passa a interagir com os moradores da região, especialmente com o médico e com a contadora de histórias e tradições orais da vila, acabando por encontrar seus filhos e passando a relembrar as histórias de sua família, especialmente de sua avó e mãe, Serafina e Delfina.

Conclusões

O alegre canto da perdiz é uma obra escrita por uma mulher que retrata experiências de vida sob este ponto de vista, preocupando-se em retratar elementos sociais, históricos e culturais de Moçambique do período da colonização portuguesa até à independência do país. Ao dar voz às mulheres de Moçambique a autora permite que sejam feitas reflexões e discussões sobre vários temas como o colonialismo, o feminismo negro, as relações de abuso e dominação coloniais.

Essa análise do texto literário sob o viés colonial proporciona uma enriquecedora possibilidade de significações e interpretações possíveis, especialmente quando é possível encontrar no texto elementos convergentes às teorias pós-coloniais, como as propostas por Fanon em suas obras *Os condenados da Terra*, *Pele Negra e Máscaras Brancas* e *Os Condenados da Terra*.

Foi possível verificar na obra a inferiorização da cultura e valores dos povos tradicionais em detrimento de seus equivalentes portugueses pelo instituto da assimilação quando o Pai de Delfina se nega a aceitar esse processo e o marido de Delfina se submete a tal situação para agradar a esposa, bem como também é representada a questão da prostituição e dos relacionamentos de mulheres negras com homens brancos, demonstrando uma dominação e exploração

sexual, em que a dignidade sexual se torna também uma moeda de troca pela sobrevivência.

O alegre Canto da Perdiz é um reflexo da realidade recrudescida, tem momentos tristes, de angústia e alívio, sendo um retrato da vida, é agridoce, pois ainda que o mundo seja cruel ainda há beleza e outras experiências boas que podem ser extraídas. Paulina Chiziane e os temas trazidos à baila em sua obra são fundamentais para compreender melhor a realidade de Moçambique, a situação das mulheres africanas no processo de colonização, a divulgação e produção de uma literatura esteticamente complexa feita por mulheres negras sob este ponto de vista.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Alfragide-Portugal: Editorial Caminho. 2008.
- DALGADO, Sebastião Rodolfo. *Glossário luso-asiático*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1919-1921, (2 v.)
- DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani, São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA. 2008
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.
- FERREIRA, José Carlos Ney; VEIGA, Vasco Soares da. *Estatuto dos indígenas portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique anotado*. 2ª ed. Lisboa: 1957
- G1. Sérgio Camargo, presidente da Fundação Palmares, chama movimento negro de 'escória maldita' em reunião. 02 de jun. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/02/sergio-camargo-presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita-em-reuniao.ghtml>>. Acesso em: 20 out. 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARABLE, Manning. *Malcolm X: Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras. 2013

- PORTAL DO GOVERNO DE MOÇAMBIQUE. *História de Moçambique. Penetração Colonial*. Disponível em: <<https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Mocambique/Historia-de-mocambique/Penetracao-Colonial>>. Acesso em: 20 out. 2020.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SANTOS, Argenor Francisco dos (CARTOLA). *O Mundo é um Moinho*. 1976. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/cartola/44901/>>. Acesso em: 20 out. 2020.

Subvertendo o patriarcado: a sexualidade feminina em *A casa da paixão*, de Nélida Piñon

Jéssica Maria Cruz Silva (UESPI)¹
Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI)²

Considerações iniciais

Durante muito tempo, o grupo feminino foi excluído do meio público e confinado ao ambiente doméstico. Nessas condições, as vozes femininas foram silenciadas e um protótipo de comportamento destinado às mulheres foi legitimado historicamente, a fim de naturalizar a subalternidade de sua existência em função das necessidades do homem. Esse processo de silenciamento decorre de fatores como: ausência nos espaços públicos, cabendo-lhes apenas o confinamento do lar; a perda do sobrenome feminino ao casar-se, o que impede até mesmo uma reconstituição da linhagem familiar da esposa; a falta de fontes (correspondências, diários, autobiografias, declarações de amor) que retratem uma existência cotidiana; o silêncio dos relatos, dominado pelo exclusivismo político, econômico e social masculino; além do acesso tardio à escrita, o que leva a informações imprecisas (PERROT, 2019).

Não é de se estranhar, portanto, que as primeiras contestações do grupo feminino, registradas pela história moderna, estivessem dirigidas contra a desigualdade no acesso à educação, uma vez que homens e mulheres eram educados com propósitos diferentes. O saber social oferecido às mulheres visava formá-las para seus papéis futuros de dona de casa, esposa e mãe. “Instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis [...] Inculcar-lhes bons hábitos de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas” (PERROT, 2019, p. 93).

1. Mestranda em Letras (UESPI). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduada em Letras Português (UESPI). Especialista em Literatura Brasileira (ISJT).
2. Doutora em Letras (UFPE). Mestra em Letras (UFPE). Graduada em Letras Português (UESPI). Atualmente, é docente efetiva da UESPI.

A visibilidade que a mulher vem conquistando decorre de um intenso processo de lutas e conquistas, marcado por contradições, avanços, recuos, sem um ponto predeterminado de chegada. Investigar o movimento de constituição da história das mulheres implica reconhecê-las como sujeitos históricos, uma vez que desestabiliza premissas construídas socialmente e legitimadas como universais por agentes como a Igreja, a Família, o Estado e a Escola. O movimento feminista se constrói, então, a partir das resistências, derrotas e conquistas, que compõem a história da mulher e deve ser visto como um movimento vivo, cujas lutas estão em constante (re)criação. Ao buscar a superação das relações sociais hierárquicas, alinha-se a outros movimentos que lutam contra a discriminação em suas variadas formas.

Diante desse contexto emancipatório, o presente estudo apresenta a contribuição da ficcionista contemporânea Nélide Piñon dentro do articulado sistema literário de mulheres que ousaram transgredir os limites do tempo e espaço em prol de sua liberdade, independência e reconhecimento como sujeito da história. A escritora nelidiana discute o ético através do estético, cuja erudição não se presta ao flagrante. Em outras palavras, sua linguagem contribui com a reflexão em torno de determinados contextos histórico-sociais, não por meio da defesa clichê de novos pontos de vista, mas através de registros da realidade feitos de forma diferente do convencional, por privilegiar em seus textos valores existenciais e poéticos. Tal aspecto é tocante à situação da mulher, já que a escritora evita o termo feminista, entretanto, utiliza suas narrativas para evidenciar a versão dos que foram silenciados ao longo da história, não de maneira documental, mas poética. Ademais, sua ativa participação na vida cultural e literária do Brasil, além do seu reconhecimento internacional, aflora nossa curiosidade em estudar os mecanismos de denúncia de uma escrita de autoria feminina tão significativa.

Considerando os aspectos da representação feminina no conjunto da produção literária piñoniana, esta pesquisa parte da seguinte problemática: De que maneira Piñon (1997) desnuda criticamente os discursos fundadores do Patriarcado, em torno das representações do feminino? Para tecer tal investigação, elegemos como objeto de estudo o romance *A casa da paixão*, publicado em 1972, objetivando analisar a (in)visibilidade do corpo feminino, no tocante à sexualidade, e como a personagem Marta subverte (ou não) os papéis sociais conferidos à mulher no sistema patriarcal.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, cujo escopo está organizado em três seções. Na primeira parte do trabalho, utilizamos os postulados teóricos de Perrot (2019), Saffioti (1987; 2015), Bourdieu (2012), a fim de entender como a dominação masculina é legitimada dentro do sistema social do patriarcado. A partir dessas discussões, foi possível evocar questões relacionadas ao gênero, à sexualidade, considerando suas imbricações com as inscrições discursivas do patriarcalismo, o qual essencializa a sexualidade feminina, dentro dos limites do casamento, da maternidade e da repressão do prazer sexual, ou seja, dentro de uma estrutura dominante hierarquizada, que coloca o homem numa posição privilegiada ao passo que a mulher é destituída de direitos, colocada na posição do Outro. Para isso, trouxemos alguns dos fundamentos abordados por Beauvoir (1970), Butler (2003), Lauretis (1994), dentre outros autores que corroboram com as discussões elucidadas. Na segunda seção, empreendemos a análise de partes pontuais do romance em estudo, que demarcam o comportamento transgressor da personagem Marta, com ênfase no processo de descoberta e automação de sua sexualidade, enquanto elementos que corroboram com a visibilidade do universo feminino. E na terceira seção, trouxemos as considerações finais, com os resultados parciais alcançados.

Patriarcado: a legitimação da supremacia masculina

Originalmente, o termo patriarcado se refere aos patriarcas do Velho testamento, como Abraão, que era um ancião com poder absoluto sobre as mulheres, crianças, rebanhos e demais subordinados. Tal termo foi também usado por Friedrich Engels, e, posteriormente, por teóricas do feminismo para outros contextos históricos, como sociedades feudais e capitalistas com uma hierarquia baseada na estrutura familiar e no poder paterno, que confina a mulher ao ambiente privado e doméstico (PISCITELLI, 2009). Conforme estudos apontados por Saffioti (2015), o patriarcado é muito jovem e pujante, tendo sucedido as sociedades, cujas relações entre homens e mulheres eram igualitárias, ou pelo menos supõe-se que fossem. Se fizer o cálculo a partir da instauração completa do processo de transformação das relações homem-mulher, a idade dessa estrutura hierárquica é de tão somente 2.603 a 2604 anos, o que mostra sua

pouca idade se comparado à idade da humanidade, estimada entre 250-300 mil anos.

Ao tratar sobre a história da mulher no interior da história humana, Muraro (2004) explica que, nas sociedades nômades primitivas que viviam da coleta e caça de pequenos animais, não havia necessidade de força física na execução das atividades e as mulheres ocupavam lugar central dentro da organização social. Para esses grupos, a mulher era considerada um ser sagrado por possuir o privilégio, atribuído aos deuses, de reproduzir a espécie humana, não se conhecendo a função do homem no ato sexual, o qual se sentia marginalizado nesse processo. “Essa primitiva ‘inveja do útero’ é a antepassada da ‘inveja do pênis’” (MURARO, 2004, p. 5, grifos da autora), sendo esta última introduzida, posteriormente, pela cultura patriarcal. Nesse contexto, havia a divisão de tarefas, mas não existia a desigualdade entre homens e mulheres. Para poder sobreviver a condições hostis, essas culturas primitivas tinham que ser cooperativas, então, ao invés de hierarquização de funções, havia revezamento de lideranças.

Seguindo o percurso histórico apresentado por Muraro (2004), na transição das culturas de coleta para a civilização agrária, a cultura humana passa de matricêntrica a patriarcal, apesar de que essa colocação pode parecer generalizante, visto que nem todas as culturas eram matricêntricas, podendo este termo ser até mesmo um conceito colonial ocidental. A harmonia que ligava o homem à natureza é rompida; este passa a dominar sua função biológica reprodutora; aparece o casamento, com o rígido controle da sexualidade feminina, reduzindo a mulher ao âmbito doméstico.

De agora em diante, poder, competitividade, conhecimento, controle, manipulação, abstração e violência vêm juntos. O amor, a integração com o meio ambiente e com as próprias emoções são os elementos mais destabilizadores da ordem vigente. Por isso é preciso precaver-se de todas as maneiras contra a mulher, impedi-la de interferir nos processos decisórios, fazer com que ela introjete uma ideologia que a convença de sua própria inferioridade em relação ao homem. (MURARO, 2004, p. 11)

De doadora da vida, símbolo de fecundidade da natureza, a situação se inverte: o homem passa a ser autônomo e a mulher o reflexo deste. Logo, a relação homem-mulher-natureza não é mais de integração, mas de dominação, cujo poder estava concentrado nas mãos

masculinas e a mulher deveria mostrar-se submissa a ele. Por isso, era necessária a legitimação de um conjunto de forças antagônicas entre o polo masculino, marcado pela força, virilidade, coragem, razão, e o feminino, ao qual se atribui a sensibilidade, a delicadeza, a resignação, dentre outros atributos, a fim de convencer a mulher de sua inferioridade.

Desde a Antiguidade, legisladores, sacerdotes, sábios, escritores, pintores, empenharam-se em demonstrar que essa condição secundária da mulher era desejada por Deus e proveitosa à terra, buscando argumentos, por exemplo, no Mito da Criação, e colocando a filosofia, a teologia, a religião, além da ciência, a serviço de seus intentos (BEAUVOIR, 1970). A partir da perspectiva de Beauvoir (1970), em *O Segundo Sexo*, a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e pelo olhar deste, o qual comporta significações hierarquizadas. Nas palavras da filósofa francesa: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10), sendo constituída como o Outro por ser objetificada: “o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto” (BEAUVOIR, 1970, p. 12), sem igualdade de condições entre ambos. Aqueles que detêm o poder de representar os Outros, consequentemente, controlam como estes serão vistos.

Na perspectiva de Saffioti (2015, p. 33), com a afirmação: “O poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual”, a autora possibilita abordar o processo de dominação-exploração, no qual as mulheres estão inseridas. As relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder perpassam toda a sociedade, não apenas a civil, mas também o Estado. Trata-se de um contrato entre homens, cujo objeto são as mulheres. Sendo o patriarcado uma forma de expressão do poder político, a diferença sexual é convertida, então, em diferença política, passando a se exprimir em liberdade ou sujeição. Neste ponto, a autora ressalta que o direito patriarcal entendido enquanto direito sexual desvincula-se da acepção de poder paterno, isto porque o agente social *marido* se constitui antes da figura do *pai*. Em relação aos vínculos convencionados e universais do patriarcado,

não se trata de uma relação privada, mas civil; dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, praticamente sem restrição. [...]

configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; tem uma base material; corporifica-se; representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência. (SAFFIOTI, 2015, p. 60)

Logo, o patriarcado pode ser entendido como o sistema no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher ao homem. Para Foucault (1995), os sistemas sociais hierarquizantes se articulam sobre dois pontos: “que o outro [...] seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como o sujeito de ação; e que se abra, diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 243). Em outras palavras, o poder, além de coercitivo e repressor, é também produtivo, heterogêneo e atua por meio de práticas e técnicas que foram inventadas, aperfeiçoadas e se desenvolvem sem cessar, existindo uma tecnologia de poderes, cada uma com sua própria história.

Seguindo o pensamento bourdiano, estruturas de dominação, como Igreja, Estado, Escola, Família, confinam o sujeito em determinado papel social, tornando quase impossível que o dominado se dê conta daquilo que o sociólogo francês denomina como violência simbólica: “violência suave, insensível, invisível às próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento” (BOURDIEU, 2012, p. 7). Embora essa dominação também abarque outras dimensões, como a social, a cultural e a econômica, são os polos binários, feminino e masculino, que estão no centro dessa economia simbólica, como raiz da dominação, bem definidos com base em uma oposição mútua, ou seja, o que pertence a um gênero é subtraído ao outro. Bourdieu (2012) considera que as divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações de dominação e exploração instituídas entre os gêneros se inscrevem em princípios de visão e divisão. Estes levam a classificar as práticas sociais segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino.

Nessa conjuntura, o corpo “não é um ser, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2003, p. 198). Dito de outra forma, o corpo é construído como uma realidade sexuada, sendo que a diferença biológica entre o corpo masculino

e o feminino, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode ser vista como justificativa natural da hierarquia socialmente construída entre os grupos masculino e feminino. Nas palavras da filósofa,

gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. (BUTLER, 2003, p. 200, grifos da autora)

Logo, gênero não é uma propriedade essencial, inata, estável ou pré-discursiva dos indivíduos, mas sim atos performativos, cristalizados socialmente, que fazem as categorias de gênero parecerem atributos naturais e preexistentes em vez de construções performativas e histórico-sociais. “A univocidade do sexo, coerência interna do gênero e estrutura binária para sexo e gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista” (BUTLER, 2003, p. 59). Percebe-se, então, que a dicotomia homem/mulher, baseada em oposições discriminadas e assimétricas entre masculino e feminino, garantiu a legitimação de uma estrutura dominante, na qual o homem é colocado numa posição privilegiada, enquanto a mulher é destituída de direitos.

Nos escritos feministas e nas práticas culturais dos anos 60 e 70, a introdução da categoria de gênero favoreceu o aprofundamento dessas teorias críticas, porque privilegiam “os processos de construção destas relações e das formas como o poder as articula em momentos datados social e historicamente, variando dentro e através do tempo e inviabilizando o tratamento da diferença sexual como ‘natural’” (HOLLANDA, 1994, p. 15). Lauretis (1994) faz uma importante discussão em torno da categoria de gênero quando atrelado apenas à diferença sexual, o que, na perspectiva da autora, limita o pensamento feminista, por permanecer interligado a conceitos universalizados que colocam a mulher enquanto a diferença do homem, além de homogeneizar as diferenças entre as próprias mulheres. Concebe,

portanto, o sujeito e suas relações subjetivas e sociais constituído no gênero, mas “não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Ao considerar as circunstâncias histórico-sociais como fatores determinantes na produção literária, muitos estudos têm promovido, desde a década de 1970, debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade e das consequências daí advindas para o meio literário. Esses debates tencionam

a transformação da condição de subjugação da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, a sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos, tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher, entendida no mesmo sentido que a relação dominador/dominada. (ZOLIN, 2005, p. 182)

Trata-se de uma maneira de ler a literatura confessadamente empenhada, voltada para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, transcendendo definições alicerçadas na permanência, sem perder de vista as condições concretas que as acompanham. Assim faz Nélida Piñon, cuja produção literária traz a história da evolução da condição social da mulher para a ficção. Questionar os ideais nos quais acreditamos serve para nos situar no mundo de modo analítico, crítico e autocrítico, como se deve fazer diante de questões teórico-práticas que exigem nosso senso de consequência, como as que estão relacionadas ao sistema de dominação masculina patriarcal. Considerando esse panorama, Zinani (2013) afirma parecer produtiva uma abordagem da opressão de gênero através de obras escritas por mulheres, por permitir o desvelamento da ideologia do texto, ao detectar os mecanismos de poder que subjazem à narrativa, possibilitando o afloramento de seu potencial emancipatório.

No momento em que a mulher adquire protagonismo na narrativa, ou mesmo reflete criticamente sobre o seu papel na sociedade, ela passa a questionar formas institucionalizadas de hierarquias, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço

de resistência contra as formas simbólicas de dominação, através da criação de novas formas representacionais (ZINANI, 2013). Por esse viés, as mulheres rompem com os discursos fundadores do patriarcado, colocando-se em uma posição de resistência, da qual emerge um novo sujeito com outras concepções sobre si e sobre a realidade circundante. Logo, por meio de uma visão de discurso como estruturador de uma sociedade, a crítica literária fundada no feminismo pode fazer uma análise histórica minuciosa dos mecanismos de poder em favor de interesses específicos e pensar possibilidades de resistência.

Marta, a casa da paixão

Desde o início de sua trajetória literária, Nélida Piñon foi interrogada sobre a questão do feminino e a receptividade de sua obra por ser mulher, destacando-se em suas entrevistas, bem como em suas obras, dois eixos em relação a essa problemática. Segundo Nascimento (2016), o primeiro diz respeito ao papel subalterno do feminino na sociedade masculina, analisado à luz do contexto patriarcalista. Tal submissão foi fortemente contestada pela escritora por meio de personagens femininas sempre corajosas e que subverteram normas sociais impostas pelo sistema patriarcal, como: Mariella, em *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*; Ana, em *Madeira feita cruz*; Monja, em *Fundador*; Marta, em *A casa da paixão*, *corpus* desta pesquisa; Breta e Esperança, em *A República dos Sonhos*; Caetana, em *A doce canção de Caetana*; Gênica, em *A roda do vento*; Leonora, em *A força do destino*; Scherezade, em *Vozes do deserto*; e no próprio desempenho da cidadã Nélida, nos escritos em que aparece sua biografia ficcionalizada. O segundo eixo diz respeito às discussões acerca da existência ou não de uma escrita feminina. Para Piñon, a arte é andrógina. Assim como não existe uma arte denominada masculina, também não há uma feminina. Em outras palavras, “a criatividade é impessoal. Tanto vale a história ser contada, quer por homem, quer por mulher. O que importa é o vigor do texto e os procedimentos por meio dos quais o ser do literário se manifeste” (NASCIMENTO, 2016, p. 27). Se existe diferença entre o querer masculino e o feminino é porque a mulher foi condenada ao silêncio, à submissão.

Nesse contexto, a obra nelidiana tenciona subverter as postulações patriarcais, como explica Zolin (2003, p. 89): “[...] a despeito de

a escritora rejeitar o rótulo de ‘escrita feminina’ para os textos literários de autoria feminina, sua obra está calcada na necessidade de empreender inovações em relação à linguagem controlada pela ideologia dominante”. A evolução da obra de Nélide Piñon, quando vista sob a perspectiva de representação da mulher, reflete as tendências dos estudos feministas: ambos partem de um estágio inicial, marcado pela necessidade de quebrar paradigmas, desenvolvendo-se até atingir um momento mais ameno, reflexo de circunstâncias históricas favoráveis (ZOLIN, 2003). Nas palavras de Régis (1997, p. 105), “o discurso literário de Nélide Piñon funda oposições e contraria valores já estabelecidos [...] ocupando-se com a transgressão de todas as regras para afirmar a invenção como um impulso unificador”. Ao buscar subverter a sintaxe oficial, no que tange à tradição dos papéis conferidos à mulher, a referida autora toma a escrita como um ato subversivo, desnudando as representações do feminino legitimadas pelos discursos hegemônicos.

O romance *A casa da paixão*, publicado em 1972, faz parte da fase vanguardista das obras nelidianas, cuja linguagem densa e poética resgata mitos da tradição cristã, atualizando-os dentro de um projeto que evoca a alienação (ou não) do sujeito feminino, regulado por sistemas sociais que limitam sua conduta, sobretudo no que diz respeito à normatização da sexualidade feminina com fins de reprodução, além da eliminação da legitimidade do desejo carnal. A mulher é, então, destituída do direito de gozar dos prazeres sexuais, pois para ela o ato sexual deveria servir apenas ao propósito da constituição de uma família e da procriação. Através de um discurso erótico, sem resvalar para a obscenidade, Piñon (1997) apresenta Marta, uma jovem órfã de mãe desde o nascimento, criada pelo pai – a quem a autora não atribui um nome – e pela ama Antônia, responsáveis por educá-la dentro dos princípios normatizados socialmente, buscando mudar comportamentos não instituídos como feminino.

Quando ela nasceu e Antônia anunciou menina, o pai sentira o soco no peito. [...] Pequena, o pai não a quis assim. Buscou modificá-la [...] tantas vezes a surpreendera em andanças pelos corredores, pulando janelas, perdendo-se nos jardins, ele então a seguia, para protegê-la, ou obedecer à tradição estabelecida entre eles, um ser a sombra do outro, quando os grandes feitos abatessem aquela casa. [...] De que modo os filhos procedem diferente dos pais, é normal o jeito livre que na filha instalou-se feio e duradouro? [...]

O médico assegurou-lhe que a sua filha era igual a um rio, suas águas prolongavam-se porque outras das montanhas mais tímidas defenderam seus primeiros recursos, querendo insinuar que Marta era do mesmo reino do pai. (PIÑON, 1997, p. 7-11)

À medida que Marta vai passando pelo processo de autodescoberta de sua sexualidade, ela anseia dominar o próprio corpo, entendido por ela não como templo divino, mas como a casa da paixão, destituído de ideologias religiosas, como expressa a própria personagem: “Eu era o camaleão, mudava de cara querendo, escapava dos caminhos quando caminhos mais preciosos eu sabia existirem na terra desde que eu os desbravasse” (PIÑON, 1997, p. 46). Para isso, vai subvertendo as imposições ao feminino, normatizadas pelos discursos fundadores do Cristianismo e do patriarcado, dentre elas a religião fervorosa. Sobre o perfil de mulher constituído por tais normas sociais, Perrot (2019, p. 49-50) assegura que a mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, “na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo”. E é exatamente em torno dessas questões que Marta encontra margens para ressignificar sua existência, dentro daquele ambiente regido pelas “palavras sombrias do latim assimilado”, cujas sentenças não faziam sentido algum para ela, mas lá estava por obediência ao pai. Manifesta-se através da sensualização do corpo em forma de protesto, por saber despertar o desejo dos homens, mas sem a intenção de satisfazê-los, a menos que assim quisesse.

No domingo pela manhã escolhia o melhor traje. Assistia à missa obediente ao pai. Cedia para não lhe dar porções mais generosas. [...] Os homens a desejavam como se ela fosse bicho, Marta assegurava-lhes pelo olhar não desconhecer a verdade, mas não a teriam a menos que se decidisse, do meu corpo cuido eu, seu olhar em chamas dizia, após *as palavras sombrias do latim assimilado*. [...] Os seios de Marta, sim, tão fartos, os homens proclamavam. Andando conduziam-se não segundo sua vontade, eram os seios a única liberdade extraída daquela fronteira. Afinal Marta os encarava. Como protesto. [...] Olho-os na igreja e eles sabem, não copulo com nenhum de vocês, sempre foi assim minha ameaça, copular é serviço de homem e mulher, mas *homem eu escolho*, sou mulher porque não desconfio do fervor com que abro as pernas. (PIÑON, 1997, p. 14 e 47, grifos nossos)

Esse papel dominante que a Igreja desempenha na vida dos cristãos pode ser explicado, de acordo com a categoria de violência simbólica de Bourdieu (2012). Imersos nessas estruturas, os indivíduos internalizam a dominação e contribuem para que ela se perpetue, gerando um círculo vicioso, do qual não conseguem se libertar. E quando conseguem, são apontados como loucos, indisciplinados, desobedientes à fé e aos preceitos da Igreja, sendo estes normatizados como os únicos a serem seguidos e internalizados.

Na tentativa de domesticar a filha, o pai de Marta, cuja figura é autoritária e possessiva, toma a decisão de encontrar para ela um marido, como forma de limitar os seus movimentos ao ambiente doméstico, além de instituir um homem que pudesse controlar seus desejos sexuais, numa relação matrimonial: “Se é de macho que ela precisa, eu lhe darei” (PIÑON, 1997, p. 35). O casamento era tido como *ápice* da vida da mulher. Muitas vezes, a união era arranjada pelas famílias por atender aos seus interesses financeiros, e ainda contava com o apoio da Igreja, que instituiu o matrimônio como um sacramento. Ao conhecer Jerônimo, Marta o trata, inicialmente, com hostilidade, por ele ter vindo a pedido de seu pai, e representar para ela um “escravo do pai, escravo da tua cristandade, pai, escravo do teu átrio, do teu arbítrio” (PIÑON, 1997, p. 50). Marta queria que fosse alguém escolhido por ela, sendo-lhe de direito a prerrogativa de escolha, contestando o costume de que o pai deveria escolher marido para as filhas: “Não o queria ainda, antes devia seleccioná-lo livre” (PIÑON, 1997, p. 7). Conforme Moniz (1984), o nome do pretendente de Marta pode ser associado a São Jerônimo, um dos patriarcas da Igreja que rejeitava o amor erótico e seu gozo no casamento, ensinando que o desejo sexual animalizava a natureza humana.

Sobre os polos binários masculino e feminino, simbolizados na narrativa por Jerônimo e Marta, tem-se que:

Ao macho estão sempre associados valores tais como força, razão, coragem. Logo, os raquíticos, os afetivos, os tímidos são solicitados impositivamente a se comportarem de forma contrária às suas inclinações. [...] Para não correr o risco de não encarnar adequadamente o papel do *macho* o homem deve inibir sua sensibilidade. [...] O homem será considerado *macho* na medida em que for capaz de disfarçar, inibir, sufocar seus sentimentos. [...] a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida de homem *macho*. Mulher

frágil é a contraparte de *macho forte*. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do *macho superior*. (SAFFIOTI, 1987, p. 25 e 29, grifos da autora)

É assim que Marta imaginava o seu pretendente: “ordenava, mulher é minha sempre que eu entro nela, e me entrava eu não queria, ou queria, que não podia aceitar. [...] Eu odiava o homem que o pai me trouxera e em cujos olhos eu via o assalto noturno” (PIÑON, 1997, p. 52). Mesmo atraída por ele, ela o vê como servo do sistema de dominação masculina patriarcal, regulado por uma visão naturalista das potencialidades de homens e mulheres, cujos corpos são medidos por seu valor de uso, enquanto signo de controle por aqueles que detêm o poder de fala, ao passo que outros grupos são destituídos de seus direitos. Entretanto, há, no romance de Piñon (1997), uma ruptura desses contornos nítidos das diferenças sexuais. Marta percorria caminhos por entre a mata: “Marta é leviana, em vez de ocupar-se com a casa, desvenda a natureza em proveito de mazelas” (PIÑON, 1997, p. 76). E Jerônimo a seguia nesses passeios carregados de sensualidade, era “Jerônimo caçando Marta, o velho perseguindo os dois” (PIÑON, 1997, p. 55). Para aproximar-se da verdadeira essência de sua pretendente – uma mulher de comportamento livre e que impõe suas decisões – Jerônimo descobre o seu lado feminino com a ajuda de Marta, enquanto ela assume uma postura dominadora: “ela ia atrás: [...] o espinho entre as pernas do homem, pedia Marta pelos olhos, assim o homem se deteria obedecendo sem saber, até que ela o cercasse por trás, rodeando sua cintura, por momentos os gestos de homem pertenceriam a ela, seria o macho do seu homem” (PIÑON, 1997, p. 87).

Moniz (1984) pontua que Piñon apresenta personagens atingindo a realização da autoliberação através de descobertas sexuais individuais. Mesmo unindo-se a Jerônimo carnalmente, casando-se com ele e, conseqüentemente, tornando-se mãe, Marta reafirma sua liberdade: “Há de me devorar com o sexo, o seu arbítrio. [...] sou livre para aceitar seu corpo, mas não me comande homem. Mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento, ela via a sua desdita. Aquele corpo o primeiro de todos. Não sou mais ingênua” (PIÑON, 1997, p. 93 e 100). Através da trajetória do casal Marta e Jerônimo, a autora propõe desconstruir os contornos que regem as forças antagônicas entre o polo masculino, marcado pela força, virilidade, coragem,

razão, e o feminino, ao qual se atribui a sensibilidade, a delicadeza, a resignação. Com uma linguagem densamente simbólica e metafórica, Piñon (1997) reivindica o direito da mulher ao prazer sexual e apresenta um contexto que rompe com tabus culturais em relação à liberdade do corpo feminino.

Considerações finais

Em *A casa da paixão*, a personagem Marta busca a liberdade do próprio corpo, entendido como a casa da paixão, lugar onde seus desejos habitam e podem ser concretizados, desde que explorados. A sexualidade é, portanto, a via de expressão por onde emanam seus desejos e prazeres, e mesmo vindo a assumir compromissos, como o casamento e a maternidade, instituídos pelos discursos fundadores do Cristianismo e do patriarcado como o ápice dos desejos femininos, o faz por vontade própria para satisfazer primeiramente a si mesma. Através de uma narrativa marcada pelo erotismo nas descrições, sem resvalar para a obscenidade, Marta busca o prazer através da descoberta do próprio corpo, mesmo que ela ainda não se sentisse à vontade para se tocar mais intimamente, talvez pela educação conservadora recebida do pai. Através desse romance, Nélide Piñon (1997) rompe com os discursos de valores tradicionais, por meio de uma linguagem carregada de expressões que dão visibilidade ao universo feminino no que tange à sexualidade.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul (org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para*

- além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-250.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 07-19.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- MONIZ, Naomi Hoki. A casa da paixão: ética, estética e a condição feminina. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 50, n. 126, p. 129-140, jan./mar. 1984. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3865/4034>>. Acesso em: 03 ago. 2021.
- MURARO, Rose Marie. Introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Tradução de Paulo Fróes. 17. ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004. p. 04-17.
- NASCIMENTO, Dalma. *Aventuras narrativas de Nélide Piñon*. Niterói: Parthenon Centro de Arte e Cultura, 2016.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- PIÑON, Nélide. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PISCITELLI, Adriana. *Gênero: a história de um conceito*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.
- RÉGIS, Sônia. Sarça Ardente. In: PIÑON, Nélide. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 103-123.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005. p. 181-202.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Um passeio pela narrativa de Nélide Piñon. In: ZOLIN, L. O. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos Sonhos, de Nélide Piñon*. Maringá: Eduem, 2003. p. 93-126.

O Modernismo e a linguagem popular: Oralidade nos poemas *Tempo das águas, Poema e Tostão de chuva*, de Mário de Andrade

Alice Laterza Caetano (UFMG)¹

Uma das grandes marcas do Modernismo brasileiro são os traços de oralidade presentes em todos os gêneros literários desenvolvidos, principalmente, por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Guiados por um *programa primitivista* (SCHWARZ, 1987, p. 17) de resgate do que seria nativo e autenticamente brasileiro, os modernistas aqui citados encontraram na linguagem popular falada uma forma de incorporar a cultura brasileira em suas obras. Segundo Ivan Marques (2012), o emprego desses elementos na arte modernista era feito não somente com entusiasmo, mas com bastante estudo e pesquisa, de modo a participar da construção de uma consciência estética. No entanto, para além disso, os artistas do Modernismo buscavam refletir criticamente acerca da realidade brasileira como um todo em suas obras. “Em outras palavras, o movimento transcende o interesse e exclusivamente estético e persiste na proposta de transformação social” (GELADO, 2006, p. 151).

Objetiva-se, com esse trabalho, problematizar essas questões a partir da análise de três poemas de Mário de Andrade, evidenciando as marcas da linguagem popular e, mais especificamente, da oralidade em *Tempo das águas, Poema e Tostão de chuva* publicados em *O Clã do Jabuti* (1927). Buscaremos, inicialmente, estabelecer uma ampla visão em relação à importância da linguagem oral para o Modernismo, trazendo também outros poemas de Mário e Oswald de Andrade e suas ideias.

O mencionado movimento de aproximação da tradição cultural é marcado pela Antropofagia proposta no *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, mas permeia todo o pensamento modernista da década de 20 e, posteriormente, de forma mais amadurecida. A ideia seria devorar as técnicas da vanguarda europeia, “parodiando a cultura intelectual e opondo a originalidade nativa ou primitiva” (GELADO, 2006, p. 133). Dessa forma, o modernista não nega o que é externo, mas principalmente, reconhece que existe uma urgência em abraçar a cultura popular brasileira, ainda viva, propondo uma

1. Graduada em Letras (UFMG) e mestranda em Letras: Estudos Literários (UFMG).

espécie de síntese entre o intelectual e o popular. Como bem pontuado por Antonio Candido:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. (CANDIDO, 2000, p. 128)

Desse modo, não seria preciso resgatar os elementos populares no Brasil, uma vez que eles não foram massacrados pelos colonizadores e ainda hoje se mostram evidentes. A ideia de valorização do popular, então, não se tratava da simples incorporação do popular ao sistema, mas principalmente, de romper com a dicotomia entre a arte erudita e a cultura popular. Assim, como aponta Viviana Gelado (2006), o caráter histórico e socialmente variável da noção de valor estético entrava em discussão. Esse movimento de valorização de elementos provenientes da cultura popular no campo da literatura e da arte se chocava com o que era comumente apreciado e consumido pela classe dominante, provocando discussões e questionamentos importantes. Ao tratar do conceito de hegemonia desenvolvido por Gramsci, Martín-Barbero reflete sobre o verdadeiro valor do popular:

Quer dizer que frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 113)

Desse modo, fica clara a relevância de valorizar o que é de origem popular, na medida em que conta a história, em certa medida, das classes subalternas. O foco, então, passa a não ser mais a classe dominante e a cultura hegemônica.

Segundo Antonio Candido (2000), a grandeza de uma obra procede de sua intemporalidade e universalidade, refletindo a função total que consegue exercer, afastando-se dos fatores específicos relativos a momento e local. A literatura oral, entretanto, parece mais

restrita aos grupos em que opera e, assim, a função total é aparentemente menos imperante. Nesse sentido, as práticas artísticas tidas como primitivas, nas quais a tradição oral prevalece, seriam mais limitadas por estarem intimamente relacionadas à infra-estrutura em que estão inseridas, diversamente da arte considerada erudita, que seria mais autônoma e universal. Assim sendo, os modernistas buscavam registrar e universalizar a literatura popular brasileira (e conseqüentemente a linguagem oral), levando essa literatura para o meio artístico erudito em uma espécie de canonização do cultural, contrariamente ao que ocorria até então — um movimento de conduzir a literatura popular na direção da “alta cultura”. Sempre por meio de uma postura crítica, essa aproximação verificava-se na tentativa de valorizar o popular e, assim, estabelecer uma identidade nacional sólida. Como adequadamente observado por Viviana Gelado:

O primitivismo latino-americano representa uma vontade consciente de retorno à origem, ao primogênio, ao autóctone, ao grau zero da cultura do continente, origem como cifra e possibilidade de execução de algo radicalmente novo, contra os modelos gastos na produção e o automatismo na recepção. (GELADO, 2006, p. 82)

Mário de Andrade, com sua dedicação notável ao conhecimento do que era de ordem popular, a partir da premissa de um “brasileirismo desesperado” (MARQUES, 2016, p. 122) e da percepção que a cultura popular brasileira estava presente de maneira intrínseca na vida social, escreve *O Clã do Jabuti*. A obra de Mário nesse ponto já está mais madura em relação à *Paulicéia Desvairada* (1922), que, com uma visão mais futurista, possuía um distanciamento explícito entre a realidade urbana e massificada de São Paulo e o restante do Brasil e suas culturas. No livro de 1927, Mário já havia tido contato com culturas de diversas regiões do Brasil e, ainda que como turista, conhece parte da heterogênea cultura brasileira de maneira mais íntima. Como aponta Marques (2012), através dos traços disformes expressionistas, sua produção poética integra elementos populares na forma e no conteúdo e, assim, estes se entrelaçam com a vanguarda em um certo nível.

Essa constituição na obra de Mário de Andrade ocorre através da prática antropofágica modernista, que foi sistematizada posteriormente no *Manifesto Antropófago*, mas que já estava sendo abordada no primeiro poema do livro aqui trabalhado: *O poeta come amendoim*.

Aqui, através de uma forma vanguardista e do emprego abundante de elementos nacionais, o poeta propõe uma verdadeira incorporação da cultura popular brasileira:

Dedicado a Carlos Drummond de Andrade, “O poeta come amendoim” contém a apologia do que Mário chamou de “matavirgismo”: a busca de um Brasil que o poeta sentia *ser*, conhecer de modo íntimo, e não simplesmente *amar*, recolher em seus aspectos exteriores. [...] De maneira pachorrenta, sentimental e sensual (quase voluptuosa), o poeta exhibe o seu jeito não patriótico, mas interiorizado, de ligar-se ao país, que é devorado como se fosse amendoim. (MARQUES, 2012, p. 29)

Ainda nesse poema, é evidenciada uma grande contradição que marca o Brasil: a coexistência do progresso e do primitivo. Como analisa Ivan Marques (2012), isso é explicitado na divisão do poema e, sobretudo, nos dois sentidos atribuídos para a palavra desastre: de um lado o fracasso do progresso e, de outro lado, o desejo e a gostosura do que é brasileiro.

O debate acerca da relevância do primitivo para o progresso nacional e da coexistência dessas duas esferas esteve vivamente presente em todo o pensamento modernista, apesar de ocorrer com diferentes níveis de criticidade ao longo dos anos. Essa tensão já é ilustrada anteriormente por Oswald de Andrade em seu poema “Pobre alimária”, publicado em 1925 no livro *Pau-Brasil*, onde a carroça simboliza o primitivo e o bonde, o progresso. Essa contradição é percebida e apontada por Schwarz, que destaca que “a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país” (SCHWARZ, 1987, p. 22). Nesse sentido, para o poeta modernista os elementos do passado devem ser incorporados na modernidade e não são excludentes. No entanto, é importante observar o tom crítico de Roberto Schwarz em relação à postura tomada por Oswald de Andrade, que mostra um “lirismo luminoso de pura solução técnica” (SCHWARZ, 1987, p. 22) — ainda que o debate seja relevante, acontece de maneira inocente e não propõe soluções reais para os problemas estruturais que são percebidos e evidenciados pelos modernistas.

Um dos artifícios usados na “fase heroica” do modernismo para expor as tensões que apontamos (o popular e o erudito / o primitivo

e o progresso) é a linguagem. De acordo com Viviana Gelado (2006), a produção de discursos mais próximos dos atos de fala foi uma característica generalizada das vanguardas da América Latina, e não foi diferente no Brasil. Assim, faz-se necessário reconhecer a importância da linguagem popular oral para a poesia modernista. É através da oralidade que Mário de Andrade e Oswald de Andrade buscam exprimir a realidade heterogênea e complexa da sociedade brasileira. Isso ocorre do modo como propõe a Antropofagia: a substituição de um código de leitura importado por um código de leitura heterogêneo, mais coerente com o que convencionalmente se aponta como “realidade nacional”.

Os poemas escolhidos podem ser associados, primeiramente, por terem sido apresentados em sequência na obra *O Clã do Jabuti* (1927), quase que em um bloco temático e trazem como tema central as águas, seja em forma de chuva ou de rio. Esse elemento pode indicar certa busca por uma unidade nacional, dando valor às chuvas que servem para fazer crescer o café (produto central para a economia brasileira, ainda que representem os interesses especialmente da burguesia), para acabar com a seca ou dando valor aos rios, que percorrem grande parte do território nacional, alimentando-o. Tendo em vista essa organização temática, os poemas que analisaremos estão dispostos da seguinte forma no livro:

TEMPO DAS ÁGUAS

O gado estava amoitando na capoeira
 Agora é a gupiara agachada lombo do morro
 Vazia que não tem mais fim.
 De repente faz cócega na cara da gente
 A mão de chuva do vento.
 Tempo perdido se afobar,
 Ela já vem na cola do liburno.
 Olhe a folhinha seca.
 Salta que salta ressabiada, corcoveia,
 Desembestou que nem potranca chucra pasto fora.
 Você quase nem tem tempo de vestir a capa boa
 E despenca a chuva de Deus.
 O espaço num átimo se enche de ar leviano
 E a água lava até a espinha da gente
 E encrespa a crina do animal.
 Que gostosura!
 Você rejeita o forde da fazenda na porteira

E continua tchoque-tchoque na tijuqueira peguenta da estrada.
 Em casa,
 No brim novo com cheiro de ribeirão
 Você deita na rede da varanda,
 Chupita o traço da abrideira...
 E se conversa.
 E se conversa sobre a baixa do café.

POEMA

Neste rio tem uma iara...
 De primeiro o velho que tinha visto a iara
 Contava que ela era feiosa, muito!
 Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
 Felizmente velho já morreu faz tempo.
 Duma feita, madrugada de neblina
 Um moço que sofria de paixão
 Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,
 Se levantou e desapareceu na água do rio.
 Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,
 Cabelos de limo verde do rio...
 Ontem o piá brincabrancando
 Subiu na igara do pai abicada no porto,
 Botou a mãozinha na água funda
 E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.
 Neste rio tem uma iara...

TOSTÃO DE CHUVA

Quem é Antônio Jerônimo? É o sitiante
 Que mora no Fundão
 Numa biboca pobre. É pobre. Dantes
 Inda a coisa ia indo e ele possuía
 Um cavalo cardão.
 Mas a seca batera no roçado...
 Vai, Antônio Jerônimo um belo dia
 Só por debique de desabusado
 Falou assim: “Pois que nosso padim
 Pade Ciço que é milagreiro, contam,
 Me mande um tostão de chuva pra mim!”
 Pois então nosso “padim” padre Cícero
 Coçou a barba, matutando e disse:
 “Pros outros mando muita chuva não,
 Só dois vinténs. Mas pra Antônio Jerônimo
 Vou mandar um tostão”.
 No outro dia veio uma chuva boa

Que foi uma festa pros nossos homens
 E o milho agradeceu bem. Porém
 No Fundão veio uma trovoadá enorme
 Que num átimo virou tudo em lagoa
 E matou o cavalo de Antônio Jerônimo.
 Matou o cavalo.

Para além do tema central que percorre os três poemas, escolhemos abordar *Tempo das águas*, *Poema* e *Tostão de chuva*, principalmente por estarem em diálogo com a linguagem popular de maneira explícita, apresentando diversos traços de oralidade em suas composições. É importante pontuar que cada poema possui sua particularidade em relação a como se relacionam com a linguagem oral, sendo que, em alguns, essa marca é mais evidente que em outros. Essa heterogeneidade na linguagem reflete a diversidade da “língua brasileira” — em poemas seguidos ou até no mesmo poema é possível verificar diversas variantes linguísticas: traços de formalidade, informalidade, regionalismo e até possíveis deslizes de pronúncia. Como observa Viviana Gelado, “esse movimento dialético entre destruição e construção de alguma maneira comporta as oscilações de Mário entre o interesse e defesa de uma gramática bárbara e múltipla e ‘o desejinho secreto de falar bem o português e escrevê-lo sem erro’” (GELADO, 2006, p. 171).

O primeiro poema, *Tempo das águas*, talvez seja o que se aproxima mais dos poemas propriamente de vanguarda, com uma linguagem que não é formal, mas que não está tão explicitamente “despida”, como sugere Ivan Marques (2012). Em outras palavras, a linguagem empregada expressa de maneira ainda tímida o desejo de errar que exprime a identidade brasileira sugerida pelo autor. Sua estrutura também não é tão próxima das estruturas orais, resumindo-se a um poema moderno com sinais de oralidade, diferentemente do que ocorre com os poemas seguintes.

O segundo, com o nome metalinguístico *Poema*, possui uma disposição similar à de um curto “causo”, ou até, de vários pequenos “causos”. Essa hipótese pode ser verificada a partir de vários fatores, como as características de narrativa que o poema apresenta: possui começo, meio e fim; dispõe de dois pretéritos, o imperfeito e o perfeito para referir-se a um passado ora mais distante ora mais próximo, sugerindo uma progressão temporal dos acontecimentos expostos e, com o mesmo objetivo, utiliza advérbios de tempo, como “de

primeiro” e “ontem”. O eu-lírico (ou contador de “causo”) expõe várias particularidades da língua falada, bem como algumas marcas de regionalismo, o que denuncia a origem popular da composição.

Com raízes em Araraquara, Mário de Andrade em seu projeto primitivista procurava incorporar elementos da cultura caipira, com a qual tinha bastante contato. Assim, como observado por Marques (2012), muitos de seus poemas se caracterizavam por um caipirismo nos temas, na linguagem (com o uso de termos coloquiais e de *erros de português*) e até mesmo na estrutura, como é o caso do *causo* e do poema que estamos examinando. Esse gênero discursivo que pode ser simplificado pelos termos *caso* ou *conto*, adquire um significado mais profundo quando definido por *causo* (essencialmente oral), pois é um termo que remete à cultura tipicamente caipira e possui particularidades próprias dessa expressão cultural. Ao fim do poema, é interessante observar a repetição da primeira estrofe, composta por somente um verso “Neste rio tem uma iara...”, na última estrofe. Essa reincidência indica ciclicidade, que pode se referir à repetência do contador de *causo* e à circulação daquela história — características típicas da tradição oral, uma vez que era através da repetição que essas histórias (locais transmitidas pela fala) eram difundidas e memorizadas, ciclicamente.

O terceiro poema, *Tostão de chuva*, também possui um arranjo característico da linguagem falada por se assemelhar ao arranjo de um cordel (ainda que seja evidentemente de menor extensão). Esse gênero literário é originariamente oral, embora possua também sua versão escrita em formato de folhetim, que ainda se distingue completamente daquele apresentado por Mário de Andrade, que publica sua *proposta de cordel* em um livro de poemas. Em relação à afinidade estrutural entre o poema de Mário e o gênero literário popular apontado, nota-se a presença de duas vozes: a do narrador e a fala dos personagens, marcada por aspas. Percebe-se também a progressão dos fatos, característica da narrativa, marcada por expressões (muitas vezes próprias da fala como em “Inda a coisa ia indo”) que indicam tempo, adversidade e conclusão. Além disso, o poema possui diversas rimas, ainda que não ocorram de maneira sistemática e dentro de uma métrica ordenada. A rima, aspecto fundamental na literatura de cordel, é caracterizada por uma repetição sonora que produz musicalidade e, assim como a repetição observada no poema anterior (dessa vez, de um verso completo), são estratégias usadas pelas

literaturas orais para facilitar a retenção e propagação das histórias orais. Como é apontado por Antonio Candido, “a função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema” (CANDIDO, 2006, p. 41). Salvo as já evidenciadas questões estruturais próprias de um cordel, os componentes temáticos também não deixam a desejar, e podemos perceber temas recorrentes na cultura nordestina e, conseqüentemente, na literatura de cordel.

No poema-cordel, o tema central é um problema enfrentado por grande parte dos moradores das regiões áridas do Nordeste brasileiro, principalmente aqueles pertencentes às camadas mais populares, e que tematiza as mais variadas expressões artísticas da região: a seca. Aqui, o poeta inverte essa situação, colocando a chuva como problema central, transformando-a em uma complicação, embora seja apresentada também como solução: Primeiro temos a seca; depois, a chuva como solução para as plantações e para muitos homens e, por fim, o infortúnio do alagamento e da conseqüente morte do cavalo de nosso herói.

A chuva, que no último poema é apresentada pela dicotomia entre *solução* e *desastre*, também aparece no primeiro poema, mas aqui ela aparece de maneira inteiramente positiva e associada ao que já chamamos anteriormente de caipirismo. Bem-vinda não somente na plantação de café (elemento que nos remete à burguesia brasileira daquela época), mas também causa agrado ao eu-lírico, que a contempla com alegria exclamando: “Que gostosura!” Aqui, temos um tímido traço de oralidade, posto que, através dessa expressão de emoção, o eu-lírico parece estar efetivamente pronunciando tais palavras para saudar a chuva que chega. Então, a chuva cai fazendo “tchoque-tchoque” no lamaçal (*tijuqueira*). Aqui, o autor emprega primeiramente uma onomatopéia, para trazer o som para o poema, e logo emprega um brasileiroismo, a palavra “tijuqueira”, que seria “tjucal” em português formal.

Nesses dois poemas (o primeiro e o último), o elemento religioso também se faz fortemente presente, assim como ocorre nas manifestações culturais caipiras e nordestinas, respectivamente. No primeiro poema, esse elemento é exposto no verso “e despenca a chuva de Deus”, remetendo à cultura cristã, como quem glorifica a chuva ou, ainda mais, a sacraliza. No terceiro poema a religião, ainda cristã e, mais especificamente católica, é verificada na presença de padre

Cícero, figura histórica popularizada principalmente no Ceará, sua terra natal. Padre Cícero é popularmente chamado de “padim Ciço” e não seria diferente no poema-cordel de Mário de Andrade e, assim, o herói Antônio Jerônimo e até mesmo o narrador se referem ao padre por seu nome popular ou simplesmente por “padim”. Esse uso evidencia mais uma vez a presença da linguagem popular falada, que é responsável por transformar o diminutivo “padrezinho” em “padim”.

O segundo poema não expressa religiosidade, no entanto sua temática dialoga com os outros quando se tratando da temática das águas que aqui, são representadas pelo rio. Este é o tema central do poema-causo, juntamente com sua habitante: a iara. Em primeiro lugar, é importante notar a evocação do folclore, elemento central para cultura popular. O folclore é o que transforma o rio em um componente extraordinário e motiva o “causo”. Outro aspecto curioso desse elemento folclórico é que ele é grafado com letra minúscula (iara) e ainda, o eu-lírico (e narrador) se refere a ele com artigo indeterminado (“uma iara”). Desse modo, a figura da Iara é colocada em uma posição de universalidade e, assim, a palavra portuguesa “sereia” é substituída por uma palavra brasileira. Essa minúcia reflete um esforço constante de Mário de Andrade, que “[...] orienta-se deliberadamente à afirmação renovada da identidade nacional perante uma arte acadêmica que nega ou oculta as manifestações do popular” (GELADO, 2006, p. 81).

O emprego do nome “iara” remete a um elemento cultural originário de duas etnias indígenas que tiveram (e ainda têm) um papel basilar em diversas esferas da sociedade e cultura brasileira como um todo: as etnias tupi e guarani. Além da explícita menção a uma *índia* que faz parte da história do rio, o uso da palavra *piá* também alude a esses povos indígenas, uma vez que essa palavra é de origem tupi-guarani. Originalmente, a palavra tem o significado de “coração”, mas no poema, é empregado com seu significado derivado de *menino indígena*, ou apenas *garoto* (nesse segundo caso, mais próximo de um regionalismo).

Ainda no segundo poema, temos duas marcas linguístico-discursivas bem nítidas que evidenciam os traços de oralidade presentes. Em primeiro lugar, temos a palavra “brincabrincando”, que pode indicar um deslize de pronúncia e até, mais especificamente, um gaguejo (ação exclusiva da fala) por parte do narrador e que, por sua vez, é transcrita no poema, como se o eu-lírico também estivesse

gaguejando. Temos também o terceiro verso da segunda estrofe (quarto verso ao todo), em que o uso da vírgula não é feito, mas seria necessário em um português formal, por estar listando características. Segundo Antonio Candido (2006), essa prática é comum em poemas modernos no geral e dependendo do contexto, podem indicar diversos fatores como velocidade, impaciência etc. No entanto, aqui, essa técnica demonstra uma proximidade com a fala se tomarmos o contexto inserido — o narrador cita várias características sem nenhuma pausa em sua prosódia e então, a vírgula deixa de ser uma preocupação, uma vez que não é uma questão na contação de *causo*.

No primeiro poema, essas ocorrências linguísticas, assim como destacamos em sua forma, acontecem de maneira tímida e menos evidente. São usos característicos da linguagem coloquial e, por esse motivo, se confundem com a linguagem oral, uma vez que as duas representam a linguagem mais usada pelo povo: a língua coloquial falada. Por exemplo, temos o emprego da palavra *cara* em oposição a *rosto*; a expressão *(d)a gente* no lugar de *nós* e até o uso do verbo *desembestar* (“desembestou”), que representa mais um brasileirismo no poema (juntamente com a já mencionado *tijuqueira*). A estrutura e conexão direta com a oralidade é menos visível nesse poema, porém, verificam-se elementos linguísticos e culturais tipicamente brasileiros em abundância.

O último poema, além de alguns brasileirismos (como a palavra *biboca*) e expressões soltas (como já visto em *padim Ciço*), percebemos de maneira mais nítida a expressão da linguagem popular oral em dois versos que apresentam um fenômeno similar: no quarto “*Ía a coisa ía indo [...]*” e no décimo primeiro “*Me mande um tostão de chuva pra mim!*”. Em todos os versos aqui destacados podemos verificar a presença de redundâncias: o verbo “*ía*” e os pronomes reflexivos “*me*”, na forma átona e “*mim*”, na forma tônica. Esse recurso é explorado em diversos momentos na fala popular, funcionando como artifício de ênfase e facilitando a comunicação — na oralidade esse recurso pragmático pode ser significativo, diferentemente do que ocorre na escrita. é interessante observar que, a segunda redundância ocorre realmente durante a fala de Antônio Jerônimo, porém, a primeira é produzida pelo narrador, delatando a origem também popular deste.

Outro verso em que nota-se uma explícita manifestação da linguagem oral no poema é o décimo quarto: “*Pros outros mando muita*

chuva não”. Aqui, estamos diante de dois fenômenos linguísticos que verificamos corriqueiramente na fala informal: uma contração da preposição “para” com “os”, resultando em “pros” e um deslocamento da palavra “não” para o final da frase (escrita na linguagem “cult”, seria: “Para os outros não mando muita chuva”). Essa fala é proferida por Padre Cícero, que embora seja um padre, é retratado no poema como figura popular e que também fala como o povo.

É possível perceber nos poemas analisados e na obra de Mário de Andrade como um todo (ainda que esta apresente oscilações provindas de suas fases artísticas), uma tentativa em trazer o que é próprio da linguagem popular brasileira e, para isso, faz-se necessário apoiar-se na oralidade. Em busca de uma identidade nacional, Mário notou que se tratavam de diversas identidades e essa heterogeneidade estava explícita na fala do povo. No entanto, como defende Gelado (2006), a valorização dessa multiplicidade enquanto material estético era enxergada por um ponto de vista elitista que não questionava, mas reforçava os limites entre *popular* e *culto*. Enxergando a crítica de Gelado de maneira mais otimista, o poeta modernista refletia criticamente acerca das dicotomias apresentadas, mas essas reflexões eram feitas da perspectiva privilegiada em que se encontrava.

Apesar desse fato, os esforços modernistas de estilizar a fala brasileira podem ser percebidos ainda hoje em diversas expressões artísticas produzidas pela classe intelectual, fazendo parte da construção do que se entende por cultura brasileira hoje. Os questionamentos de quase cem anos atrás, refletem hoje em novas ponderações: nesse momento, temos como dever de uma geração posterior e mais crítica, buscar meios efetivos de romper com a dicotomia entre arte “alta” e arte “popular”, levando essa discussão também para fora da esfera artística. De todo modo, diante da complexidade brasileira, o projeto de Mário de Andrade e de outros modernistas teve êxito na esfera artística e é de indiscutível importância: “são reminiscências ainda vivas de um passado recente” (CANDIDO, 2000, p. 128).

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 41-70.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos/SP: EDUFSCAR, 2006.
- MARQUES, Ivan. Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.55, set 2012. p. 27-42.
- MARQUES, Ivan. O apaixonado da coisa popular. In: ANDRADE, Mário de. *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. (Org. Ivan Marques). São Paulo: Edições SM, 2016. p. 121-136.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Povo e massa na cultura: os marcos do debate. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 21-124.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-28.

Mestiçagem e pureza de sangue na Nova Espanha do século XVIII: um diálogo taxonômico entre textos e pintura de castas

Elisabeth Fromentoux Braga (UFPE)¹

Introdução

Na década de 90, como vários outros países da América Latina, o México se declarou um país multicultural, reconhecendo, assim, a convivência no seu território de diversos grupos étnicos. Contudo, reconhecer a presença de diferentes culturas numa mesma área geográfica, não implica que haja de fato entre elas uma verdadeira integração e muito menos intercâmbios num plano de igualdade. Assim, no país, constata-se ainda hoje a existência de grupos discriminados que vivem em situação de marginalização. É o caso de várias comunidades indígenas, mas também da população afrodescendente do México, os *afromexicanos*, a dita “terceira raiz” do México.

Tal realidade é o reflexo de um processo iniciado desde o passado colonial, período durante o qual o Vice-Reino de Nova Espanha organizou sua sociedade conforme determinadas relações de poder. A partir do século XVIII, várias teorias sociorraciais circularam, baseadas em critérios fenotípicos. Tais discursos se cristalizaram no imaginário da sociedade e podemos, ainda hoje, perceber suas reminiscências através da *colonialidade*, nos termos de Quijano (2000). O sistema colonial já se desmantelou no século XIX, porém suas marcas no imaginário coletivo e a reprodução dos seus estigmas, preconceitos e discursos segue viva até hoje no continente americano.

A Nova Espanha não era, como o foi defendido até as últimas décadas do século passado, uma *sociedade* de castas, pois não se tratava de fato de um *sistema*. Essa ideia, inclusive, já foi rechaçada por historiadores como Pilar Gonzalbo (2013), por exemplo. No entanto, como o assinala Campos (2014), existia um discurso social baseado em critérios fenotípicos que classificava os indivíduos em função da sua *qualidade*, isto é, da casta à qual pertenciam. O termo *casta*, emprestado da biologia, não deve ser entendido, no contexto vice-real

1. Licenciada em Letras (UFPE), Mestranda em Teoria da Literatura (PPGL-UFPE), é bolsista da CAPES.

como na Índia ou na África do Sul em tempos de Apartheid. *Castas* designa as mesclas ocorridas pelas relações interétnicas no continente a partir do século XVI, ou seja, os resultados dos cruzamentos entre os três troncos iniciais: o branco/espanhol, o índio e o africano. Com efeito, logo após a Conquista, os espanhóis tiveram filhos com as índias e, com a chegada dos escravos trazidos da África, a situação se tornou mais complexa até culminar no século XVIII. Essa experiência de mestiçagem, junto à abundância e variedade de elementos naturais tais como fauna, flora e minerais, conferiu à Nova Espanha um lugar de destaque chamando a atenção dos pesquisadores e viajantes europeus que afluíram ao novo continente no âmbito de registrar e documentar toda essa exuberância. A Nova Espanha se tornou de certa forma um laboratório para os cientistas da época do Iluminismo.

Essa experiência de mestiçagem levou à criação de novas nomenclaturas: de fato, quando nasceram os primeiros filhos de índias com espanhóis, certamente não existia palavra para nomeá-los. Assim ocorreu também para as mesclas entre índia(a)s e africano(a)s. Cada uma dessas mesclas correspondia a uma casta. Se, por um lado, essa forte mestiçagem despertava a curiosidade dos científicos, ela também serviu de base ao desenvolvimento da *Teoria da Degeneração*, segundo a qual os seres humanos, apesar de possuírem uma mesma origem (Adão e Eva), iam degenerando ao repartirem-se pelo planeta, em função de fatores tais como as condições geográficas, o clima e a alimentação. Essa teoria permitiu afirmar a supremacia da raça branca sobre as demais. Ao apresentar os crioulos (espanhóis nascidos na América) como indivíduos *degenerados*, a Península justificava sua hegemonia nas colônias.

Em resposta a tais asserções, os crioulos desenvolveram genealogias baseadas no princípio de *purificação de sangue*. Tratava-se de demonstrar que os espanhóis nascidos na América não pertenciam às ditas castas e de evidenciar a possibilidade de voltar a ser branco na terceira geração de mestiçagem, quando da mescla entre europeu(ia) e índio(a). Essas genealogias se encontram materializadas na *pintura de castas*, gênero tipicamente americano, produzido quase exclusivamente no México durante o século XVIII por pintores na sua grande maioria crioulos.

Este trabalho é, de fato, uma proposta de analisar a pintura de castas desde uma perspectiva de discurso socio-racial, pondo-a em

diálogo com a literatura em circulação naquele tempo. Procuramos repensar a noção de mestiçagem, tal como proposto por Catelli (2017):

Reconceitualizar a noção de mestiçagem como um dispositivo, simultaneamente uma estratégia e um efeito do colonialismo, permite-nos propor uma distinção entre mestiçagem como uma narrativa crioula da história americana, e mestiçagem como uma série de práticas e discursos utilizados no contexto das relações de poder colonial. (CATELLI, 2017, tradução nossa)².

O fenómeno de castas em Nova Espanha

A Nova Espanha foi, pois, uma sociedade organizada de forma hierárquica. Não se tratava, no entanto, como já o mencionamos, de um sistema de castas, o qual seria marcado pela imobilidade social e uma estrita segregação entre os grupos. De fato, a primeira coisa teria sido impedir a qualquer preço a mestiçagem e, conseqüentemente, os casamentos entre castas. Ocorreu precisamente o contrário e, como afirma Gonzalbo Aizpuru (2013),

Só se pode falar de uma sociedade de castas se alguém que nasceu numa casta vai permanecer nela toda a sua vida, casar-se com alguém da mesma casta, e ocupar um cargo que lhe é atribuído pela sociedade e que lhe corresponde. Nenhum destes requisitos foi preenchido na Nova Espanha. Esta é uma armadilha em que muitos caíram por ser tão atraente. Parece resolver todos os problemas de identificação de como viviam: propriedades, classes, castas [...]. (GONZALBO AIZPURU, 2013, p. 153, tradução nossa)³

2. Reconceitualizar la noción del mestizaje como un dispositivo, simultáneamente una estrategia y un efecto del colonialismo, nos permite proponer una distinción entre el mestizaje como relato criollista de la historia americana, y el mestizaje como una serie de prácticas y discursos desplegados en el contexto de las relaciones de poder coloniales. (CATELLI, 2017)
3. Solo se puede hablar de sociedad de casta en el caso en que aquel que nació dentro de una casta va a permanecer en ella toda su vida, casar con alguien de la misma casta, y se va a ocupar en el trabajo que se le asignó la sociedad y que le corresponde. Ningún de estos requisitos se cumplen en la Nueva España. Eso es una trampa en la que muchos cayeron pues resulta muy atractivo. Parece resolver todos los problemas para identificar como vivían: estamentos, clases, castas [...]. (GONZALBO AIZPURU, 2013, p. 153)

Da mesma forma, para Campos, “a própria natureza do conceito de casta [...] surgiu como resposta à miscigenação entre espanhóis, índios e negros; num regime racial inflexível, a própria miscigenação seria proibida, tornando impossível o contacto fisiológico entre diferentes setores da sociedade” (CAMPOS, 2014, np). De fato, o que houve, foi a circulação de um discurso de castas, um discurso social baseado na origem ou linhagem e inspirado da distinção herdada da Espanha desde a época da Reconquista entre Cristãos Velhos e Cristãos Novos. Adaptando esse princípio à realidade americana, queria-se distinguir os brancos/europeus das castas, isto é, das pessoas miscigenadas, mais por uma questão social do que puramente racial naquele tempo. Em teoria, deveriam ficar separados os brancos dos índios e os índios dos negros, porém na prática, sempre houve contato. Existiam leis para proibir os matrimônios entre pessoas de diferentes qualidades. Assim, introduziu-se a necessidade de uma permissão expressa do pai ou do tutor para poder casar-se. Se um espanhol – seja crioulo ou ‘*gachupín*’ (peninsular) – quisesse unir-se a uma mulata, por exemplo, dependeria dessa autorização.

Encontramos referências às castas da Nova Espanha desde o século XVI, em diferentes fontes. Uma das primeiras obras produzidas na Nova Espanha mencionando as castas é a de Francisco Cervantes de Salazar, um dos primeiros cronistas a chegar à colônia. Nos seus *Diálogos*, escritos em 1554, relata a existência de mestiçagem e usa a palavra *promíscuo* para designar o indivíduo nascido de um espanhol com uma índia.

Contudo, são os textos oficiais os mais esclarecedores quanto a existência de castas e suas nomenclaturas. Os arquivos paroquiais, embora sejam uma fonte documental básica – uma vez que se referem às qualidades dos indivíduos – de fato, pouco ensinam sobre a realidade das castas. Uma fonte de grande valor é a *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias* (1680), um conjunto de regras e leis ditadas desde a Península, que evidenciam uma divisão de classes entre os habitantes da América. De fato, havia leis para espanhóis, leis para índios, leis para negros e para os descendentes de cada uma destas nações originais (espanhóis, índios e negros). Por exemplo, os negros eram proibidos de sair à rua depois das seis horas da noite ou de ter um índio ao seu serviço. Outros grupos, ao contrário, gozavam de vantagens como andar a cavalo ou possuir uma arma, direitos reservados aos espanhóis. Neste documento ainda, como o estipula

Campos (2014), é também possível encontrar os nomes de algumas castas como mestiços, mulatos e *zambaigo*. Contamos também com os decretos dos monarcas, especialmente dos Bourbon, a partir de 1700. *As pragmáticas do matrimônio* de Carlos III, por exemplo, visavam proibir os casamentos entre desiguais, especialmente entre nobres e plebeus. Os documentos da Inquisição, por sua vez, fazem referência às castas, e, principalmente, nos atos de acusação, onde tudo se registrava a respeito dos réus, inclusive a *qualidade*. Esta *qualidade*, como salienta Gonzalbo (2014), não era unânime. Assim, quando as testemunhas eram interrogadas não havia consenso entre elas, nem sequer com o próprio acusado, que muitas vezes alegava uma ascendência da qual nem ele próprio estava seguro.

Outra fonte de interesse, onde não apenas se alude às castas, mas também se encontra reproduzido um discurso socio-racial, são os diários de viagem do século XVIII. Viajar era uma experiência que poucos podiam realizar, na qual alguns se aventuravam a descobrir e conhecer outros lugares, e, deste modo, anotavam tudo o que presenciavam. Trata-se de uma produção fronteira entre história e literatura, pois, se por um lado esses viajantes registravam tudo o que viam, é muito provável que o exagerassem para dar mais exotismo e tornar suas narrativas mais atrativas. Os seus leitores eram em grande parte europeus ansiosos por representar-se no Novo Mundo. Neste âmbito, podemos citar os escritos de viajantes como o inglês Thomas Gage ou o italiano Gemelli Careri, nos quais se encontram plasmados estereótipos, identidades dos crioulos, mestiços, mulatos, e inclusive, menção de algumas das castas, tais como lobos ou zambos.

Na sua obra de 1648, *The English-American his Travails by Sea and Land*, Thomas Gage refere-se à influência das castas e às suas relações sociais.

[...] aqueles a quem chamam mestiços. Esta casta é a dos filhos de europeus e índias, e o número é tão grande, porque há vários espanhóis pobres que se casam com as mulheres do país, e outros que não se casam, mas encontram meios de seduzir as inocentes índias [...] Há uma infinidade de negros e mulatos que se tornaram altivos e insolentes ao ponto de deixar os espanhóis com medo da rebelião [...]. (GAGE, 1838, p. 174)

Está expressa aqui uma avaliação do temperamento ligado à etnicidade. Da mesma forma, Gemelli Careri, em 1700, relata no *Viaje a*

la Nueva España, que “todos os negros e mulatos são muito insolentes, e se tomam nada menos que por espanhóis [...]” e evidencia o ressentimento mútuo entre peninsulares e crioulos:

Elas [as crioulas] têm muita inclinação para os europeus (a quem chamam gachupines) e com eles (embora mais pobres) estão mais propícias a casar do que com os seus cidadãos chamados crioulos, embora ricos; vendo estes últimos amantes de mulatos, de quem amamentaram, juntamente com o leite, maus hábitos [...]. (GEMELLI CARERI, 1917, p.63)

Ainda se poderia questionar se o que reproduziram foi o que tinham realmente observado ou simplesmente o que tinham escutado de crioulos. Mas, em qualquer caso, há nestas obras a reprodução de um discurso. É possível afirmar, como demonstraremos a seguir, a interdiscursividade entre essas narrativas e a pintura de castas.

Nos seus trabalhos, Campos menciona ainda a literatura satírica como outra fonte onde se pode encontrar referência às castas. No século XVIII, surgiu uma obra chamada *Ordenanza del Baratillo*, uma obra anônima, hoje disponível na plataforma digital da Biblioteca Nacional de Espanha. Neste manuscrito – que foi censurado na época – o autor ridiculariza este discurso de castas e suas genealogias, usando palavras jocosas como as utilizadas para nomear as castas. É “um testemunho claro dos conceitos de *limpeza do sangue* e da dicotomia entre crioulos e *gachupínes*, exagerando os vícios de uns e as virtudes de outros numa sátira espirituosa do princípio da degeneração” (CAMPOS, 2014, n.p).

Finalmente, ao longo do século XVIII, que foi fortemente marcado pelo espírito do Iluminismo, foram produzidas várias obras científicas. Livros foram publicados e periódicos especializados multiplicaram-se e circularam entre as elites crioulas. Os escritos de José Antonio Alzate y Ramirez (1737-1799) que estudou história natural e física, ou os de José Ignacio Bartolache (1739-1790), matemático e médico, ilustram esse tipo de produções. Ambos foram pioneiros na publicação de periódicos que tratavam exclusivamente da ciência: falavam da química de Lavoisier, da física newtoniana, mas em alguns artigos tratavam das castas, das origens dos indivíduos negros, dos índios, e discutiam este assunto de um ponto de vista científico. Nestes trabalhos, há então um diálogo entre a experiência da mestiçagem novo-hispana e o cientismo.

A pintura de castas: um gênero tipicamente americano

A *pintura de castas*, também chamada *quadros de mestiçagem*, teve origem na América, desenvolveu-se quase exclusivamente na Nova Espanha durante o século XVIII e mais particularmente nas cidades do México e Puebla, embora exista um exemplar do Peru. De tipo *costumbrista*, esse gênero se destaca pelo fato de ser uma das poucas obras de interesse profano, já que a maior parte da pintura da época tratava de temas religiosos. No entanto, naquela época, cenas da vida cotidiana, tais como passeios e ofícios, começavam a ser retratadas pelos pintores mexicanos. Além de coincidir com o afã classificador do Iluminismo, essa pintura parece corresponder à necessidade da Coroa de controlar suas posses nas colônias americanas. Trata-se, de certa maneira, de uma arte de exportação, uma vez que esses quadros eram geralmente encomendados por vice-reis ou ocupantes de altos cargos que os levavam de lembrança ao regressar à Espanha. Outros eram enviados a nobres da península ou para gabinetes de História Natural.

Estes quadros retratam casais com sua progenitora, com o objetivo de mostrar a diversidade étnica existente na Nova Espanha. Assim, partem das misturas originais, ou seja, de espanhóis com índios, espanhóis com negros e negros com índios, para apresentar os resultados destas mestiçagens ao longo do tempo. Todas as séries seguem um padrão: começam com a união de espanhol e índio e o seu resultado, o mestiço ou a mestiça. Da mesma forma, todas elas terminam com as mesclas originadas por indivíduos de sangue negro. Cada quadro representa dois progenitores, ambos provenientes de uma casta diferente, e com eles, o filho ou a filha, o resultado desta mescla. Este filho ou filha torna-se, no quadro seguinte, o pai ou a mãe, gerando uma nova casta. Assim,

Não eram relevantes os traços peculiares de cada indivíduo, que era representado como emblema de uma determinada condição racial. Dessa forma, eram enfatizadas antes de tudo, as diferentes particularidades étnicas dos genitores, e os resultados dessa união eram inventariados mediante legendas explicativas que definiam as categorias presentes nas sociedades coloniais. (CORDIVIOLA, 2017, n.p.)

Os quadros vêm sempre acompanhados de uma legenda nomeando cada casta representada. Em geral, no caso das primeiras castas,

as séries seguem uma mesma nomenclatura correspondente inclusive às referências encontradas na literatura já citada. Contudo, a partir do oitavo quadro, os nomes dados às castas não parecem coincidir de uma série para outra, ou pelo menos de um pintor para outro, indicando que devia tratar-se de uma escolha aleatória e fantasiosa.

Estas denominações [...], eventualmente, poderiam proliferar quase infinitamente, dependendo da invenção loquaz dos pintores ou dos patrocinadores dos quadros, da proliferação de gêneros urbanos que identificavam outros, anteriormente ignorados, “travessias”, ou da aplicação idiossincrática de outras terminologias destinadas a descobrir a profunda heterogeneidade das colônias. (CORDIVIOLO, 2017, n.p.)

Assim, depois dos mestiços, *castizos*, mulatos, *morisco* e *lobos*, encontramos nomes como: *salto atrás* (pulo para trás), *tente en el aire* (tenta no ar) ou mesmo *no te entendo* (eu não te entendo), esses dois últimos sugerindo certa confusão quanto ao grau de miscigenação.

Em geral, as primeiras castas, hierarquicamente superiores, são representadas em ambientes confortáveis e harmoniosos, com indumentária rica e realizando atividades de lazer ou econômicas, como a venda de artigos de luxo. Já, as castas compostas pelo indivíduo negro ou algum dos seus descendentes vão *degenerando* ao longo da série. São representados em locais de trabalhos humildes, realizando tarefas manuais depreciadas pela alta sociedade, usando roupas de pouca qualidade. Em ocasiões, nas séries de pintores como José Joaquín Magón ou Andrés de Islas, essas castas aparecem em atitudes de vícios tais como o consumo de *pulque* ou a preguiça, e, até de violência, características atribuídas a determinadas camadas da sociedade vice-real. Essas pinturas vêm acompanhadas de comentários de tom depreciativo ou jocoso, associando a essas castas características de figura, gênio e temperamento, também reproduzidas nas narrativas dos viajantes.

À primeira vista, esses quadros podem parecer uma representação realista ao modo *costumbrista* da sociedade vice-real. De fato, são ricos em detalhes como utensílios, cores, interiores de oficinas. As frutas e outros alimentos são em ocasiões listados na legenda, a título de inventário, como o fizeram também os cronistas urbanos ao descrever as praças e mercados da cidade de México nos séculos XVII e XVIII.

No entanto, uma análise mais atenta da pintura permite desvelar um discurso socio-racial baseado numa ideologia crioula de sociedade

idealizada. Nos seus estudos, Ilona Katzew (2004) destaca como um dos fatores no desenvolvimento deste gênero pictórico o medo das elites brancas de perder o seu controle, devido à dificuldade crescente em manter as fronteiras entre pessoas de diferentes *qualidades*. Para a autora, a pintura de castas pode ser interpretada como um retrato orgulhoso do local, enfatizando a riqueza da natureza e o bem-estar do seu povo, e “uma forma de provar à Espanha que o México não fica atrás da Europa” (KATZEW, 2004, n.p.). De fato, na maioria dos quadros, além das personagens, são retratados elementos que denotam o exotismo do Vice-Reino, a paisagem, a abundância e variedade de produtos da terra da Nova Espanha. Isto denota uma tentativa de idealizar uma realidade e de aguçar o imaginário europeu a respeito da Nova Espanha.

Uma ideologia crioula

Como já o evocamos, diante das acusações dos europeus, os crioulos sentiram-se ameaçados e procuraram provar a todo o custo que também eram espanhóis e não podiam ser assimilados aos mestiços ou outras castas. De fato, naquela época começou a circular a *Teoria da Degeneração* segundo a qual os espanhóis nascidos na América degeneravam conforme as condições climáticas, a alimentação e o convívio com nativos de *maus* costumes.

Apesar de tratar-se de uma teoria desenvolvida no século XVIII, a ideia de que os espanhóis nascidos na América já não eram espanhóis, mas uma raça *degenerada* e intelectualmente inferior, já estava plasmada desde o século XVII. Assim, Frey Gregorio García, missionário e cronista da Coroa, refere-se da seguinte forma:

“Mas já me parece que ouço duas réplicas contra o que é dito nesta solução. A primeira é que se a causa que demos fosse verdadeira e certa, porque os índios não têm barba, teria o mesmo efeito sobre os filhos de espanhóis nascidos naquela região, a quem chamam Criollos; que gozam do mesmo céu, do mesmo ar e da mesma constelação, e do mesmo temperamento que os índios gozam. A esta resposta digo o mesmo que respondo à objecção acima referida; nomeadamente, que à medida que os índios foram perdendo gradualmente os pelos das suas barbas devido à tez e disposição que adquiriram naquela terra e região, assim acontecerá aos filhos dos

espanhóis à medida que o tempo for passando e muitos anos forem passando. (GARCÍA, 1607, p. 152, tradução nossa)⁴

Desde modo, os crioulos eram percebidos como física e intelectualmente inferiores aos peninsulares. Tais alegações aumentaram a rivalidade entre espanhóis e americanos e levou a elite crioula a desenvolver um sentimento de identidade, precursor das ideias nacionalistas de independência. Nasceu, deste modo, uma verdadeira obsessão por demonstrar que os crioulos faziam parte da raça branca e basearam-se no princípio de *purificação de sangue*, processo genealógico através do qual uma linhagem miscigenada podia retornar a um estado de *pureza de sangue*, ou seja, ao *branqueamento*. Este conceito, que já existia na Península desde a época da Reconquista, foi desenvolvido na Nova Espanha através da experiência colonial e, no século XVIII, foi retomado pelo cientismo racial e alegado pelos americanos ilustrados. Deste modo,

A purificação do sangue só pode ser concebida de um ponto de vista eurocêntrico; a brancura e o cristianismo foram os bastiões com base nos quais foi construída a legitimidade para os homens europeus como detentores de um monopólio do poder, da ciência e das artes. Dado o acima exposto, é evidente que os cientistas e estudiosos do século XVIII caíram no preconceito do eurocentrismo e transferiram-no para o meio do cientismo racial, perpetuando assim ideias de linhagem, sangue e temperamento que constituíam uma parte essencial da cultura ocidental. (CAMPOS, 2017, tradução nossa)⁵

4. Pero ya me parece que oigo dos replicas contra lo dicho en esta solución. La primera que si fuera verdadera y cierta la causa que hemos dado, porque los Indios no tienen barbas, hiciera el mismo efecto en los hijos de Españoles que nacen en aquella región, a quien llaman Criollos; los cuales gozan del mismo cielo, de un mismo aire, y constelación, y del mismo temperamento que gozan los Indios. A esta replica digo lo mismo que respondo a la objeción arriba puesta; conviene saber, que como los Indios fueron perdiendo los pelos de las barbas por la complexión y disposición que fueron adquiriendo en aquella tierra y región; así acontecerá a los hijos de Españoles por discurso de tiempo, y pasando muchos años. (GARCÍA, 1607, p. 152, tradução nossa)
5. La purificación de sangre solamente se puede concebir desde una visión eurocéntrica, la blancura y la cristiandad eran los baluartes a partir de los cuales se construía una legitimidad para los hombres europeos como poseedores del monopolio sobre el poder, las ciencias y las artes. Atendiendo a lo anterior es evidente que los científicos y académicos del siglo XVIII cayeron en

A partir de então, desenvolveram-se genealogias, claramente representadas nos quadros de mestiçagem. Trata-se de um conjunto de gerações construídas em torno da lógica da *purificação do sangue*, com a ideia de voltar a ser espanhol na terceira geração, quando a *mancha* da mestiçagem tinha sido apagada. Assim, a partir dos três troncos raciais iniciais, foi estabelecida uma série de cenários possíveis de misturas, em que a *pureza de sangue* era evidente no caso dos mestiços (espanhol com índio), ou seja, o retorno a ser espanhol na terceira geração, quando na segunda (o castiço) tinha sido misturado com espanhol.

Pelo contrário, as mesclas contendo sangue negro estavam destinadas a *degenerar* e não havia possibilidade de purificar esse sangue, mesmo que se misturassem com espanhóis na segunda ou terceira geração.

Assim, os quatro quadros que se seguem na série tratam da mistura de espanhol e negro, e mostram a impossibilidade de voltar a ser espanhol, ou seja, determina-se que estes indivíduos, devido à sua condição inicial de escravos, possuíam uma *mancha* indelével. No entanto, esta *mancha* atribuída à raça negra não é algo que nasceu na colônia, mas que, ao chegar à América, recuperou força. Esta rejeição do povo negro encontra suas raízes na Bíblia, por serem considerados herdeiros de Caim.

No caso das castas nascidas de espanhol com índio, comprovar a possibilidade de branqueamento permitia conciliar dois imperativos: reivindicar um passado indígena glorioso, fundador de uma identidade americana e, ao mesmo tempo, afirmar o pertencimento dos crioulos à raça branca. Com efeito, a ideia de uma identidade americana estava germinando e para destacar-se da matriz peninsular, necessitava-se de elementos culturais diferentes do espanhol. Alegar um passado pré-hispânico permitia afirmar uma cultura distinta, própria.

À luz destas observações podemos concluir que as pinturas de castas tinham uma mensagem óbvia: a miscigenação muda a cor da pele. Mas havia também uma mensagem oculta: a sociedade americana está ordenada de acordo com uma hierarquia na qual todos têm um lugar que lhe corresponde e neste lugar deve ficar.

el prejuicio del eurocentrismo y lo trasladaron al entorno del cientificismo racial, perpetuando con ello las ideas sobre linaje, sangre y temperamento que formaban parte esencial de la cultura occidental. (CAMPOS, 2017)

Além destas mensagens, o objetivo era realçar a posição do crioulo e o seu estatuto de espanhol, numa época em que as reformas implementadas pela casa dos Bourbon criavam um abismo entre os espanhóis e os americanos. Através desta pintura, os crioulos reivindicaram seu pertencimento à raça branca, mas ao mesmo tempo, começaram a afirmar a sua própria identidade, integrando elementos do ambiente típico americano, a fim de se distinguirem da matriz espanhola.

Para reforçar a identidade crioula, foi necessário denegrir as outras castas, atribuindo-lhes características negativas, e demonstrar que o espanhol nada tinha que ver com esta *má raça*, ou seja, provar a *pureza do sangue* através de genealogias. A pintura de castas é assim a manifestação de um discurso crioulo, que curiosamente deixou de ser produzido durante as primeiras décadas do século XIX, período da independência.

Essa pintura, inspirada de uma nomenclatura existente, serviu por sua vez de base ao estabelecimento de leis científicas. Numa obra do início do século XX, chamada *Encore sur les tableaux de métissage du musée de Mexico*, o Prof. Rafaël Blanchard, um americanista francês que foi um dos primeiros a interessar-se pelo fenómeno da pintura de castas, fez uma comparação entre algumas séries e demonstrou que as nomenclaturas presentes nas pinturas correspondiam a graus de miscigenação tal como foram concebidas no século XVIII, ou seja, numa perspectiva matemática da genética. Tratava-se de atribuir aos indivíduos percentagens de sangue de acordo com as suas origens, baseado nas representações pictóricas dos quadros de mestiçagem do México. Consta-se que, além de veicular uma imagem da sociedade, essa pintura se inseriu num processo de retroalimentação.

Considerações finais

A pintura de castas emerge, de fato, num contexto de reivindicação crioula como reflexo de uma sociedade idealizada. Os quadros circulavam entre Nova Espanha e Europa veiculando uma imagem da sociedade mexicana daquela época e, “através da sua ampla circulação, as pinturas de castas participaram na construção de uma identidade Novo-Hispânica, mas ao mesmo tempo, contribuíram para a transmissão de discursos de poder em todo o império ibérico” (KATZEW,

2004, n.p.). Tais discursos baseados nos conceitos como *pureza de sangue* e *mestiçagem*, foram reproduzidos e se cristalizaram no imaginário coletivo, de modo que, ainda na atualidade, as manifestações das suas reminiscências são visíveis.

Os problemas de racismo existentes ainda hoje encontram sua raiz não apenas no século XIX, durante o qual, inclusive, tratou-se de apagar as diferenças identitárias em prol de um projeto de unidade nacional, mas na época colonial onde se estabeleceram relações de poder baseadas nas diferenças étnicas. O estudo do período vice-real, embora muitas vezes rejeitado, é particularmente importante para os mexicanos, para que possam compreender e assumir a sua identidade. Indagar sobre a estrutura de castas e reconceitualizar noções como *mestiçagem*, entendendo-os como estratégias de poder e base para a elaboração de um projeto social idealizado, permitir-nos-á compreender o processo pelo qual o discurso de castas subjacente se cristalizou no imaginário coletivo e persiste até hoje na organização sócio-étnica do país, onde as desigualdades persistem.

Referências

- CAMPOS, Carlo, *El discurso de castas novohispano: Ficción y realidad*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Monterrey, 2014.
- CAMPOS, Carlos, *El concepto de purificación de sangre en el cientificismo racial del s. XVIII*. Revistas académicas. Universidade de Costa Rica, 2017.
- CATELLI, Laura. *Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío*. Cuadernos del CILHA, vol. 13, núm. 2, 2012 Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina.
- CATELLI, L. *Imaginar la formación racial en América Latina a contrapelo del mestizaje y la colonialidad del poder*. in *Perspectiva descolonial: conceptos, debates y problema* / Paula Meschini [et al.] - 1a ed. Mar del Plata : EUDEM, 2017.
- CORDIVIOLA, Alfredo. *As ameaças da mestiçagem: percepções da plebe na Lima do século XVIII*, In *Revista Abehache*, Recife, 2017.
- GAGE, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*. Rosa. París, 1838, p.174.

- GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco. *Viaje a la Nueva España*. Versión digital traducida. México, 1917, p. 63. Disponible en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043817&page=1>>. Acceso em: (último acceso en 03 ago.2021)
- GONZALBO, Pilar, “La trampa de las castas.” *In La sociedad novohispana: Estereotipos y realidades*, p1-154. Colegio de México. México, 2013.
- KATZEW, I. *La pintura de castas. Representaciones sociales en el México del siglo XVIII*: México-Madrid: Yale University Press-Turner-Conaculta, 2004.
- QUIJANO, A. Colonialidad del poder: Cultura y conocimiento en América Latina. Em: Mignolo, W. (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2000.

Momentâneas miragens do passado: a metaficção historiográfica em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira

Francisco Willton Ribeiro de Carvalho (UESPI)¹

O passado no presente: situando o problema

Um ponto que tem se mostrado pertinente nos estudos das humanas é a questão que envolve o passado e sua tradução em discurso. Por muito tempo, o passado pareceu algo fechado, um fato, relatado pelos historiadores, de forma que não precisasse ser discutido. Contudo, eventos históricos como a *Shoah* mostrou que o passado não é algo totalmente fechado e completo, e que deve ser discutido, revelando que os relatos que o envolvem são, também, permeados de subjetividades. E percebe-se que ao estudar a história, as vistas do passado esqueceram de visualizar alguns de seus personagens. Como é o exemplo das mulheres, não é preciso grandes reflexões para saber que elas também estavam presentes no passado, entretanto boa parte dos relatos históricos não envolve sua participação.

Com isso, entende-se que a tradução de um fato nunca é ele mesmo, é uma subjetividade, uma composição textual de uma pessoa, conforme é possível sublinhar no seguinte pensamento de Pesavento (2000):

[...] mesmo colocando a narrativa histórica do lado do real acontecido e, portanto, do verdadeiro, [...] se apresenta um discurso articulado que se coloca no lugar do fato que existiu. Há uma atividade da voz narrativa que organiza o acontecido, ordena os acontecimentos, apresenta os personagens, dispõe as temporalidades e apresenta o conjunto dos dados para o leitor/ouvinte. Coisa imaginária, fantasia, invenção, para usar as palavras do Aurélio? Chamemos talvez de ficção, como ato ou efeito de “colocar no lugar de”, “dar o efeito de real”, como se aquilo que se passou longe do olhar e da vida dos ouvintes ali estivesse, numa “ilusão referencial” de presença e que permitisse o público “imaginar” como “teria sido” aquilo que

1. Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), email: the16.will@gmail.com

se narra. Ou, então, chamemos simplesmente este ato singular e mágico de representação [...]. (PESAVENTO, 2000, p. 102)

Então, é possível entender através das palavras da teórica, que o ato de representar é uma organização lógica sobre o que pode ter acontecido, ao invés, do que aconteceu, em que se busca a partir dos discursos seja histórico ou ficcional, proporcionar o efeito de real. Como afirma Hutcheon (1991) a escrita pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é, em ambos os casos, revelá-lo ao presente.

Com efeito, nesse ato de representar o papel de escritor e historiador, de certa forma, confundem-se. E é possível sublinhar o pensamento de White (2001), sobre o modo de como o discurso histórico é construído e mantém sua relação com o modo que a literatura é construída:

O modo como uma determinada ação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais se deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-la assim não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento. (WHITE, 2001, p. 102)

Hayden White (2001), assim observa como o discurso histórico é transposto para a narrativa, depende de como o historiador harmoniza, traduz o facto em discurso, e a sua perspectiva constrói assim o sentido que é desejado conferir ao leitor: trágico, dramático, feliz, entre outros. Deste modo, não se pode ignorar o fato de que essa *harmonização* se assemelha à construção de uma obra literária que vagueia, de certa forma, entre os mesmos espíritos. Assim, as narrativas ficcionais que transportam a história, em sua composição são fatos históricos organizados ou reorganizados por escritores, ganhando uma reestruturação própria ficcional. E oferecendo um novo sentido, ou, um novo olhar ao leitor.

Esses sentidos compõem, além, alicerces para se pensar as retóricas e as poéticas que envolvem o passado, e assim Hutcheon traça sua discussão teórica na obra nomeada de “Poética do pós-moderno” (1991), que compreende uma modalidade romântica que a autora

chama de “metaficção historiográfica”. A nomenclatura “metaficção” é adotada não porque essas obras sejam uma ficção que aborda os constructos da ficção, e sim por sua consciência ao envolver outro discurso: o histórico. Como menciona Hutcheon (1991) parece haver um novo desejo de se pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente.

Sobre esse aspecto, a referida autora ainda coloca que:

[...] O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos *acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

À luz do pensamento de Hutcheon (1991), essa questão diz respeito ao fato de que as narrativas históricas, como observa White (2001), mesmo que consideradas como artefatos verbais que buscam ser um modelo de processos há muito decorrido, pareciam não estar sujeitas a controles experimentais ou observacionais, isto é, aparentavam não precisar de uma revisão. Dessa forma, esquecendo como fatos são provisórios e subjetivos, sendo que não são fatos em si, mas sistemas, em outras palavras textualidades, que tornam o passado em um fato histórico presente.

Os sentidos, nessa acepção, são conferidos aos fatos, por meio da sua tradução, em sentido mais restrito, em palavras, e em um sentido mais amplo, em textualidades ou narrativas. Essas narrativas, sejam históricas ou literárias, como coloca Hutcheon (1991) são identificadas como:

construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura, e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Ao que se percebe, as duas formas narrativas possuem mais semelhanças do que, eventualmente, diferenças, já que, são construções linguísticas que possuem suas próprias estruturas. No entanto, com linguagens próximas que se revelam intertextuais e que procuram apresentar e desenvolver os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Nesse contexto, é que são identificados os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica que, por meio da ficção, revisita o passado, e o reconfigura, problematiza-o, e o reapresenta no presente.

É exatamente nessa linha de pensamento que Hutcheon (1991), nomeia as obras que possuem essas características e ensinamentos citados anteriormente, pois para ela a metaficção historiográfica

[...] refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127.)

Em outras palavras, quando a ficção toma como fonte os eventos ou narrativas históricas para elaborar a sua própria de caráter imaginário, ela busca mostrar seu caráter de verdade, e, nesse sentido, as duas acabam se combinando e confundindo as perspectivas sobre o que é real e o que não é. Assim, a ficção invade a dimensão histórica, conscientemente, para usar seu tempo e personagens como artifícios da sua dimensão ficcional.

Essa representação que é resultado do entrecruzamento dos discursos ficcional-histórico promove debates no presente, que envolvem os sistemas que compõem o passado assim como o que foi anunciado por esse sistema, como se sublinha no pensamento de Paul Ricoeur (1997):

Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função libertadora. *O quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. (RICOEUR, 1997, p. 331, grifos do autor)

A ficção, como observa o autor, pode exercer um caráter quase-histórico, ao retratar em sua dimensão um dado período histórico e, por consequência, as convenções e pensamentos dos mesmos, assim, compondo um quase-passado construído através do imaginário que exerce uma função libertadora, pois ela trabalha como uma detectora e a partir dela se é possível identificar os possíveis ocultos do passado efetivo, o não-dito sobre alguns de seus personagens como é o caso das mulheres, em outras palavras, a criação literária rastreia os possíveis ocultos, os silêncios, dos relatos “oficiais” da história.

Nesse ato de (re)contar o passado por intermédio da ficção, a metaficção historiográfica demonstra uma possibilidade significativa, que é, como observa Esteves (2007) a possibilidade de recuperar figuras marginalizadas, periféricas ou “ex-cêntricas”, esquecidas ou desprezadas pelas narrativas hegemônicas. Sendo assim, é possível, por meio da arte literária, promover uma pluralidade de sentidos decorrentes do passado e o reconhecimento da diferença, principalmente aquela que foi esquecida.

A narrativa em foco: a história de “A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas”

A mãe da mãe de sua mãe suas filhas (2002, 2019), é um romance escrito por Maria José Silveira, escrito em 2002 e reeditado em 2019, nesta última edição a obra ganha mais um capítulo, pois o intuito da autora era contar, ou, em outras palavras, recontar a história das mulheres brasileiras. Como bem lembra, previamente em uma breve nota antes de iniciar sua história: “Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família. Mas vamos contar com calma”, e, assim, com calma a sua ficção trilha o passado do Brasil desde o seu “descobrimento” em 1500 até a contemporaneidade, ou, melhor dizendo, até o impeachment de 2016.

Tudo isso, a partir de várias gerações, uma linhagem, de vinte e uma mulheres das mais diversas individualidades, sendo elas indígenas, cafuzas, negras, brancas, que vivem forçadas emigrações, opressões, guerras e, também, uma ditadura. Isso faz com que as personagens apresentadas também se mostrem confusas, contemplativas, determinadas, guerreiras, valentes, e, sobretudo, resilientes. Afinal, a história do Brasil é formada por grandes golpes e violências, seja ela

física, simbólica, como também, política, além disso, é válido lembrar que é marcada, pela escravidão e pelo machismo.

Sob uma narração em terceira pessoa, um narrador que - não é possível de identificar, mas a última edição de 2019 sugere que seja a última personagem Amanda que conta a história para sua filha prestes a nascer - assume um tom leve, de conversa, e compõe até comentários ao contar essa história. Por esse motivo, mesmo nos momentos mais obscuros desse romance o leitor consegue seguir o ritmo da narrativa. Essa nuance da obra, possibilita ao seu relator pontuar momentos históricos brasileiros e problematizar seus sentidos, bem como, inserir as personagens sobre as quais ele conta nesses momentos, ou, simplesmente, usá-los como pano de fundo para suas próprias histórias, através do seu olhar e consciência do presente.

Assim, o desenvolvimento da obra é acompanhado por diversas situações do passado, momentos importantes que estão presentes na formação do Brasil, os nomes dos capítulos aludem aos períodos históricos representados e são constituídos por subcapítulos que levam o nome das personagens que são suas protagonistas.

Artefatos históricos ressignificados pela ficção

A ficção então, nesse espaço metaficcional historiográfico, toma posse de referências ao passado, artifícios do real, que dão suporte para a construção do discurso literário. Em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002, 2019), sua construção narrativa toma vários desses aspectos reais, a saber: o espaço histórico, em que acontecem as manifestações históricas eternizadas no passado do Brasil. Como também, outros artefatos que são revelados pela ficção para evidenciar a presença das mulheres na construção do país.

O primeiro diálogo que a ficção estabelece com esses artefatos histórico-culturais é por meio da “Carta de Pero Vaz de Caminha”:

E como era Inaiá?

Bom. Inaiá nunca foi especialmente bonita. Bem sei que vocês gostariam que essa mulher com quem tudo começou, essa mãe quase mitológica, fosse, como um mito, perfeita. Mas não posso lhes dar essa satisfação, pois estaria faltando com a verdade, embora, é claro, essa afirmação seja relativa, tanto porque os ideais

de beleza de uma tribo indígena da época não são certamente os nossos, como porque a beleza jamais foi uma verdade absoluta e sempre há os que acham feio alguém que a maioria acha bonito e os que acham bonito alguém que a maioria acha feio. Mas é bobagem querer idealizar a beleza dessa primeira mulher da família. Não precisamos disso. Basta saber que, de todas as maneiras, as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escrivão Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra. Ele parecia não conseguir desviar os olhos delas, como descreve, sem poder esconder seu encantamento: Tão moças e tão gentis, com os cabelos muitos pretos e compridos, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. (SILVEIRA, 2019, p. 20)

Para descrever sua personagem, a narração da obra de Silveira, utilizou a carta de Pero Vaz de Caminha como adereço da narrativa para explicar o encantamento que os portugueses - em especial Caminha - tiveram pelas indígenas, pelas mulheres dessa “nova” terra para os europeus. Mesmo que, eventualmente, como foi pontuado no trecho destacado, a personagem Inaiá, a primeira protagonista dessa história, nunca foi especialmente bela e, muito menos, perfeita, ora logo os ideais de beleza de uma tribo indígena em 1500 são bem diferentes dos ideais de beleza contemporâneos. Com isso, o romance conta com duas estratégias que os romances históricos pós-modernos, em especial os metaficcionalis historiográficos, têm explorado: a intertextualidade e a paródia.

Inicialmente, valendo-se da intertextualidade que, conforme pontua Hutcheon (1991), é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Nesse aspecto, Silveira (2019) adota uma referência, “A Carta de Pero Vaz de Caminha”, e fornece uma alusão a este documento, um vestígio do passado textualizado - é bom lembrar que, essencialmente, só se conhece o passado por meio desses vestígios textuais - e com ele estabelece um diálogo ou, em outras palavras, um dialogismo, e conforme pontua Bakhtin (1997) “essas relações de diálogos ou dialógicas são um fenômeno quase universal que penetra toda linguagem humana e todas as relações e manifestações de vida humana” (BAKHTIN, 1997, p. 42). A partir da referência adotada, a narração desenvolve seu próprio discurso.

Esse discurso, que na escrita da autora, é uma paródia ao primeiro, adota tons irônicos, para evidenciar que a beleza nunca foi uma verdade absoluta e que isso, mesmo sua personagem sendo uma mãe quase mitológica, não se revela imprescindível para o desenvolvimento de sua história, todavia, os estrangeiros que chegaram ao Brasil, em seus relatos, mostraram-se bastante interessados na beleza das nativas. Com efeito, isso quer dizer que é na relação com outros textos que as paródias são construídas:

um texto paródico foi definido como uma síntese formal, na incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo. Mas o duplicar textual da paródia (ao contrário da pastiche, da alusão, da citação, etc.) tem por uma função assinalar a diferença. (HUTCHEON, 1989, p. 73)

Ao que se percebe, a paródia não é somente uma referência ao texto que foi mencionado, ela o recolhe com nítida intenção, em outros termos, a paródia é um empréstimo confessado. Entrementes, nem sempre com o intuito ridicularizador, por vezes, ela mostra-se como uma avaliadora, como foi possível perceber no trecho que parodia a missiva de Pero Vaz.

Quanto mais se adentra na narrativa de Silveira, mais o leitor vai encontrando esse dialogismo com vários desses aspectos reais - históricos - como movimentos, ou, até mesmo, datas, estudiosos. Um notório artifício é o quadro de *A mameluca*, que é voltado para uma personagem chamada Maria Taiaôba, cuja história se passa em Pernambuco, o tempo situado na formação da cidade de Olinda, e também nas invasões Holandesas. Com a primeira vitória da Holanda, alguns estudiosos, inclusive Albert Eckhout, pintor do quadro citado, visita o estado e através da sua representação feminina por meio da pintura elabora um artefato que é utilizado pela ficção, como é possível sublinhar no seguinte trecho:

Pode ser que sim, pode ser que não, e ainda que tenha sido mesmo Maria Taiaôba a figura retratada no famoso quadro *A mameluca*, de Eckhout, isso não quer dizer que ela tenha sido exatamente igual à mulher pintada no quadro: por mais que sejam realistas os retratos em tamanho natural que o pintor holandês fez da gente da terra, nenhuma imagem retratada corresponde em tudo ao modelo que o artista tem diante de si. A pintura não é fotografia,

mas expressão do que vêem ou podem ver os olhos de quem pinta.
(SILVEIRA, 2002, p. 95)

Para (re)criar fatos, temporalidades e espaços a escrita metaficcional historiográfica promove um retorno ao passado e obtêm vestígios para articular sua própria narrativa, assemelhando-se, dessa forma, a articulação da História, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1987, p. 224) algo que sobrou dele, um vislumbre, presente nos museus da memória ou nos de concreto. Assim, é como se caracteriza a ressignificação oferecida pela criação metaficcional historiográfica, toma um sentido e depois, através da ficção, confere-lhe outro. O quadro utilizado foi pintado no Brasil, e através da literatura ganhou um novo significado, mais do que um signo, ganhou também uma história.

A metaficção historiográfica, por meio da escrita paródica, além, (re)apresenta personagens históricos que convivem na narrativa com os personagens ficcionais, no caso de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002, 2019) uma das personagens apresenta parentesco com uma figura da história, o Diabo Velho ou o Velho Anhanguera, casando-se com seu sobrinho José Garcia, bandeirante assim como o tio. Além do mais, Ana de Pádua (1683-1730) torna-se o estopim do confronto chamado de Guerra dos Emboabas, um conflito travado pelos paulistas contra baianos, pernambucanos e principalmente reinóis pelo direito de exploração das recém-descobertas jazidas de ouro na região do atual estado de Minas Gerais, o bandeirante apaixonou-se por Ana e cansado de ver as agressões praticadas por seu marido o mata e destrói sua venda e estalagem.

Assim, os emboabas revoltam-se com a atitude do paulista José Garcia e, dizia-se à boca pequena que os paulistas tinham o desígnio de acabar com tudo que fosse emboaba na região e que Baltazar e sua estalagem foram apenas o começo (SILVEIRA, 2019, p. 114). Para livrar sua futura mulher, Ana, do confronto iminente, Garcia a leva para São Paulo e,

Depois de sucessivas derrotas, os paulistas retornaram a São Paulo, mas, para maior desgraça, foram recebidos na cidade com desprezo e revolta. Zé Garcia não viera; ferido em batalha, ficou se restabelecendo em casa de aliados.

As mulheres, inconformadas com a mortandade e a perda de seus bens, exigiam retaliações, revanches. Reuniam-se em casa uma das outras, saíam em grupo pelas ruas, conclamando, falando: “Não vamos deixar os emboabas pensar que são os donos deste país! Vamos retornar o que é nosso! Vingemos nossos mortos!”.

Ana e a cunhada faziam parte da liderança e iam de casa em casa e faziam as mulheres sair pelas ruas e a pequena vila se agitar com movimento nunca visto. Tamanha era a comoção que ninguém ousava dizer que as mulheres estavam exorbitando de suas funções e deveriam voltar para dentro de casa. Ao contrário. Espicados por elas, humilhados pelas derrotas, irritados com a perda das lavras, os paulistas se reuniram no paço da Câmara de São Paulo, cujas portas foram abertas para o povo, e decidiram organizar uma expedição a Minas para coagir os forasteiros a lhes devolver suas fazendas, suas lavras e seus escravos. (SILVEIRA, 2019, p. 116)

É possível perceber, que mesmo longe do combate físico as mulheres fizeram-se presentes nesse conflito histórico por meio do espírito de não aceitar simplesmente a derrota contra os emboabas e mantiveram vivo o temperamento deste embate, que se fizesse justiça, mesmo que, depois decorre-se o insucesso paulista e a ajuda do governo-geral aos emboabas, todavia, Ana e José Garcia voltam para suas terras situadas no local em que se configurou o conflito por conta da grande influência de Zé Garcia e o governo-geral considerou mais conveniente deixá-lo tranquilo (SILVEIRA, 2019, p. 118). Com isso, é possível afirmar sobre a obra de Maria José Silveira que,

Embora a História seja a linha diretriz, o centro em torno do qual as narrativas se organizam, o universo fictício, que com ela coexiste, tem seu referente próprio, tirado do imaginário do autor, que não apenas se sobrepõe ao histórico, mas interage com ele de várias formas. Primeiramente, a ficção se apodera por vezes da História, com fins especificamente literários: elementos romanescos se interpoem aos elementos históricos, a história se confunde com a História [...]. (FREITAS, 1986, p. 43)

Ou seja, mesmo que a História seja o percurso que o imaginário percorre o ato de criar molda o seu próprio referente que justapõe o histórico, como também, interage com ele de muitas formas. Assim, ao longo da trilha histórica ficcional de *A mãe da mãe da mãe e suas filhas* (2002, 2019) ainda há diversificadas figuras histórias que transitam entre as histórias da obra: Tarsila, que se tornou amiga de

Diva Felícia (1871-1925) e mostrava-se empolgada com sua fotografia chamando para uma grande exposição de arte que aconteceria em São Paulo, possivelmente, a semana de arte moderna; Juscelino que era amigo de Túlio, marido de Rosa Alfonsina (1926), que faz o casal se mudar para seu grande projeto de uma cidade moderna erguida no grande deserto vermelho. Logo, tudo isso da História se confunde com a história de Silveira, surpreendendo o leitor com essas sugestões e coexistência de personagens reais e fictícios.

Além disso, algo que se revela de forma concreta e palpável na narrativa de Silveira é o espaço e o tempo, e talvez isso seja o que se têm de mais tangível em toda e qualquer narrativa pois a dimensão espacial e temporal provém substancialmente do real, em *A mãe da mãe de sua e suas filhas* (2002, 2019) o espaço transporta cargas históricas como artifícios, nessa dimensão espacial e temporal é permitido ao leitor conferir, através de sua leitura, os pensamentos e mobilizações que ocorriam em determinada época, tudo isso permitido pelos espíritos paródicos que a metaficção historiográfica assume. Essa interpretação ganha corpo através da leitura da seguinte passagem de Hutcheon (1989);

o romance de hoje ainda continua a afirmar, frequentemente, ser um gênero com raízes nas realidades do tempo histórico e do espaço geográfico; e, todavia, a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade - isto é: como artifício. (HUTCHEON, 1989, p. 46)

Nessa direção, percebe-se que Silveira utilizou raízes que permearam as realidades do tempo histórico e do espaço geográfico, promovendo uma continuidade na narrativa revelando os tons que tingiam as concepções de um determinado período, como é possível conferir nos trechos em que o filho de Jacira (1737-1812) que morava na atual capital do Brasil, o Rio de Janeiro, informava-lhe sobre como tudo se mobilizava na grande cidade e no mundo:

Feliciano escrevia-lhe sobre o que acontece na França em 1789 e como no Rio às pessoas diziam que a igualdade, a fraternidade, e a liberdade eram direitos de todos os povos, “inclusive do nosso povo, senhora minha mãe, dos brasileiros”. Muita gente chegava mesmo a dizer nas praças públicas comentava, que os franceses fizeram muito bem em matar o rei e a rainha Maria Antonieta. [...]

Quase dez anos depois, chegaram as notícias da sedição da Bahia, a conjura dos Alfiates, os motins na cidade pela escassez de alimentos. Contavam como os escravos que transportavam grandes quantidades de carne no Sábado de Aleluia, destinada ao general comandante de Salvador, foram atacados pela multidão. Pela primeira vez, ela ouvia falar não apenas da Independência de Portugal, mas da proclamação de uma república brasileira, o do fim da escravidão, do livre-comércio.

Quando dom João, sua mãe, dona Maria, a rainha louca, e toda sua corte chegaram ao Rio, fugindo de Napoleão, as cartas de Feliciano transmitiam o aumento vertiginoso da população, engrossada com os quinze mil portugueses que acompanhavam a comitiva real. Para Feliciano, os comerciantes de gêneros alimentícios e miudezas, foi um deus nos acuda abençoado e promissor, e ele contava com detalhes as obras estupendas que o rei estava mandando fazer e como a vida de todos mudara tanto para melhor, como se um terremoto de coisas boas tivesse passado pela cidade. (SILVEIRA, 2018, p. 162-163)

A partir disso, é possível notar como os ideais franceses atravessaram os oceanos e atracaram no porto do Rio e nos portos brasileiros, um povo cansado de sua situação de colônia, de uma configuração imperial, e que já compartilhava com os franceses os ideais de igualdade, fraternidade e liberdade, e, que já pensava em sua Independência, sua própria república, um livre-comércio, e o fim da escravidão, e tudo isso chega, mesmo que tarde como foi no passado e de formas que não foram como tudo foi-se especulado, e tudo isso é contado a partir da progressão temporal da história de Silveira.

Outro ponto que merece ser ressaltado, é sobre fatos e acontecimentos, pois

A diferenciação entre fato e acontecimento pode ser vista como um efeito do giro linguístico nos estudos históricos, uma vez que ela põe em relevo a importância das mediações linguísticas. Dado a impossibilidade de acesso imediato ao acontecimento, somente através de uma construção linguística é possível estabelecer o fato e ter acesso ao passado. Isso equivale a colocar a linguagem na esfera dos fundamentos do conhecimento histórico. (MENDES, 2019, p. 116)

Neste sentido, o fato é apresentado por meio de uma representação através de um texto construído após sua apreensão pelo presenciador que se torna *a posteriori* o seu tradutor, o acontecimento é mediado linguisticamente por quem o retrata para se tornar um

fato. Sob este viés, é possível identificar vários fatos que foram ressignificados, através da paródia, em acontecimentos na vida das personagens da obra de Maria José Silveira, esses acontecimentos que, semanticamente, foram fatos, não relatados, na História de muitas mulheres do passado brasileiro.

Como, por exemplo, a opressão vivida pela personagem Damiana (1789-1822) que fora trancada pelo marido que “não concorda com suas ideias modernas, com suas reuniões literopolítico-musicais que varam as noites na grande casa onde foi morar” (SILVEIRA, 2019, p. 173) em que se discutiam medidas alternativas próprias para o país, como, por exemplo, sua independência, com sua inquietude ao saber da instalação de um governo republicano em Pernambuco e quando usa braçadeiras de luto quando os principais líderes do estado republicano são mortos, como acontecera com o alferes Tiradentes. Por isso, a personagem é presa em uma torre pelo esposo e:

Não pensem vocês que Damiana foi a primeira ou a única esposa a ser presa em um convento. Essa maneira de se livrar da mulher era usada na época, quando o marido não queria se divorciar da esposa para não dividir os bens mas não se sentia com coragem suficiente para matá-la de vez, ou queria apenas, digamos assim, ministrar-lhe uma lição. (SILVEIRA, 2019, p. 181)

E muitos outros fatos que são, significativamente, artifícios reais, confundem-se com acontecimentos em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002, 2019), em que quase tudo é criação, mas que quase tudo, de fato, ocorreu. Como é o caso, da participação da personagem Diana América (1846-1883) no Clube Abolicionista de Mulheres e conseguia informações preciosas que se não para impedir, para retardar o tráfico negreiro que, mesmo proibido, continuava veemente. A presença de Diva Felícia (1871-1925) nos ideais de uma república que começava ao canto de *Marselhesa* que, por fim, silenciou-se na tumba da corrupção e na instalação da política do café com leite e na centralização do poder.

O pai de Ana de Eulália (1906-1930) morre nos conflitos em São Paulo causados pela revolta daqueles que formariam a coluna prestes, posteriormente. Ademais, Lígia (1945-1971), que como muitas mulheres que viveram e lutaram nesse período da ditadura militar não devem ser esquecidas, esta personagem que como muitas da história foi torturada, caçada e morreu na luta pela justiça, contra censura,

buscando uma revolução para melhorar o seu país e livrá-lo das garras dos opressores.

Com efeito, o fato sendo um evento sob uma descrição, ele não pode ingressar na história até que seja estabelecido como fato, do qual pode-se concluir: os eventos acontecem, os fatos são estabelecidos (WHITE, 2010, p. 128-129 apud MENDES, 2019, p. 116). Assim, Silveira adentra no fato e, por meio da imaginação, confere no que nele não foi estabelecido, fornecendo-lhe novo sentido e criando histórias.

Consoante à isto, é possível afirmar a partir da ótica de Freitas (1984) a melhor obra literária de teor histórico não seria aquela que com clareza relata o factual mas que entra na obscuridade da ficção, na que encontra, através do narrar, o que falta, ao invés, de contar o que se tem em abundância. Nesse sentido, a metaficção historiográfica participa das questões levantadas pelo desconhecido, e como desconhecido mantém relações com ficcional e é moldado por ele, encontrando uma forma de mentir verdadeiramente sobre o passado.

Além, a narrativa criada pela autora não adentra somente o passado, avalia, também, o presente, com a história de Amanda (2001...) o leitor vê-se frente ao que acontece no Brasil agora, relembra a configuração do poder oligárquico que causa o impeachment da presidente Dilma, as ondas de fakes news, os ataques ao diferente, e os demais eventos que assolam a atualidade. Dessa forma, o último capítulo de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002, 2019) representa as divisões de pensamentos, os ataques entre esquerda e direita, e, assim, a ficção, como a História, apresenta o decorrido, e o *harmoniza* em textualidades.

Portanto ao se afirmar que a “metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152) identifica-se que em romances como *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002, 2019) certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados através da reconstrução histórica, que conta com uma autoconsciência metaficcional e historiográfica fornecida pelo presente.

Considerações Finais

Dado o exposto, é possível notar que o passado é um grande questionamento para os estudos humanos, em especial, para os estudos que

envolvem a arte e a cultura. O que envolve diretamente a literatura que é um objeto artístico cultural. O pós-modernismo insere o passado em suas obras em uma espécie de exame do presente/passado histórico. Em razão disso, as obras literárias contemporâneas procuram oferecer um retorno para aqueles que adentram suas narrativas, mas não um retorno nostálgico, um retorno avaliador.

Com efeito, esse estudo analisou os aspectos reais que deram suporte para a construção de um novo discurso, isto é, uma reestruturação dos relatos históricos. A autora que realizou uma busca por traços do passado e os manifestou em sua ficção evidenciando que bastava um olhar criativo para reparar que as mulheres se fizeram substancialmente presentes na História, e, foram retratadas em documentos, como *A Carta de Pero Vaz*, em pinturas, como a Eckhout, travaram movimentos como os das mulheres paulistas e formaram sociedades em busca de direitos como é a sociedade mulheres formada para combater a escravidão e o tráfico negreiro, além do mais, movimentaram-se contra as opressões e ditaduras.

O valor do estudo, nesse sentido, reside no ato de divulgar a riqueza da narrativa criada por Maria José Silveira. Como também, na tentativa de compreender como se decorreu o passado de sujeitos, nesse caso as mulheres, que foram, valendo-se de um singelo eufemismo, esquecidos. Propondo, assim, uma retratação simbólica por meio da ficção.

Referências

- FREITAS, Maria Teresa. *A História na Literatura: princípios de abordagem*. Revista de História, São Paulo, ed. 117, p. 171-176, 1984. DOI <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.voi117p171-176>>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61352>>. Acesso em: 20 dez. 2019.
- FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história: o romance revolucionário revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- MENDES, Breno. *A Representação do passado histórico em Paul Ricoeur* [recurso eletrônico] / Breno Mendes - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. Disponível em: <<http://www.editorafi.org>>. Acesso em: 29 dez. 2019

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.
- SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001
- RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. In: *Tempo e narrativa*. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997.

**Poética/política da sobrevivência:
uma proposta de leitura do livro *Ablições*, de Paulo Dutra**

Luiz Henrique Oliveira (CEFET-MG)¹

A crítica literária tem discutido bastante acerca dos principais eixos temáticos da literatura de autoria negra. No âmbito acadêmico, por exemplo, desde trabalhos pioneiros, como *A poesia afro brasileira* (1943), de Roger Bastide, *O negro escrito* (1987), de Oswaldo de Camargo, *Antologia poesia negra brasileira* (1992), de Zilá Bernd, *A trajetória do negro na literatura brasileira* (2004), de Domício Proença Filho, passando por escrito mais recentes, como *Literatura e afrodescendência no Brasil*, de Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Fonseca, notam-se preocupações em delinear as principais vertentes estéticas e composicionais, sobretudo da poesia a que nos referimos. Dentre os assuntos mais discutidos está a luta diária pela vida, com mais ênfase quando os textos literários ambientam-se no período da escravidão, pauta recorrente, na literatura produzida por afrodescendentes brasileiros.

Significativa parte da poesia de autoria negra contemporânea não só tem retomado as agruras do escravismo e suas consequências logo após a Abolição, mas também tem se dedicado a decompor em versos diversas situações que envolvem o existir negro no Brasil contemporâneo. Parte da produção poética afro-brasileira dos últimos dez anos demonstra a tal preocupação. Optando pelo recorte e os riscos de qualquer listagem, podemos citar: Cuti (*Negrhúmus líricos*, 2017; *Axéconchego*, 2020), Edimilson de Almeida Pereira (*Guelras*, 2016; *Caderno de retorno*, 2017; *Quasi segundo caderno*, 2017; *E*, 2017), Marcos Fabrício Lopes da Silva (*Doelo*, 2014; *Chapa quente*, 2015; *Aberto pra gente brincar de balanço*, 2017), Nina Rizzi (*tambores pra n'zinga*, 2012; *a Duração do Deserto*, 2014; *Geografia dos ossos*, 2016; *Quando vieres ver um banzo cor de fogo*, 2017; *Sereia no copo d'água*, 2017), Mel Duarte (*Fragments dispersos*, 2013; *Negra nua crua*, 2016; *Colméia*, 2020), Tatiana

1. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG (2013), onde também concluiu Pós-Doutorado em Estudos Literários. Atualmente, é Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens e da Graduação em Letras do CEFET-MG. Autor de *Poéticas negras* (2010) e *Negrismo* (2014). Pesquisa apoiada com apoio do CNPq.

Nascimento (*Lundu*, 2016; *Esboço*, 2016; *mil994*, 2018; *07 notas sobre o apocalipse*, ou, *Poemas para o fim do mundo*, 2019), Zaine Lima (*Pequenas ficções de memória*, 2018; *Pedra sobre pedra*, 2020; *Canções para desacordar os homens*, 2020). Soma-se a esta lista Paulo Dutra, autor analisado neste artigo.

Diversos são, portanto, os artistas e obras recentes dedicadas a discutir os lugares dos negros na cena social do país nos dias de hoje. E uma das dimensões do existir negro passa justamente pela luta pela sobrevivência. Pode-se dizer, com pouco risco de exagero, que num cenário habitado pela necropolítica, como é o Brasil dos últimos anos, a tematização da vida/morte se faz ponto de reflexão obrigatório a uma nação que “escolhe” suas vítimas preferenciais.

Por sua vez, este artigo propõe realizar uma leitura do livro *Abli-terações*, de Paulo Dutra, publicado em 2019 pela editora Malê, a partir do que chamamos de “poética/política da sobrevivência”. Pretendemos demonstrar que a sobrevivência, em sentido amplo, é um dos principais sustentáculos da produção em versos do autor. Seja como estratégia de construção estética, seja como estratégia de agenciamento político, a poética/política da sobrevivência e seus desdobramentos encontram-se presentes em diversos episódios que nutrem os poemas. Nossa pesquisa foi de natureza bibliográfica e de caráter exploratório, levando em conta o *corpus* literário e o referencial teórico, formado principalmente por Gesse Almeida Araújo, Gérard Dessons, Michel Pougeoise, Carl Schmitt e Achille Mbembe.

Nascido em Vilar dos Teles-RJ, em 1976, Paulo Dutra é escritor, professor e crítico. Possui Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, Pós-graduação em Inglês como Segunda Língua/Estudos de Segunda Língua, Mestrado em Literatura Latino Americana e Doutorado em Literatura Latino Americana pela Purdue University (EUA) e Pós-doutorado também pela UFES. Atua como docente da Universidade do Novo México (EUA), sendo também professor permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Dedicar-se a pesquisar os diálogos que a América Latina estabelece com o texto de *Dom Quixote* e, paralelamente, estuda as expressões da diáspora africana, especialmente no Brasil.

A estreia literária de Dutra ocorreu com o livro *Aversão oficial: resumida*, publicado em 2018, também pela editora Malê. Na obra de

estreia na cena literária, estão presentes vinte contos marcados pela concisão e por um profundo mergulho nas condições de vida/morte da periferia do Rio de Janeiro. O mergulho aqui referido ganha contornos ampliados no livro *Abliterações*, o qual, inclusive, foi semifinalista do Prêmio Oceanos 2020.

Na visão do autor, *Abliterações* é uma coleção de poemas que, em última instância, “celebram a negritude e ao mesmo tempo denunciam o racismo e a brutalidade policial no Brasil” por meio de uma combinação que envolve experimentação e a celebração “da linguagem cotidiana e rejeição de dispositivos poéticos tradicionalmente “prestigiosos””². Dutra ainda afirma que *Abliterações* é um jogo construído a partir de três palavras: “ações”; “aliterações” e “obliterações”. A exploração da potencialidade fonética e semântica do neologismo que intitula o livro aponta para os usos da linguagem de que o autor se vale. Trata-se de uma espécie de “pretoguês” que dialoga com o passado ao mesmo tempo em que propõe o alargamento do nosso idioma. Criadora do termo, Lélia González explica que o “pretoguês” é a marca de africanização do português falado no Brasil (GONZÁLEZ, 1988, p. 70).

Se, por um lado, a tradição ocidental é ponto de constante questionamento no livro de Dutra, por outro é por meio dela que o artista se coloca na cena cultural. Não, certamente, por meio do endosso ao passado, mas através de rasuras muito bem pensadas. Afinal, o passado – estético e histórico – não passou. De alguma forma, como rastos e resíduos, o que já foi ainda é em diversos momentos.

Para o autor, a literatura também nasce das ruas, da experiência negra no Brasil e na América, de dentro dele mesmo e do contato com outros atores sociais. Em outras palavras, a literatura é resultado das lutas cotidianas pela vida. As minúcias do dia a dia são, em grande medida, matéria viva para os inquietantes poemas de *Abliterações*, cuja linguagem é resultado do acúmulo de observações de um inquieto e ferino eu-lírico. Entendendo a questão racial como dilema ético (que se faz estético, no livro) o enunciador afirma, já na página 15, que o verdadeiro problema do Brasil é a “(g)raça”. O trocadilho, recurso já anunciado no título da obra, não deixa margens para a dúvida sobre o compromisso do autor com seus irmãos de cor. O destaque ao lugar

2. <http://news.unm.edu/news/unm-professor-s-book-a-semi-finalist-for-portuguese-literary-prize>. Acesso em: 3 abr. 2021).

de enunciação pressuposto pelo jogo de linguagem alinha o discurso poético de Dutra ao campo da literatura afro-brasileira.

Assim, pode-se dizer que o livro está amparado por amplo senso de liberdade estética e étnica. Do ponto de vista estético, a expressividade “pretoguesa” de Paulo Dutra rasura o português castiço, aos moldes dos poetas modernistas de 1922, com especial destaque à singular expressividade poética num mundo atravessado por regras e castrações. Porém, o escritor aqui analisado o faz por meio de um ponto de vista enunciativo assumidamente negro como fim e começo. Vide, por exemplo, o experimentalismo com a linguagem adotada durante boa parte dos textos e que se farão notáveis nas próximas linhas. Do ponto de vista étnico, o livro traz um recorte de vivências pelas quais cotidianamente passam sujeitos afro-brasileiros, em diversos espaços. Para isso, o autor se vale de espaços de memória/de resistência/de dor e de uma indiscutível centralidade negra na cena textual. Por isso, arriscamos propor que a escrita de Paulo Dutra está marcada por uma espécie de *poética/política da sobrevivência*. Argumentamos que os procedimentos composicionais dos textos do referido autor convocam reflexões não só de ordem da economia interna da linguagem, mas coloca em evidência as tensões que envolvem parcelas distintas da população brasileira. Neste sentido, está a nossa compreensão entre poética e política.

Conforme pontua Gesse Almeida Araújo, “uma poética é fruto da história do(s) presente(s) a que se está vinculado” (ARAÚJO, 2017, p. 117). Neste sentido, na visão do crítico, trata-se do momento histórico e suas possibilidades, necessidades ou imposições estéticas (e poéticas) que corroboram para a concepção de um projeto de formação e de estruturação da obra. A obra, nesta perspectiva, não é entendida de maneira desconectada da realidade, tampouco da trajetória de vida do escritor. As experiências daquele que escreve fazem parte de seu projeto criativo. Isto não quer dizer que as obras sejam produtos imediatos da vida. Em alguma medida, contudo, a vida está presente nas poéticas. A definição de Araújo ajuda-nos a sustentar que uma determinada poética instala um programa de operação que o artista propõe e que se evidencia pelos aspectos estruturais de sua obra. A questão central aqui é o ponto de vista estruturante das estratégias e procedimentos literários.

Em visão semelhante, Michel Pugeoise (2006, p. 372) define o termo poética como “o ato de transportar ‘os dados do real’ em um

conjunto que seja unitário e representativo”. Assim, na visão do referido estudioso, a poética de uma obra seria responsável por evidenciar o que ele chama de “ideal de arte” de determinado autor. Ao trabalhar com a categoria de dados do real, Pougeoise convoca a dimensão representativa como elemento central da poética. Por representação, o crítico entende as experiências do autor somadas à sua imaginação atuando diretamente no processo criativo.

Visão, aliás, também evidenciada por Gérard Dessons, com quem também concordamos: “uma poética instala um programa de operação que o artista propõe e que se evidencia pelos aspectos estruturais da obra” (DESSONS, 2000, p.8). Neste estudo, portanto, a poética designará os elementos que contribuem para a construção da coerência do simbolismo de determinada obra. Vale destacar que, na visão de Dessons, a coerência interna de uma obra e o simbolismo que ela carrega também estão, em alguma medida, diretamente relacionadas pelas experiências daquele que escreve. Assim como os demais críticos pontuaram, Dessons não pretende afirmar que a criação seja produto imediato da vida, mas que a vida de quem escreve incide na forma de estruturar a coerência interna das obras.

No caso do nosso objeto de análise, *Abliterações*, consideraremos as imagens recorrentes, as escolhas formais e temáticas. Entretanto, como tentaremos evidenciar, imagens e temas colocam em tensão universos distintos em inúmeros poemas do livro. Tal relação estabelece o que chamamos aqui, com Carl Schmitt, de *política*.

De acordo com a perspectiva de Schmitt, a política é pautada pela relação oposição e dissenso, isto é, “amigos” e “inimigos”. A categoria, na visão do filósofo, leva em conta a possibilidade de conflito iminente entre grupos distintos. Grupos podem ser caracterizados por diversos de seus aspectos definitórios, como pertencimento nacional, constituição econômica, filiação religiosa, herança cultural ou mesmo dimensão étnica. Assim, a definição de pertencimento, nesta perspectiva, leva em conta a identificação entre parecidos e diferentes. Quando Schmitt alude a amizade e inimizade, é isso que ele quer discutir: a afirmação da pertença só pode acontecer por meio da negação do diferente. Sem esta relação dialética, não há justificativas para a possibilidade de conflito ou para o conflito propriamente dito.

O termo, neste sentido, considera a dimensão do iminente conflito entre grupos distintos como algo determinante de suas relações. Nas palavras do autor, “se as forças antagônicas econômicas, culturais

ou religiosas forem tão fortes a ponto de definirem, por si mesmas, a decisão do caso crítico, elas terão se convertido na nova substância da unidade política”. (SCHMITT, 2002a, p. 39). Assim, a relação política, de acordo com tal perspectiva, é responsável por atitudes e comportamentos determinados pela possibilidade real do conflito, ou, ainda segundo Schmitt, “na clara compreensão da própria situação assim determinada e na incumbência de distinguir entre amigos e inimigos” (SCHMITT, 2002, p. 37).

O conflito (ou sua possibilidade) é característica, portanto, de toda relação entre iguais e diferentes. Na economia colonial e pós-colonial, por exemplo, o conflito segregou universos distintos do ponto de vista racial. De um lado, os brancos, senhores de escravos, herdeiros e destinados a ocupar postos de comando na sociedade. Do outro lado, os afrodescendentes, escravizados ou ex-escravizados, destinados aos postos subalternizados. O questionamento da ordem estabelecida é motivo de tensões em diversos momentos da história dos países que passaram pela colonização europeia³. Tal tensão resulta na relação política entre negros e brancos. E, certamente, quando um estrato não está propenso a abrir mão de seus privilégios, atuam forças e tecnologias de defesa dos lugares estabelecidos.

Contudo, uma especificidade da política pode ser delineada a partir da relação entre os escolhidos para viver e os escolhidos para morrer na dinâmica social contemporânea. O político, desta maneira, pode ser entendido como termo multifacetado.

Achille Mbembe, por exemplo, é um dos autores dedicados a compreender especificidades da política a partir do termo necropolítica. Mbembe (2018, p. 6) retorna aos trabalhos de Michel Foucault, mais especificamente à noção de biopoder, ou seja, o domínio sobre a vida alheia. Para que haja controle sobre a vida alheia, o poder estabelecido, a expressão máxima da soberania na perspectiva de Mbembe, é responsável por “ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2017, p. 5).

O autor camaronês aponta o racismo como um dos principais elementos do biopoder e, portanto, elemento decisivo das relações (necro)políticas. Como o racismo é, acima de tudo, tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, a sua função é “regular a

3. A respeito do caso brasileiro, sugere-se consultar, por exemplo, *A integração do negro na sociedade de classes*, de Florestan Fernandes.

distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado”, afirma Mbembe (2018, p. 18). A dinâmica da necropolítica gera uma série de interrupções de trajetórias de seres viventes, seja pela eliminação, seja pela inviabilização de vida digna. Afinal, a carência de recursos mínimos é uma espécie de “morte” social.

Por outro lado, dada a impossibilidade de imputar a todos os “indesejáveis” a “pena de morte”, eis que existem os sobreviventes, isto é, é aqueles que, “tendo percorrido o caminho da morte, sabendo o caminho dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda est[ão] vivo[s]” (MBEMBE, 2018, p. 62).

A dor acompanha o sobrevivente, porque ele conheceu de perto o caminho da aniquilação e, por isso, restou para contar. Afinado por este diapasão da dor, oriunda da necropolítica à brasileira, pautada pelo racismo, está a poética de Paulo Dutra, em *Abliterações*. Bem o provam os principais eixos temáticos do livro, que na nossa leitura, são: a violência que assola as comunidades cariocas, a exemplo da Maré, e a trajetória de seus sobreviventes; a luta pelo sustento diário; a manutenção da própria vida do poeta, de seus personagens e de seus leitores; e, por que não, a disputa simbólica no universo cultural.

O alinhamento temático do livro se identifica com as dores dos menos favorecidos. Dores, aliás, identificadas por meio de cores, conforme o evidente gesto de denúncia feito pelo poeta: “Agora fica a dor / Digo, a cor da dor. / Vermelhipreta / a dor tem cor” (DUTRA, 2019, p. 88). Ou, em imediato intertexto sobre o fazer poético de Fernando Pessoa: “Finge tão descaradamente / que chega a fingir que é dor / a raiva que sente” (DUTRA, 2019, p. 85). Dor e raiva, aliás, fazem parte da mesma face existencial do sujeito afro-brasileiro, conforme proposta do livro. Afinal, como se manter passivo diante de violências diversas, desde os tempos da colonização portuguesa? É que, no livro, as dores são fabricadas pela tecnologia do racismo e, nele, o alvo de toda a discriminação é o sujeito de pele escura.

Resultado da necropolítica, a dor está localizada em espaços de memória e de resistência, metaforizadas aqui pela Maré, por Bangu, pelas estações de metrô e por muitos outros espaços não nomeados e que bem podem representar qualquer periferia brasileira. Espaços, no final das contas, de sobrevivência à tecnologia do racismo.

Em “A maré, na Maré, amar é”, o eu-lírico mistura sentimentos de identidade, afeto e violência vivenciadas cotidianamente por uma comunidade cuja maioria é composta por atores sociais negros. Como

pano de fundo – na nossa visão, metonímia muito bem escolhida – figura o episódio do assassinato da vereadora Marielle Franco (no texto, Mariella, conforme frisa o poeta). O caso, embora ainda sem solução do ponto de vista jurídico, ilustra uma série de desventuras dos moradores da comunidade. A perda de entes queridos, por meio da violência, faz parte da realidade e da memória dos moradores. E não é de hoje. Trata-se de um luto que não consegue, portanto, ser vivenciado, porque se reaviva justamente por meio do racismo cotidiano.

Na Maré
 Amar é ver
 A morte
 Todo Santo Dia (...)
 A Maré vive nella, e
 Mariella vive na Maré.
 Porque a Maré somos nós.
 (DUTRA, 2019, p. 32)

A dor da Maré tem cor e tem endereço. Motivo de dor e raiva. Talvez por isso, o poeta reassume o compromisso de lutar por meio das palavras em prol de uma sociedade mais justa. O tom denunciatório é perene na escrita de Paulo Dutra. Não raro, como no excerto acima, o artista se vale de um eu-lírico cuja identidade é partilhada com aquele que lê. Afinal, a literatura é um exercício de alteridade, ainda que possamos identificar dores mais recorrentes e sentidas do que outras dores na sociedade brasileira. Aliás, um dos elementos da necropolítica – e que se faz estético no livro de Dutra – é justamente causar a dor aos menos empoderados. De pronto, o texto escolhe seus leitores preferenciais, quais sejam, os irmãos de infortúnio da voz poética.

O tema da violência, seja ela miliciana ou policial (como sugere o texto citado), povoa as páginas de *Abliterações*. A morte, derivada da violência, salta aos olhos do leitor mais incauto aos problemas de um Rio Janeiro que se localiza para além de Copacabana-Ipanema. O Rio aqui é 40 graus de desigualdades. Marielle (no texto Mariella – o poeta faz questão de repetir no texto em questão) foi assassinada, mas sua memória de lutas é reproduzida em cada face humilhada, em cada face violentada, em cada face com ela identificada. Faces-mulheres, faces-meninas, faces-rapazes, faces-de-cor-escura que resistem cotidianamente à morte prematura. Todos os vilipendiados, são, a rigor, a Maré. A Maré pode ser entendida como metáfora dos

vencidos da História e herdeiros da escravização. Moradores de tal comunidade marginalizada são todos sobreviventes à necropolítica, a rigor, na proposta poética de Dutra.

Vale lembrar que ninguém é, *a priori*, marginal. Torna-se marginalizado em função do enquadramento (ou não) aos marcos legais de determinada sociedade. No caso do Brasil, de acordo com a poética do escritor aqui analisado, o racismo é a criação tecnológica responsável pela fabricação de sujeitos considerados à margem do *establishment* econômico. O autor deixa perceber que a posse do dinheiro no Brasil tem cor.

Do ponto de vista étnico, ninguém é, *a priori*, negro. O racismo faz o afrodescendente “torna-se negro” pela designação do branco, conforme Frantz Fanon, só para citar um exemplo, discutiu amplamente em seus trabalhos. Feitas as diferenciações de cor de pele, entra em cena a necropolítica. As vítimas preferenciais da violência/da necropolítica cotidiana no Rio de Janeiro têm cor “vermelhipreta”, já disse o poeta em bom “pretoguês”. Basta ver “Quando os polícia chega”:

Quando os polícia chega
 Tudo para tudo sai fora do lugar
 A rua com pedrinhas com pedrinhas de brilhantes
 Não é mais nossa é dela.
 (...)
 Quando os polícia vai embora
 Meninos pretinhos voltam a ser meninos nas pipas e bolas-de-
 -gude
 Velhinhos de reumatismo voltam a ser seu Zé ou seu Jorge,
 Mulheres mães irmãs tias avós namoradas vizinhas
 Pretas cospem canos estilhaçados de fuzis.
 (DUTRA, 2019, p. 22)

Em alguns espaços do Rio, a violência policial, uma das expressões mais pujantes da necropolítica à brasileira, é a regra da operação. Ao menos na visão do eu-lírico, que funciona como espécie de porta voz, ou sobrevivente, para o testemunho da barbárie cotidiana. O eu-lírico, “voz de papel”, pode contar sem sofrer represálias de diversas ordens; ele pode testemunhar que os lugares de memória são também lugares de resistência: “tudo isso eu já vi” (DUTRA, 2019, p. 45). O termo “tudo” aqui merece atenção. Arriscamos entender a palavra como conhecimento do eu-lírico acerca do passado, presente e futuro. O enunciador assume uma voz onisciente acerca não só da

colonização, mas de suas ressonâncias e endereçamentos, como se estivesse consciente da necropolítica e de seus sobreviventes. Afinal, o que é a vida dos subalternizados senão a luta diária pela afirmação da vida – ao menos na economia poética de *Abliterações*?

Tal luta passa pela obtenção diária de recursos mínimos para a subsistência. Numa sociedade em que a maioria pobre vive da informalidade, todos os espaços são lugares de resistência à política de aniquilação. O poema “Próxima estação” bem exemplifica nosso argumento:

Hoje aqui na minha mão
 O senhor a senhora vai pagar
 Só deiz real na promoção
 Boa tarde desculpa interromper a sua viagem
 Venho aqui ó trazendo esse produto ó.
 (DUTRA, 2019, p. 38)

Segundo os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua), apurada pelo Instituto Brasileiro de Economia e Estatística (IBGE), no primeiro trimestre de 2021 o Brasil alcançou uma taxa de informalidade de 39,6% no mercado de trabalho. O levantamento aponta 34.014 milhões de trabalhadores atuando sem carteira assinada⁴. São brasileiros como o enunciador do poema de Dutra. A cena tão corriqueira em grandes cidades do país se transforma em matéria poética. Como já faziam os modernistas, Dutra capta o movimento das ruas e das estações para compor seus versos. Contudo, a visão aqui ocorre desde dentro, já que a voz textual representa a si.

O texto convoca a reflexão do leitor à representação do pobre na literatura. No texto de Dutra, aquele que possui menos recurso surge como um *flash* do cotidiano, é verdade, mas bem aos moldes do que ocorre na vida real. A cena da venda de um produto impreciso suspende (e prende) a atenção dos passageiros da estação de trem por meros instantes. É como se o texto fizesse o leitor levantar a cabeça e o convocasse a refletir acerca não só da venda em si, mas ao que leva determinado sujeito a tal atividade. A necessidade de sobreviver fala por si no poema.

4. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/setor-informal.html>, acesso em 01 de ago. 2021.

Paulo Dutra preocupa-se, portanto, situa-se como herdeiro de uma linhagem poética negra brasileira, preocupada com o debate sobre o lugar deste coletivo étnico na cena nacional. Artistas e livros da mais recente literatura, a exemplo dos que citamos, pontuam o lugar do negro na cena social contemporânea. O poeta assim renova o convite ao mergulho em sua obra: “pode ir mano”, “sem aliterações sem *abliterações*” (DUTRA, 2019, p. 43).

Não queremos, contudo, propor um circuito interpretativo fechado para a obra de Dutra. Nosso intento até aqui foi o de propor a leitura de *Abliterações* por meio do que temos chamado de poética/política da sobrevivência. A poética, ou seja, as estratégias de construção de imagens e procedimentos de criação está ligada às percepções do cotidiano, sobretudo aquele imediatamente ligado à população menos favorecida, a qual, no livro, possui cor bastante demarcada. Para tanto, o poeta sustenta sua criação em uma modalidade discursiva específica, a qual podemos chamar de “pretoguês”. As diversas lutas pela sobrevivência e sua inegável relação com as violências de diversos matizes nutrem os poemas do livro aqui analisado. A sobrevivência é resultado da luta contra e necropolítica que assola o país, como uma das maiores heranças da colonização.

Referências

- ARAÚJO, Gesse Almeida. Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s) *Rev. Cena*, Porto Alegre, n. 23, p. 111-120, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em 20 out. 2020.
- DUTRA, Paulo. *Abliterações*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à la poétique: approche des theories de la litterature*. Paris: Nathan Université, 2000.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, (jan./jun.). 1988.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de poétique*. Paris: Éditions Belin, 2006.
- SCHMITT, Carl. *Der begriff der Politschen* Berlin: Dunker & Humblot, 2002.

O coronelismo como referência identitária: um estudo sobre as narrativas de Wilson Lins

André Luís Machado Galvão (UFRB)¹

“Você sabe com quem está falando?”. Essa frase, ainda comum no cotidiano da sociedade brasileira, de norte a sul do país, revela uma imposição truculenta de poder, amparada na influência política ou social de alguém que goza de algum prestígio político e/ou possui considerável poder econômico ao se deparar com uma situação desfavorável para si. Nesse caso, ao invés de se submeter aos desígnios legais ou mesmo morais, o infrator prefere usar sua influência para fugir da sua responsabilidade. O uso da famosa frase e suas consequências não são os únicos exemplos de conduta autoritária no Brasil.

Nas mais diversas situações, outras demonstrações de autoritarismo e de abuso de poder podem ser vistas, normalmente causando indignação naqueles que as presenciam. No entanto, essas situações são ainda muito comuns, praticadas por pessoas de diferentes classes sociais, desde que estejam imbuídas de um determinado poder, por mais específico que seja, e, portanto, não podem ser atribuídas exclusivamente aos membros das mais abastadas classes sociais.

Esse tipo de conduta pode ser um indicador identitário pouco comemorado, até mesmo negado, tendo em vista que o brasileiro prefere reivindicar, de forma um tanto ufanista, o perfil de um povo alegre, cordial e que vive em relativa harmonia, sem grandes conflitos por questões religiosas, políticas ou raciais. No entanto, partindo do pressuposto de que não podemos atribuir uma só identidade a um povo, conforme afirma Ortiz (2006, p. 8), para quem “(...) não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”, é preciso refletir sobre esse aspecto da identidade nacional, marcado pela truculência e pelo autoritarismo.

Ao buscar uma origem para essa referência identitária, é possível observar que a natureza desses comportamentos se identifica de forma substancial com o *modus operandi* dos coronéis, chefes locais

1. Licenciado em Letras (UESB), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS) e Doutor em Ciências da Educação (Universidade do Minho). Servidor Técnico-Administrativo da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

cuja influência e atuação tiveram mais amplitude na região Nordeste do Brasil, principalmente na primeira metade do século XX. Segundo Rêgo (2008), esses chefes receberam da Guarda Nacional a patente pela qual passaram a ser conhecidos em troca da manutenção da ordem pública, realizada pelos seus jagunços ou pelos seus conterrâneos, ou ainda pelo fornecimento de soldados para as guerras empreendidas pelo Império brasileiro no século XIX. O poder dos coronéis não se estabelecia com a concessão de patentes pela Guarda Nacional, apenas se consolidava, conforme salienta Rêgo (2008, p. 70):

O coronelismo e a Guarda Nacional são geralmente apresentados como faces da mesma moeda, em razão da intensidade de suas relações. O fato de pertencer a essa instituição era assim uma forma de legitimação formal do prestígio do coronel, mas não se constituía na origem de seu poder. Nesse sentido, sua extinção em 1918 foi de pouca relevância para o coronelismo como fenômeno sociopolítico, já que, a partir de então, os coronéis tornaram-se chefes de fato e não somente de direito, autoproclamados ou aclamados pela comunidade.

Analisando o histórico dos chefes locais e suas relações de poder, é possível perceber o quanto de coronelismo ainda existe nos dias de hoje, mesmo sob manifestações diferentes, nas atitudes cotidianas de imposição de poderes. A referência à estrutura de poder formada pelos chefes locais amparada na concentração fundiária, na formação do latifúndio e na manipulação do poder político é inevitável, tendo em vista o quanto essa “cultura” de mandonismo irradiou-se pelo Brasil, em especial pela região Nordeste. Nesse sentido, Queiroz (2004) afirma:

O coronelismo se integra [...] como um aspecto específico e datado dentro do conjunto formado pelos chefes que compõem o mandonismo local brasileiro, datado porque, embora aparecendo a apelação de coronel desde a segunda metade do Império, é na Primeira República que o coronelismo atinge sua plena expansão e a plenitude de suas características. O coronelismo é, então, a forma assumida pelo mandonismo local a partir da Proclamação da República [...]. (QUEIROZ, 2004, p. 159-160)

Por outro lado, costumam-se atribuir atitudes políticas de toda ordem a uma conduta coronelista: qualquer demonstração ou concentração de poder político com algum tipo de truculência é tachada de “coronelista”, generalizando o conceito e contribuindo para

relativizá-lo. O coronelismo se revela um elemento de grande importância na composição da identidade brasileira, mesmo que isso sugira um aspecto negativo da nossa formação. Não é um fenômeno específico do Nordeste, mas de todo o Brasil. E a ficção, como acontece nesta pesquisa, ajuda a pensá-lo, a trazê-lo à discussão, a buscar as razões pelas quais ainda se manifesta mesmo após tantas mudanças políticas no país desde a época de sua maior repercussão.

Nesse sentido, as narrativas de Wilson Lins estão repletas não apenas de retratos do coronelismo no sertão nordestino, principalmente na Bahia. Exibem também fartas imagens da cultura e da organização social das cidades sertanejas, mitos, crenças, e modo de vida das pessoas que permeiam essas histórias. Apresentam ainda construções que revelam uma verdadeira épica sertaneja, com imagens fortes de grandes batalhas e demonstração de coragem e honradez do povo que vive nesses locais. São, portanto, importantes referenciais para a reflexão acerca do coronelismo no Brasil e de seus reflexos identitários na sociedade brasileira contemporânea.

Wilson Mascarenhas Lins de Albuquerque, jornalista, escritor e político nasceu em 1919, em Pilão Arcado. O filho mais novo do coronel Franklin Lins de Albuquerque, um dos mais importantes do estado da Bahia, publicou sua primeira obra em 1939, aos 19 anos, o romance surrealista *Zaratustra Me Contou*. Publicou ainda o ensaio *O Médio São Francisco*, em 1951, primeira obra de considerável repercussão. Seu primeiro livro de ficção a ter como centro da temática o coronelismo foi *Os Cabras do Coronel*, publicado em 1964, e com o qual abriu a trilogia ficcional sobre o coronelismo, completada pelas obras *O Reduto* (1965) e *Remanso da Valentia* (1967), objetos de estudo deste trabalho. Entre outras obras, ainda publicou dois romances, *Responso das Almas* (1970) e *Militão Sem Remorso* (1980) e o livro de memórias *Aprendizagem do Absurdo: uma casa após a outra* em 1997, obra na qual relata, através das lembranças das casas em que morou ao longo da vida, os fatos mais marcantes que viveu, além de dedicar algumas páginas à sua história como escritor.

Wilson Lins foi deputado por várias legislaturas e secretário de Estado. Tornou-se membro da Academia de Letras da Bahia em 1967. Como jornalista, passou por várias redações, tendo sido diretor do jornal *O Imparcial*. Faleceu em agosto de 2004, sendo homenageado por representantes da vida cultural, literária e política da Bahia, como escritores, políticos e jornalistas. Há, porém, que se considerar um

aspecto importante sobre suas obras, principalmente as que tinham o coronelismo como temática central: como filho de um importante coronel, as narrativas demonstram um viés pouco crítico do personagem principal, não por acaso, um coronel, ao qual não se atribui um nome próprio, mas cuja denominação é grafada com letra maiúscula na primeira obra da trilogia (*O Coronel*), e como Franco Leal nas duas obras seguintes, o que, além de lhe atribuir duas características bastante positivas, ainda trazia as iniciais do nome do seu pai. Sobre esse aspecto da trilogia em estudo,

A maneira com que são narradas as histórias aponta para uma identificação muito grande do narrador com o protagonista, o coronel Franco Leal. Seus feitos são sempre elogiados, tratados como atitudes heroicas, dignas de um grande líder. Suas decisões não são contestadas, sua influência política e seu carisma são enaltecidos. Trata-se de um narrador que, portanto, se projeta no autor, o filho do grande coronel que por sua vez se reveste de personagem da obra literária. (GALVÃO, 2018, p. 57)

Diante do fato de o narrador enaltecer as ações do coronel protagonista, numa perspectiva afetiva do autor revelada no narrador das histórias, poder-se-ia imaginar que não se encontrassem nas obras elementos que pudessem depor contra as atitudes dos chefes locais, mas não é o que efetivamente acontece. Seja pela naturalização de ações de mando, violência, machismo ou manipulação eleitoral, seja pela atribuição de episódios ainda mais graves aos coronéis inimigos, é possível identificar condutas condenáveis de todos eles, e relacioná-las a traços identitários que podem ser atribuídos à composição do perfil sociocultural do brasileiro.

As várias discussões acerca do conceito de identidade costumam convergir para a ideia de que ela precisa ser pensada no contexto social, levando em consideração as especificidades sociais, culturais e políticas de cada povo e de cada nação. Para Cuche (2002, p. 182),

Se a identidade é uma construção social e não um dado, se ela é do âmbito da representação, isto não significa que ela seja uma ilusão que dependeria da subjetividade dos agentes sociais. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais.

No que se refere ao contexto Brasil, para Roberto DaMatta, a identidade nacional se constrói simultaneamente a partir de duas diretrizes fundamentais, quantitativa e qualitativa:

A identidade se constrói duplamente. Por meio dos dados quantitativos, onde somos sempre uma coletividade que deixa a desejar; e por meio de dados sensíveis e qualitativos, onde nos podemos ver a nós mesmos como algo que vale a pena. [...] É uma descoberta importante, creio, dizer que nós temos dado muito mais atenção a um só desses eixos classificatórios, querendo discutir o Brasil apenas como uma questão de modernidade e de economia e política; ou, ao contrário, reduzindo sua realidade a um problema de família, de relações pessoais e de cordialidade. Para mim, não se trata nem de uma coisa nem de outra, mas das duas que são dadas de um modo simultâneo e complexo. (DAMATTA, 1986, p. 19)

Contextualizada socialmente, a identidade nacional, portanto, revela-se por diversas questões, desde geográficas a históricas, categorizando tipos humanos e seus referenciais culturais. O coronelismo, no Brasil, é comumente categorizado como um fenômeno negativo da história nacional, uma vez que é comum associá-lo ao atraso, ao clientelismo político, à violência e ao voto de cabresto. Por isso mesmo, o aspecto de identidade que se relaciona com esse fenômeno costuma ser refutado, como se na atualidade seus reflexos não existissem na sociedade brasileira.

Ainda é necessário refletir sobre outro viés: admitir a “identidade coronelista” implica também associar-se a uma visão estereotipada de subdesenvolvimento da região Nordeste, onde os coronéis tiveram mais influência. Assim, admitir uma conduta autoritária como sendo uma reverberação de cunho coronelista significa incluir-se no suposto universo nordestino de atraso e submissão da região em relação às áreas mais desenvolvidas do país.

[A] imagem de poder quase absoluto [...] ajudou a constituir a marca do coronel como líder da região, rico, poderoso, filho das famílias mais ricas e há gerações detentoras de terras e poderes políticos no Nordeste. A idéia de que a região é dominada por um esquema político obsoleto e centralizador reforça sua dependência da parte sul do país, tida como desenvolvida. Alimentar essa imagem do coronel ajuda a justificar o atraso com que se representava o Nordeste, principalmente o sertão, distante das sedes de governo e das mais importantes decisões políticas da região. (GALVÃO, 2010, p. 22)

Nas narrativas de Wilson Lins em estudo, é possível verificar situações que comprovam a conduta truculenta, clientelista, machista e autoritária que comumente é atribuída aos coronéis. São flagrantes de diferentes chefes locais, protagonistas e antagonistas da trilogia, que usam do seu poder e da sua influência para atingirem seus objetivos, agindo, em muitos desses casos, à margem das leis e da moralidade.

Em *Os Cabras do Coronel*, obra que inicia a trilogia, o coronel Torquato Thebas, antagonista da história, demonstra total desrespeito aos ditames legais. Isso é apresentado no episódio em que Thebas manda prender o remador Facundo Boi, protegido do Coronel de Pilão Arcado, protagonista da história:

O canoeiro do Coronel tinha acabado de chegar de Pilão Arcado, e o chefe de Remanso, que já vinha intrigado com as constantes viagens do cabra-remeiro entre as duas cidades, mandou metê-lo na cadeia, assim que ele deixou a casa de Antonio Borja. Preso o remador, Antonio Borja, sem perda de tempo, impetrou “habeas-corpus” em seu favor. E o juiz concedeu incontinentemente. Afinal, nenhuma acusação fora feita a Facundo, que estava preso por mero capricho de Torquato Thebas. [...]

Só, no seu gabinete de trabalho, o Juiz estudava uns autos, quando o oficial de Justiça, que saíra para ir levar a ordem de soltura ao delegado, ofegante, deu entrada na sala. Vinha pálido, e foi quase sem poder articular as palavras que informou:

– Dr. Berilo, o delegado de Polícia se recusa a cumprir a ordem, e me disse que “habeas corpus” aqui só vale quando concedido pelo Coronel Thebas. (LINS, 1964, p. 102-103)

Ao receber a notícia, o Juiz decide fazer cumprir a ordem ele mesmo, e se dirige à cadeia e liberta o prisioneiro, sob os aplausos do povo. No entanto, a represália contra a atitude do Juiz não demorou. Thebas, através de sua influência junto ao governo do estado, transferiu o magistrado de Remanso, pondo em seu lugar alguém que obedecesse às suas ordens. Assim, o conchavo político com deputados e governadores fornece o respaldo que complementa e solidifica a influência dos coronéis entre a população. As atitudes arbitrárias do coronel Thebas de mandar prender alguém sem acusação que justificasse o encarceramento e de forçar a remoção do Juiz porque este contrariara suas ordens demonstram o abuso de poder que até hoje se vê em diversas regiões do país, principalmente no interior, onde políticos e pessoas mais influentes fazem da Polícia e da Justiça braços

particulares de seus interesses. Ratificam essa afirmação Vilaça e Albuquerque (2003):

Esses poderes pessoais de polícia e de juiz, é claro que se atenuam com a penetração do Estado como autoridade em seus domínios. No entanto, na maior parte dos casos, continua o coronel-político a exercê-los, se bem que despersonalizados, através de delegados e de juízes que indicam aos governos – e que removem, quando lhe desagradam. (p. 58)

Em *O Reduto*, segunda obra da trilogia, é apresentado de forma explícita um aspecto que marca o imaginário popular acerca do coronelismo: o arranjo político, sob orientação do coronel. Rosendo Reis, um rábula da cidade de Barra, correligionário do coronel de Pílão Arcado, Franco Leal, é candidato a deputado na vaga aberta em função da morte de outro parlamentar. É nesse episódio que se verifica a manipulação eleitoral promovida pelo coronel e seus seguidores, através das chamadas “atas falsas”. Por esse expediente, o Oficial do Registro Civil lavrava atas de uma suposta eleição que ocorrera na sua localidade e as encaminhava a Diretoria da Secretaria de Justiça. E assim, Nézinho de Almeida sugeriu ao então candidato, Rosendo, que fosse feito:

– Doutor Rosendo, se o senhor é candidato único, não precisamos nem perder tempo nem gastar tinta com o bicório. Basta fazer como das outras vezes em que o Coronel achou dispensável convocar os calígrafos para o ritual das assinaturas no livro de votação. [...]

– Mas para que atas falsas, se podemos fazer uma eleição limpa! – retrucou o aspirante a deputado.

– E quem está falando em falsificar atas? [...] Só se falsifica o que existe. Se eu fornecer ao senhor as atas de uma eleição que, se tivesse sido realizada, daria os mesmos resultados que as minhas atas representam, creio não estar falsificando nada, como não falsifiquei das duas vezes em que forneci atas das eleições que não se realizaram, mas que serviram tanto, que os deputados e senadores eleitos por elas foram empossados e estão exercendo, tranquila e honradamente, os seus mandatos em Salvador e no Rio de Janeiro. (LINS, 1965, p. 38-39)

A prática eleitoral forjada pelo Oficial do Registro Civil sob ordens do coronel Franco Leal, protagonista da história, é vista com muita naturalidade por todos, uma vez que se tratava de algo comum nos

processos eleitorais ali realizados. Segundo Vilaça e Albuquerque (2003), a manipulação e fraudes de processos eleitorais eram procedimentos constantes dos coronéis em suas áreas de influência:

O domínio do coronel sobre o seu colégio eleitoral foi, com efeito, na fase áurea de seu poder político, absoluto. Ele escolhia entre amigos e parentes – filhos, genros, sobrinhos – os candidatos a postos eletivos municipais: a prefeito, vereador, subprefeito, juiz de paz. Indicava, não raro, candidatos seus a deputado estadual e mesmo a deputado federal. [...] Para conseguir seus objetivos político-eleitorais, era capaz das maiores fraudes, muitas vezes acolhidas ou acobertadas por juízes e mesários submissos. (VILAÇA; ALBUQUERQUE, 2003, p. 60-61)

A questão da manipulação eleitoral é um ponto fundamental nos estudos sobre o coronelismo no Brasil, sendo essa a sua prática mais marcante, e também o aspecto que mais facilmente se identifica nos dias de hoje associado aos coronéis de antigamente, sempre que um processo eleitoral é colocado em suspeição, principalmente em cidades mais distantes dos grandes centros. Para Leal (2012), a disposição dos chefes locais em controlar o espectro político das regiões sob sua influência se justificava porque isso consolidava o seu papel como líderes regionais:

Qualquer que seja [...] o chefe municipal, o elemento primário desse tipo de liderança é o “coronel”, que comanda discricionariamente um lote considerável de *votos de cabresto*. A força eleitoral empresta-lhe prestígio político, natural coroamento de sua privilegiada situação econômica e social de dono de terras. Dentro de sua esfera própria de influência, o “coronel” como que resume em sua pessoa, sem substituí-las, importantes instituições sociais. (LEAL, 2012, p. 45, *grifo do autor*)

Em *Remanso da Valentia*, obra que encerra a trilogia de Wilson Lins, outro aspecto tipicamente atribuído ao modo de ser do coronel é revelado: a truculência sob a forma de machismo. A imagem machista dos coronéis é uma constante nos estudos feitos sobre o coronelismo, conforme demonstra Albuquerque Júnior (1999, p. 202): “São homens para quem mulheres e filhas não passavam de empregadas, que tinham o poder sobre a alma e sobre o corpo de seus agregados, podendo surrá-los, mutilá-los ou matá-los quando bem queriam, determinando a vida de todos à sua volta”.

Na obra em destaque, o coronel Torquato Thebas se envolve com uma empregada de sua fazenda, Naninha, filha de um agregado: “desde o primeiro instante em que botou os olhos em cima dela teve a atenção atraída para as redondezas do seu corpo jovem” (LINS, 1967, p. 117). A jovem menina foi forçada a ceder à pressão e aos desejos do coronel, que, despojando-a de sua virgindade, garantiu que nada mais lhe faltaria. No entanto, o envolvimento do velho chefe com a serviçal foi ameaçado com a chegada de seu sobrinho, Alarico, à fazenda, em companhia da tia Hermelinda, irmã de Thebas.

Mesmo “servindo” ao coronel, a criada se encanta pelos atrativos do jovem Alarico, passando a se relacionar com os dois ao mesmo tempo. No entanto, o envolvimento da criada com o jovem rapaz foi descoberto por Thebas, que ao flagrá-la chegando de um encontro noturno, espancou-lhe severamente: “Depois de a espancar bastante, deixando-a estendida no chão, saiu do quarto, batendo a porta com estrondo” (LINS, 1967, p. 160). O sobrinho, vendo o tio sair furioso do quarto de Naninha, resolve fugir, temendo a sua ira.

No dia seguinte, Hermelinda descobre o ocorrido e recrimina o irmão por sua atitude, mas recebe a justificativa de que era uma conduta “normal”, afinal “A carne é fraca” (LINS, 1967, p. 162). A irmã relembra ainda de outros homens da família que mantinham o mesmo costume: “Na nossa família mesmo, há muitos casos de amigação com roceiras, pretas e mulatas, e por isso não o condeno de todo, pois quem puxa aos seus não degenera” (LINS, 1967, p. 162).

A brutalidade com que age o coronel quando descobre a “traição” da empregada, seguida da naturalidade com que ele e a própria irmã, Hermelinda, analisam a situação são demonstrações de quão machista é o universo do coronelismo. Nesse contexto, não são considerados os direitos e sentimentos das mulheres, submetidas aos patrões pela pobreza e pela condição feminina, tida pelos coronéis como inferior. Percebe-se na passagem da obra em estudo que, para o homem, tal modo de agir é plenamente comum e até uma comprovação de sua masculinidade, ou como se preferia na aspereza do ambiente coronelista, da sua “macheza”.

Ainda sobre a percepção do machismo no cotidiano do universo coronelista, Vilaça e Albuquerque (2003) reafirmam a rudeza e falta de respeito com que as mulheres eram tratadas pelos antigos chefes locais:

Não surpreende a existência, na sociedade agropecuária do Nordeste brasileiro, do culto aos valores ligados à brabeza, ao machismo. [...] O coronel, como chefe em sistema social assim caracterizado, deve ser homem macho. [...] macho para com as fêmeas, mulheres suas – muitas vezes, mais de uma ao mesmo tempo –, que lhe deixam prole de filhos tanto legítima quanto ilegítima; macho também pela brabeza: brabeza de matar, de mandar matar, dar surras; valentia para desafiar cangaceiros ou mesmo a polícia. (VILAÇA; ALBUQUERQUE, 2003, p. 58-59)

Os episódios retirados das obras de ficção em análise mostram situações marcantes do ideário coronelista no Brasil. O desrespeito ao poder público, em defesa de seus próprios interesses, a manipulação política e o machismo são apenas alguns indicadores do que se pensa e discute a respeito do coronelismo no país. Na maioria das vezes, essas atitudes são condenadas, vistas como reflexos de um tempo atrasado e tenso, que não combinam com o tempo presente, mas por outro lado, continuam sendo reproduzidas com as mesmas características ou sob novos matizes, mesmo em um mundo mais tecnológico e globalizado.

Pensar o coronelismo como referencial da identidade brasileira é, para muitos, algo muito negativo, por assumir que, em pleno século XXI, diante de tantas mudanças políticas, sociais, culturais e tecnológicas, ainda se aja como os retrógrados chefes autoritários da Primeira República. Há, nesse ponto, outra reflexão importante: reconhecer na sociedade atual os resquícios do coronelismo como marca identitária do brasileiro significa também, nessa perspectiva, assumir uma conduta comumente associada ao interior do Nordeste, como reforçador de um lugar arcaico e sem perspectiva.

No entanto, as ações cotidianas, muitas vezes recheadas de autoritarismo, truculência e machismo, apontam para uma evidência de que os brasileiros ainda carregam consigo uma natureza típica daqueles que são normalmente estudados e pensados como um exemplo a não se repetir, como símbolos de um Brasil atrasado que não existe mais. Na conjuntura das eleições, por exemplo, ainda surgem escândalos, são identificadas e denunciadas adulterações e fraudes, além de outras práticas mais escamoteadas de manipulação eleitoral, mostrando que a “herança” dos coronéis segue viva na prática de muitos dos atuais políticos nacionais, que por sua vez, conseguem se manter por muito tempo atuando no cenário da política nacional.

E não só os políticos reproduzem a identidade do coronelismo. Aqueles que não respeitam as filas, driblam as leis, usam de seu poder para obter vantagens em detrimento de outras pessoas, que usam o machismo como prática comum também são incontestavelmente reprodutores do jeito de ser dos coronéis e, portanto, portadores dessa identidade. O “jeitinho brasileiro”, disfarçado na malevolência da malandragem, a “carteirada”, neologismo que descreve um comportamento que de tão comum no cotidiano das cidades já foi incorporado ao idioma pátrio, são também representações de atitudes que ratificam a presença (e persistência) na sociedade atual dos procedimentos e modos de agir típicos do ideário coronelista.

Negar a existência de reflexos do coronelismo nos dias de hoje não é suficiente para que esse fenômeno não seja cogitado como aspecto da identidade nacional, até porque as ações que representam essas reverberações se manifestam em qualquer parte do país. Nesse sentido, é possível concluir que a trilogia do coronelismo de Wilson Lins, aqui estudada, apresenta, dentro do campo ficcional e para além dele, elementos importantes para refletir sobre quantas das ações condenáveis dos chefes locais do interior do Brasil na Primeira República ainda estão presentes no cotidiano atual do país, através de atitudes de corrupção e mando, imposição de vontades, truculência, machismo e conchavos políticos, em diversos setores da sociedade brasileira no século XXI.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- GALVÃO, André Luís Machado. *O coronelismo nas narrativas de Wilson Lins: espaços de poder*. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – PPGLDC, UEFS, Feira de Santana-BA, 2010.
- GALVÃO, André Luis Machado. *O coronelismo na literatura: espaços de poder*. Cruz das Almas-BA: UFRB, 2018.

- LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LINS, Wilson. *Os Cabras do Coronel*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.
- LINS, Wilson. *O Reduto*. São Paulo: Martins, 1965.
- LINS, Wilson. *Remanso da valentia*. São Paulo: Martins, 1967.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. 8. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: CARDOSO, Fernando Henrique et al. *O Brasil republicano, v. 1: estrutura de poder e economia (1889-1930)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 153-190.
- RÊGO, André Heráclio do. *Família e Coronelismo no Brasil: uma história de poder*. São Paulo: A Girafa Editora, 2008.
- VILAÇA, Marcos Vinícios; ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. *Coronel, Coronéis: apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste*. 4. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

Opressão de Gênero e Violência no Romance Visual “Analogue: A Hate Story” (2012), de Christine Love

Pedro de Souza Melo (UFPE)¹
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)²

Introdução

Registrar (e posteriormente arquivar) toda sorte de acontecimentos é uma importante atividade humana diretamente ligada à ideia de memória. Por meio dos registros, informações necessárias para o bom funcionamento de organizações podem ser preservadas. Também podemos destacar a relevância dos registros como fonte de compreensão das dinâmicas sociais e também como uma forma de atender o desejo de preservar ou rememorar momentos da vida.

Na sequência da questão dos registros, destacamos o que Fausto Colombo (1991) chama de “paixão arquivística”: o constante desejo do ser humano de manter seus registros à salvo de toda sorte de acontecimentos, utilizando para isso recursos diversos. Nesse contexto, os registros são inicialmente arquivados na memória e possivelmente compartilhados através de relatos orais. Temos ainda arquivos físicos de documentos e anotações, como pastas e colecionadores. Diários e cartas de não ficção podem conter registro de memórias particulares, mas também reflexões interessantes sobre o contexto histórico e social de um povo e de uma época. Por último, temos os arquivos eletrônicos, sendo que nenhum deles está livre das armadilhas do esquecimento (COLOMBO, 1991).

Sabemos que, desde o final do século XX, os dispositivos digitais têm ocupado uma posição cada vez mais central nas rotinas e relações sociais da população, compondo o que Colombo define como uma sociedade eletrônica (COLOMBO, 1991). A digitalização da informação e da cultura também afeta a maneira que documentamos nossas vidas. Pastas, gavetas e blocos de papéis têm sido substituídos por

1. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFPE) e Mestre em Letras (UFPE).
2. Doutor em Letras - Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP) e docente na UFPE.

dados em redes de computadores, servidores e mídias digitais. Com isso, a própria relação que temos com a informação é transformada. Enquanto nas décadas passadas os documentos eram preservados de maneira impressa em arquivos, hoje há também uma quantidade vultosa de registros que existem apenas digitalmente em servidores e dispositivos de armazenamento. Para parte considerável da população, diários e cartas - textos privados - deram lugar aos *e-mails*, blocos de notas virtuais, mensagens instantâneas em aplicativos *mobile*, textos publicados virtualmente como posts de *blogs*, vídeos em *web-sites* como o YouTube e demais publicações em redes sociais, como Facebook e Twitter. De toda forma, percebemos que a “paixão arquivística” permanece e inspira. Os registros encontrados em arquivos de toda sorte (tantos os físicos como cartas e diários, quanto os eletrônicos, como os *e-mails*), também são inspiradores, inclusive para a Literatura, conforme ensaio presente em trabalho de um dos autores (CARIBÉ, 2015)³.

Assim, refletimos sobre a importância da memória para uma sociedade, tendo dispositivos digitais como instrumentos para essa reflexão. Querendo entender de que modo a Literatura participa desse processo, realizamos uma análise da obra *Analogue: A Hate Story*, criada em 2012 pela artista canadense Christine Love (1989). Trata-se de um jogo digital (termo que pode abrigar formas de interação tão vastas quanto díspares), que por sua vez é classificado como um *visual novel*, formato em que a interação do jogador é um acessório para uma experiência de leitura textual e audiovisual (MELO, 2021)⁴. Neste *game* em específico, o jogador recebe a missão de explorar os arquivos de uma sociedade do passado da obra, ler os diários e documentos de seus falecidos integrantes e descobrir o que levou essa população a ser dizimada.

Para a realização dessa análise, primeiramente revisamos pesquisas que analisam a relação entre Literatura, arquivos e documentos. Também realizamos uma breve introdução sobre o que foi a dinastia *Joseon* da Coreia, período histórico marcado por fortes hierarquias de gênero e estudado por Christine Love para a criação de *Analogue*.

3. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09062015-133748/pt-br.php>>. Acesso em: 31 out. / 2021.

4. Disponível em: <<https://attena.ufpe.br/handle/123456789/39954>>. Acesso em: 31 out. 2021.

Compreender a discussão proposta por essa obra implica conhecer também o modelo de sociedade que ela reproduz. Por fim, será analisado um recorte de textos presentes nesse *visual novel* que evidenciam um modelo sócio-cultural patriarcal.

Literatura e arquivos: uma relação de cumplicidade

Ainda que os documentos (registros) sejam arquivados com determinada finalidade ou mesmo para a satisfação de um desejo pessoal, isso não significa que serão utilizados para esses fins. Documentos têm sido importantes fontes para a compreensão do passado, dando-nos acesso direto à perspectiva de quem viveu momentos históricos. Dessa forma, sua importância transcende sua imediação e é revisitada com o passar das décadas. Como explicado por Franciele Merlo e Glaucia Vieira Ramos Konrad (2015, p. 36),

Nesta perspectiva, é possível compreender que os arquivos possuem uma ligação com a História e a memória, por meio de fatos registrados, ou seja, por meio dos documentos arquivísticos. Esta importante relação evoca aos cidadãos a busca por memórias passadas, e instiga ao resgate de sua identidade.

Portanto, os arquivos são essenciais para a construção da identidade de uma população. Sejam registros textuais, imagéticos ou memórias transmitidas oralmente, sejam documentos burocráticos ou diários íntimos, eles constroem coletivamente um panorama do que foi a vida em um recorte temporal da sociedade, e, individualmente, oferecem uma multiplicidade de perspectivas e vivências dentro de um contexto. Os registros, quando arquivados, afetam diretamente a construção de uma ideia de passado, o que, por sua vez, significa também construir uma identidade cultural, uma maneira de encarar o presente e de pensar o futuro.

A Literatura não permanece alheia a esses processos. Os arquivos têm forte relação com a Literatura: podem atuar como componentes de uma narrativa (SAUNDERS, 2011), possíveis fontes para validação histórica de um romance (CODEBÒ, 2010) ou mesmo como estratégias para a construção de uma narrativa (MARRA, 2017). Assim, a Literatura constrói uma relação de diálogo com os arquivos onde ora eles pautam o literário, ora as obras literárias tornam-se arquivos.

Além disso, como Max Saunders (2011, p. 172-173, tradução nossa) reflete, documentos e arquivos possuem um valor simbólico análogo às aspirações dos autores:

o segredo escondido no arquivo é o segredo do passado, da nossa relação com o tempo. É uma figura para a memória e especialmente para a relação entre a memória individual e a memória social ou cultural. É talvez também uma alegoria para o que o escritor faz: juntar histórias e dramas a partir de vislumbres de vidas em textos ou imagens a fim de descobrir um segredo humano.⁵

Desse modo, Literatura e arquivos estariam entrelaçados com a ideia de memória. Assim como arquivos podem fomentar a construção de identidades, da história e da memória cultural de um povo, a Literatura também pode desempenhar o mesmo papel. A repercussão em torno de obras literárias muitas vezes revela símbolos que carregam contextos históricos e culturais. Se, em determinado momento, uma obra literária é derivada de um arquivo, em outro ela pode compor um arquivo e ser objeto de estudo por representar a memória. O próprio processo criativo da escrita literária, que não raramente envolve a recordação e organização de narrativas pessoais, também remete a uma ideia de consulta a arquivos mentais para a construção de uma ficção que fala sobre a realidade.

Essa parece ter sido a proposta da jovem escritora Christine Love, autora de *Analogue: A Hate Story* (2012), objeto desta pesquisa. Ela propõe um diálogo sobre a ideia de arquivos quando nos convida a ler antigos *e-mails*, diários e cartas e conhecer um passado de dor e de sofrimento, o passado das mulheres da dinastia *Joseon* da Coreia. Aliás, Love, uma artista independente, é conhecida por procurar levar para dentro dos *games* discussões importantes que incluem a forma que tecnologias digitais participam de nossas vidas, protagonismo feminino e relacionamentos *queer*. Apesar de ser uma escritora bastante jovem e, até o presente momento, pouco estudada academicamente, Christine Love já obteve certo reconhecimento dentro do campo da

5. “the secret hidden in the archive is the secret of the past, of our relation to time. It is a figure for memory, and especially for the relation between individual memory and social or cultural memory. It is perhaps also an allegory for what the writer does: piecing together stories and dramas out of glimpses of lives in texts or images, in order to discover a human secret.”

literatura eletrônica. Sua obra de estreia, *Digital: A Love Story* (2010), esteve presente na terceira coletânea de trabalhos selecionados pela ELO (*Electronic Literature Organization*, organização acadêmica com fins de pesquisa, curadoria e incentivo à produção e leitura de obras literárias digitais), onde ressaltou-se a forma como a obra propõe uma experiência de leitura em uma recriação dos primeiros fóruns digitais nos anos 80. Também sabemos que, dentro do universo dos games, o *visual novel* é um formato em que essas discussões têm ganhado bastante espaço. Consideramos essa proposta interessante, uma vez que reforça o papel dos *visual novels* como narrativas que, para além do entretenimento e da interação característico dos games, levam a reflexões sobre temáticas contemporâneas relevantes.

As mulheres na dinastia Joseon

A dinastia *Joseon* foi um período da Coreia marcado por uma série de mudanças culturais proporcionadas pela reinterpretação dos textos confucionistas. Situada entre os anos 1392 e 1897, essa releitura privilegiou três princípios essenciais (*samgang*): lealdade ao comandante (*chung*), piedade filial ou respeito aos pais (*hyo*) e a distinção entre homens e mulheres (*yeol*) (SETH, 2011). Como resultado, idealizou-se uma sociedade marcada por fortes hierarquias de gênero e classe.

Com essa distinção, as mulheres passaram a perder liberdades sociais e ter sua vida guiada pelos serviços domésticos e o matrimônio. Uma das perdas mais documentadas foi a omissão das mulheres como herdeiras de propriedades (PETERSON, 2009), algo que impactou a vida das mulheres desse tempo. Se os homens detinham as propriedades, as mulheres eram postas em condição de extrema dependência econômica de seus pais, filhos e maridos.

Além disso, o divórcio era permitido apenas aos homens e por condições que submetiam as mulheres a ainda mais sujeição. As esposas eram reféns do *chilgeojiak*, uma espécie de código de “infrações” que, caso cometidas, poderiam levar ao divórcio: desobediência aos sogros, incapacidade de ter um filho, adultério, ciúmes, doença hereditária, falar demais e furtar (SETH, 2011). A principal exceção a esse sistema era as *kisaeng*, classe de mulheres artistas com habilidades em música, dança e poesia e que possuíam mais liberdade de expressão que as demais, guiadas a uma vida doméstica (EDGIN, 2013).

No entanto, essa liberdade era concedida apenas para que elas realizassem o propósito de entreter os homens, com muitas assumindo também o papel de concubinas e realizando serviços sexuais. Durante o *Joseon*, de modo geral, ser mulher era conviver com o silenciamento e o apagamento de si mesma. Conforme sintetizado pelo historiador Michael J. Seth (2011, p. 162, tradução nossa):

As mulheres eram tão associadas com suas famílias que geralmente eram referidas por seu relacionamento com seus familiares masculinos e não por seus nomes. Foi sugerido que no final do Chosŏn, as mulheres se tornaram ‘entidades sem nome’, sendo referidas como ‘a esposa de’ ou a ‘mãe de (nome do filho)’. Em outras palavras, elas não só perderam seus direitos ao divórcio, à propriedade e à participação na vida pública, como também perderam qualquer identidade própria.⁶

Ao ficcionalizar uma possibilidade de futuro que remete ao passado, *Analogue: A Hate Story* resgata as memórias dessas mulheres e escreve sobre vivências que foram silenciadas. Como analisado a seguir, a obra apresenta *e-mails*, cartas e diários ficcionais onde as personagens femininas refletem, questionam e se resignam a um mundo onde há poucas possibilidades para as mulheres.

O ódio arquivado em *Analogue: A Hate Story*

A história contada em *Analogue* se passa em um futuro distante, quando viagens pelo espaço tornam-se viáveis e pessoas vivem em imensas espaçonaves. A personagem principal, que pode ter o gênero determinado pelo jogador, está encarregada de descobrir o que aconteceu com a nave Mugunghwa, que passou séculos à deriva, sem contato com demais humanos e cuja população inteira tinha morrido no momento de sua redescoberta. Para alcançar esse objetivo (descobrir o

6. “So associated were women with their families that they were generally referred to by their relationship to their male family members rather than by their name. It has been suggested that by late Chosŏn, women became ‘nameless entities’, being referred to as ‘the wife of’ or as the ‘mother of (son’s name)’. They had, in other words, not only lost their rights to divorce, to property, to participating in public life, they had also lost any identity of their own”.

que aconteceu com a nave), o jogador deve ler os documentos, *e-mails*, diários, cartas e demais registros escritos deixados pela população da Mugunghwa e salvos em seu banco de dados. Como companhia de leitura, há duas IAs (Inteligências Artificiais), *Hyun-Ae e *Mute, que, tendo testemunhado os eventos ocorridos no local, cedem o acesso aos documentos, comentam as vivências narradas e pedem que o jogador se posicione em relação ao que é relatado.

O jogo possui um estilo comumente referenciado como *visual novel*, ou romance visual. De maneira sintética, a proposta da autora consiste em contar uma narrativa textual com o auxílio de recursos audiovisuais e possibilidades de participação viabilizadas pelos recursos computacionais. De modo geral, jogos deste estilo apresentam recursos visuais inspirados na estética dos animes e mangás e permitem que o jogador tome decisões que impactam, em graus variados, no desenvolvimento e no desfecho da história. No entanto, apesar de serem classificados como *games*, eles não costumam permitir um grau de participação que torne a interação predominante em relação à leitura. Ou seja, neste tipo de game, o jogador permanece lendo e interpretando a narração e os diálogos textuais e somente ocasionalmente se envolve com outros modos de engajamento.

Portanto, em *Analogue*, a interação consiste essencialmente em escolher uma ordem de leitura dos documentos dentro do que é disponibilizado pelas IAs, construindo, assim, uma leitura hipertextual, onde não há uma ordem rígida, linear e sequencial de leitura (MURRAY, 2003). Como um arquivo digital, há blocos com conjuntos de textos que podem ser lidos com certa liberdade à medida que as IAs permitem o acesso ao jogador-leitor. Assim, cada documento da obra corresponde a uma lexia, a unidade de leitura de um hipertexto, conforme definida por Murray (2003), acessada por meio de uma simulação da interface do banco de dados da *Mugunghwa*. Além disso, o jogador também deve responder os questionamentos desses personagens, que formam uma opinião em relação a ele dependendo de seu posicionamento e podem tanto repudiá-lo quanto se apaixonar por ele.

Apesar de ter sido escrita por meio de pesquisas e registros documentais do *Joseon*, *Analogue* não é uma reconstituição histórica, mas sim uma obra ficcional que imagina um futuro onde essa sociedade foi reconstruída. Dessa forma, a autora se permite algumas liberdades criativas, já que não propõe uma replicação exata em um futuro

distópico. Mas, ao mesmo tempo, afirma que o sistema ideológico dessa cultura foi fielmente retratado:

Alguns dos detalhes da sociedade Mugunghwa são fantasiosos – a baixa taxa de fertilidade, o ferimento da Pale Bride, o grande número de cartas femininas que foram salvas, a pequena família real, ou a ideia de uma mulher mantendo tanto poder quanto *Mute – mas a maioria não o é. Da maneira mais importante, isto é o que a sociedade realmente era. As crenças expressas não são exageros; muitas vezes são eufemismos.⁷ (LOVE, 2012, n.p., tradução nossa)

Desse modo, a autora utiliza a liberdade da ficcionalização para que as personagens femininas da história tenham uma capacidade maior de registro de suas próprias memórias e pensamentos em relação às mulheres que viveram o verdadeiro *Joseon*. Isto permite que Love explore mais a perspectiva feminina em *Analogue* no tocante ao protagonismo narrativo, fazendo com que a história dessa sociedade seja contada conforme suas vivências, e não pela ótica masculina.

O resultado é um conjunto de pequenas narrativas epistolares sobre os membros de duas famílias: Smith e Kim. Ao mesmo tempo que acompanhamos suas intrigas no jogo de influência política e de que forma elas estão relacionadas ao fim da sociedade do Mugunghwa, também lemos os dilemas enfrentados pelas mulheres. Enquanto a IA *Hyun-ae tinha mais proximidade com a família Kim, *Mute tinha uma maior convivência com a Smith. Assim, os documentos que cada uma delas revela também possuem essa distinção familiar.

Pela centralidade dada ao núcleo familiar tanto pela sociedade *Joseon* quanto pela narrativa de *Analogue*, é coerente que uns dos primeiros documentos apresentados ao leitor-jogador sejam as árvores genealógicas das famílias que protagonizam o enredo. A genealogia tem uma importância prática para a experiência de leitura e de jogo, já que por meio dele é possível relembrar qual posição cada personagem citado ocupa, mas também não é esvaziada de motivos dentro da proposta de discussão da obra.

7. “Some of the details of Mugunghwa society are fanciful – the low fertility rate, the Pale Bride’s injury, the large number of women’s letters which were saved, the small royal family, or the idea of a woman maintaining as much power as *Mute – but most are not. In the most important ways, this is what society really was like. The beliefs expressed are not exaggerations; they’re often understatements”.

Pela leitura da árvore genealógica, é possível observar o papel atribuído às mulheres e como cada um das IAs, que elaboraram os documentos, percebe isso. *Hyun-ae, ao apresentar o registro da família Kim, tenta resgatar a existência feminina, mas lamenta a escassez de informações sobre elas: “Genealogias oficiais normalmente não listam as mulheres. As esposas são registradas por seus nomes de família, e as filhas são omitidas completamente. Estas são as partes relevantes do que eu consegui separar dos registros”⁸ (LOVE, 2012, n.p., tradução nossa).

Logo, todo o processo de invisibilidade explicado por Seth (2011) mostra-se presente também na obra ao retratar uma sociedade que normaliza a exclusão das mulheres de qualquer função que não seja o matrimônio e a gestação. É importante notar que, ao contrário de *Hyun-ae, a IA *Mute apresenta um posicionamento divergente. Ao criticar a forma que a outra inteligência artificial tentou inserir as mulheres na árvore genealógica, *Mute explica que não havia necessidade de inserir tantas informações para a sociedade da *Mugunghwa*.

De fato, elas representam perspectivas divergentes. *Hyun-ae se aproxima de uma perspectiva progressista sobre os direitos das mulheres, enquanto *Mute representa a visão de uma mulher que foi educada por esse sistema e foi levada a acreditar que essa situação não só é natural como também é a ideal para uma sociedade harmônica.

Ao colocar o jogador-leitor entre essas duas personagens, *Analogue* aparenta convidá-lo para um exercício de solidariedade e acolhimento. Por um lado, há relatos que denunciam um passado infeliz que não está esquecido e poderia tornar-se o futuro das próximas gerações de mulheres. Por outro, há a visão das mulheres que foram ensinadas e encorajadas a acreditar nesse sistema, mesmo que isso levasse-as a emitir opiniões potencialmente consideradas opressivas pelos estudos feministas. Podemos interpretar a discussão proposta como um questionamento de se acolher essas mulheres em seu sofrimento significaria também acolher aquelas que participaram, mesmo que involuntariamente, da perpetuação desse sistema patriarcal.

Como recorte para evidenciar a maneira que Love resgata as angústias sentidas pelas mulheres na Dinastia *Joseon* na forma de

8. “Official genealogies don’t list women normally. Wives are noted by their family names, and daughters are omitted entirely. These are the relevant parts of what I was able to piece together from records”.

documentos ficcionais, podemos analisar a troca de cartas entre as irmãs Kim Eun-mi e Kim Sun-hi. Enquanto a mais velha é mais experiente em relação ao matrimônio, a mais nova é recém-casada e recorre à sua irmã para que ela lhe tire algumas dúvidas.

Em uma mensagem, Kim Sun-hi conta sobre sua noite de núpcias: “realmente doeu, muito. Eu chorei o tempo todo e ele me machucou tanto, havia sangue por toda parte”⁹ (LOVE, 2012, n.p., tradução nossa). Preocupada com a possibilidade de algo estar fora do padrão, a jovem pergunta à sua irmã se é normal o sexo ser assim.

A resposta de Kim Eun-mi se alinha com uma ideia de banalização da dor feminina e instrumentalização do corpo da mulher e do sexo como voltados ao prazer masculino. Ela explica que é normal isso acontecer e que não deveria se preocupar. E, em sequência:

Fica um pouco mais fácil após a primeira vez. No entanto, ainda é desconfortável, basta suportar. Isso nunca muda, sinto muito. Não se preocupe com o choro, também. Os homens realmente acham isso atraente, então continue fazendo isso e você provavelmente o fará feliz. Mas se você tiver sorte, você vai engravidar rapidamente e não terá que se preocupar com nada disso durante meses!¹⁰ (LOVE, 2010, n.p., tradução nossa)

Supondo um possível público leitor feminino que se solidarize com a condição em que Kim Sun-hi é posta e deseje que o apoio da irmã tire-a dessa situação, a resposta de Kim Eun-mi é como um soco. Ela simplesmente confirma que tudo que resta à mais nova é suportar, pois é assim que as coisas são. A história não tenta construir uma ideia de revolução, mas sim de uma resignação aprendida e ensinada por gerações que não conseguem enxergar alternativas viáveis. Elas são ensinadas a perpetuar a cultura que as oprime e, assim, tornar-se um instrumento do sistema.

As trocas de mensagens continuam abordando as frustrações que as irmãs sentem em relação às expectativas criadas em torno do papel

9. *“it really hurt, a lot. I was crying the whole time, and he injured me so much, there was blood everywhere”*
10. *“It gets a little easier after the first time. It’s still uncomfortable, though, you just have to endure it. That never changes, I’m sorry. Don’t worry about the crying, either. Men actually find that to be attractive, so just keep doing it, and you’ll probably make him happy. If you’re lucky, though, you’ll get pregnant quickly and won’t have to worry about any of that for months!”*

da mulher. Kim Sun-hi se adapta e engravida sem muitos empecilhos, encontrando um propósito no amor que sente pelos filhos. Kim Eun-mi, no entanto, não consegue ter uma gravidez saudável, o que abala intensamente sua saúde mental:

Você está certa. Eu não sou perfeita. Sou tão quebrada quanto possível. A coisa mais importante do mundo para uma mulher fazer, e eu não consigo! Você já esteve grávida duas vezes e agora tem dois filhos maravilhosos que você ama. Já estive grávida duas vezes... e tudo o que aconteceu foi que eu matei os dois! [...] Eu não sei o que fazer. Matar-me, talvez, já que matar parece ser tudo o que posso fazer. Seria melhor para todos. Seria mais fácil para meu marido, e você não teria que se preocupar comigo sendo uma decepção, pelo menos. É a única coisa em que consigo pensar. O que mais eu poderia fazer?¹¹ (LOVE, 2012, n.p., tradução nossa)

Nessa mensagem, a personagem explicita a limitação de perspectiva de vida ensinada a ela. Ter filhos não é algo a ser desejado, mas sim uma obrigação. O fracasso, mesmo que não seja sua culpa, é considerado um constrangimento para a família inteira. Emocionalmente fragilizada, ela cogita o suicídio por não encontrar propósito além de ser uma ferramenta para a continuidade da família. Em suma, a obra demonstra um sistema patriarcal que impõe restrições violentas ao corpo feminino e consequências duras a quem não atende às expectativas sociais.

Considerações finais

Inicialmente, debatemos a questão dos registros e dos arquivos e de sua importância para a formação da identidade de um povo. Falamos, inclusive, dos recursos tecnológicos para assegurar esse arquivamento e, na sequência, refletimos sobre como obras literárias também podem ser utilizadas como referência. Por último, estabelecemos que

11. *"You're right. I'm not perfect. I'm as broken as it gets. The one most important thing in the world for a woman to do, and I can't! You've been pregnant twice, and you now have two wonderful children that you love. I've been pregnant twice... and all that's happened is I've killed them both! [...] I don't know what to do. Kill myself, maybe, since killing seems to be all I can do. It'd be better for everyone. It'd be easier on my husband, and you wouldn't have to worry about me being a disappointment, at least. It's the only thing I can think of. What else could I possibly do?"*

arquivos de diversos tipos podem inspirar obras literárias, como o caso de *Analogue*.

Por fim, apesar das fontes consultadas por Love, é importante ressaltar que *Analogue: a hate story* é uma obra de ficção em que o passado foi estudado e recriado, e onde Love imaginou-o também como um possível futuro. Esse é um fator de relevância para a discussão que interpretamos. Para além da visão que revela um futuro com aspectos positivos e negativos relacionados à tecnologia e às máquinas, Love também propõe uma reflexão literária sobre questões de gênero bastante pertinente, especialmente para o público que pretensamente e em sua maioria vai jogar esse jogo (jovens). Esse é sem dúvida um diferencial que reforça a singularidade de *Analogue* e de *visual novels* que tocam em temáticas sensíveis.

A autora deixa uma provocação sobre a possibilidade de volta de um passado tão terrível para as mulheres por fatores que muitos julgam superados. Pode-se acreditar que os modos de vida de gerações anteriores às nossas são algo que pertencem ao passado. Pode-se crer que o futuro representa sempre uma suposta evolução, mas o passado nunca está verdadeiramente esquecido. Pelo contrário, nada impede que, em circunstâncias específicas, a cultura e a estrutura social de décadas ou mesmo séculos passados tornem-se referências para o futuro.

Referências

- CARIBÉ, Y. J. A. *Tradução, Adaptação e Reescrita da Obra de Virginia Woolf por Michael Cunningham em The Hours (1998)*. Orientadora: Lenita Maria Rimoli Pisetta. 2015. 170 f. Tese – Doutorado em Letras, Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09062015-133748/pt-br.php>>. Acesso em 31/out. 2021.
- CODEBÒ, Marco. *Narrating from the archive: novels, records, and bureaucrats in the modern age*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2010.
- COLOMBO, Fausto. *Os Arquivos Imperfeitos*. Tradução de Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EDGIN, Kayley. *Hwang Jini: an examination of life as a joseon kisaeng*.

2013. Maria Dittman Library Research Competition: Student Award Winners. 13. Disponível em: <<https://epublications.marquette.edu/dittman/13/>>. Acesso em: 1 nov. 2021.
- LOVE, Christine. *Analogue: A Hate Story* [Jogo digital]. Toronto: Love Conquers All Games, 2012.
- LOVE, Christine. *Digital: A Love Story* [Jogo digital]. Toronto: Love Conquers All Games, 2010.
- MARRA, Laísa. Macunaíma, Ficção de Arquivo da Narrativa Brasileira. *Brasil/Brazil*, [s.l.], v. 30, n. 56, p. 29-42, jul. 2017. Disponível: <<https://www.seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/80285>>. Acesso em: 29 mai. 2021.
- MELO, Pedro de Souza. *Literatura Eletrônica e Jogos Digitais Literários: um estudo sobre o visual novel*. Orientador: Yuri Jivago Amorim Caribé. 2021. 141f. Dissertação – Mestrado em Letras, Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021. Disponível em:< <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/39954>>. Acesso em: 31 out.2021.
- MERLO, Franciele; KONRAD, Glaucia Vieira Ramos. Documento, história e memória: a importância da preservação do patrimônio documental para o acesso à informação. *Informação & Informação*, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 26 - 42, mar. 2015. ISSN 1981-8920. Disponível: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/18705>>. Acesso em: 23mai.2021.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Tradução de Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: UNESP, 2003.
- PETERSON, Mark. *Korean society and sexuality: an cursory examination of some aspects of joseon society and folk literature*. *Korean Studies*, Andong, v. 14, p. 167-181, jun. 2009. Disponível em: <<https://www.dbpia.co.kr/Journal/articleDetail?nodeId=NODE01244718>>. Acesso em: 1 nov. 2021.
- SAUNDERS, Max. *Archive Fiction. Comparative Critical Studies*, [s.l.], v. 8, n. 2-3, p. 169-188, out. 2011. Edinburgh University Press. <http://dx.doi.org/10.3366/ccs.2011.0017>. Disponível: <<https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/ccs.2011.0017>>. Acesso em 29 mai. 2021.
- SETH, Michael J. *A History of Korea*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2011. 573 p

As Ilhas Canárias como espaço vetorial em *Arena Negra* de Juan Carlos Méndez Guédez

Tatiana da Silva Capaverde (UFRR)¹

Arena Negra de Juan Carlos Méndez Guédez (1976-) é uma novela curta, fragmentária e impressionista. Foi publicada pela primeira vez em 2013 pela Casa de Cartón e em 2019 pela Ediciones La Palma, duas editoras da Espanha. Utiliza a construção dialógica e de estruturação espaço-temporal entrecortada para nos apresentar as impressões em primeira pessoa de três narradores sobre a história de vida de uma mulher residente em Madri que rememora sua infância nas Ilhas Canárias. É a obra com maior uso da desconstrução narrativa do autor, uma vez que ordena os pequenos trechos que retratam diferentes vozes narrativas por letras do alfabeto, ordenação que marca a divisão da obra em seções iniciadas a cada letra A, com repetições de algumas letras que na maioria das vezes marcam as vozes masculinas na construção dialógica, promovendo um jogo lúdico que o aproxima da nova novela hispano-americana da década de 60 somada a perspectiva globalizada de fluidez entre os espaços temporais do século XXI.

A trama percorre as memórias de uma mulher natural de Tenerife, nas Ilhas Canarias, que vivenciou a migração de seu pai rumo a Venezuela por duas vezes durante as décadas de 40-60 e retrata também a leitura feita pela protagonista das reações de sua mãe pois, juntas, permaneceram em solo espanhol. Intercalados a esta trama principal temos presente diferentes pontos de vistas na narrativa: as percepções de um amigo poeta da protagonista durante uma viagem que ambos fazem à Paris e a do ex-marido e escritor chamado Guillermo que busca nos fragmentos narrados fazer a sua própria leitura dos contrastes entre luz e sombra de cada cena que pouco a pouco passa a conhecer e a ficcionalizar. Assim, a trama oscila entre o passado e o presente, pois também retrata a vida da protagonista em Madri em sua idade adulta, a viagem de Guillermo, escritor que se faz presente através de trechos de seu diário escritos enquanto estava no Chile e percepções do amigo inominado da protagonista

1. Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR).

enquanto viajavam por Paris. Os deslocamentos são temas constantes, tanto no que diz respeito às memórias de família e a forma de relacionar-se com elas, nos deslocamentos e viagens empreendidos pelos personagens, assim como no próprio processo de construção da narrativa, que se dá por meio de fragmentos e trechos coletados em diferentes espaços temporais. Os trânsitos estão presentes, portanto, tanto na temática quanto no processo de escrita evidenciados na concepção da organicidade da obra.

Em se tratando do deslocamento enquanto tema narrativo, podemos afirmar que os trânsitos são recorrentes na escrita do autor, nascido na Venezuela e residente desde 1996 em Madri. Talvez seus percursos pessoais se reflitam nas suas escolhas temáticas, o que não representa uma perspectiva biográfica ou autoficcional em sua escrita, muito pelo contrário, uma vez que estamos frente a uma estética extremamente simbólica e metafórica que explora o universo humano para além de retratos de situações específicas e factuais. No entanto, podemos afirmar que o autor possui intimidade e gosto pelo tema dos trânsitos das mais diferentes formas, o que se observa na maioria de seus títulos que exploram o estado nômade, viajante ou migrante.

A escrita de autores fora de seus países natais tem formado uma comunidade de escritores transnacionais que buscam tematizar os trânsitos em um contexto de espaços globais e identidades híbridas. Em texto publicado anteriormente, busquei reunir as diferentes nomenclaturas utilizadas que buscam determinar a escrita de autores expatriados, como literatura migrante, (NEPVEU, OUELLET, HAREL, BERND), literatura inquilina (VÁSQUEZ), palavras nômades (AÍNSA) e literatura sem morada fixa (ETTE) (CAVERDE, 2021), a fim de demonstrar a dificuldade em nominar teoricamente uma escrita de autores em trânsito pelas mais variadas motivações e que apresenta pontos de contatos e de divergências entre suas obras. Mas independente do melhor conceito que descreva os trânsitos retratados nas obras de Juan Carlos Méndez Guédez, podemos constatar a presença da poética do deslocamento nas figuras nômade, migrante e viajante, com a descrição de espaços globalizados e mundializados e tempos descontinuados pela memória e percepções subjetivas de seus personagens.

Observando as temáticas das obras do autor, podemos constatar que ele aborda os fluxos tanto no sentido Espanha-Venezuela quanto Venezuela-Espanha a depender do período histórico retratado ou

das motivações dos deslocamentos de seus protagonistas. No caso da novela *Arena Negra* (2013), título que faz referência às cores das areias canarienses, irá tratar dos deslocamentos no sentido Espanha – Venezuela que ocorreram no período ditatorial espanhol e de forte crise econômica na Europa. Durante a grande crise, homens enfrentavam o Atlântico para chegar à Venezuela já que no mesmo período o país vivia um crescente otimismo econômico dada a exploração do petróleo. Considerando o contexto histórico econômico pós Segunda Guerra Mundial em que Espanha enfrentou um longo período de ditadura Franquista e Venezuela viveu o apogeu da economia petrolífera, não é de estranhar que nesse período o país hispano-americano tenha se transformado no ponto de fuga para a comunidade espanhola que buscava trabalho e liberdade. Nessa rota que muitos percorreram estão as Ilhas Canárias, que desempenharam o papel do espaço de acesso e conexão entre os dois países. A temática dos trânsitos migratórios tem aparecido na literatura de muitos escritores venezuelanos e o espaço das Ilhas Canárias figura como aquele lugar que configura o pensamento arquipélago (GLISSANT, 2008) e as noções de Ilha-mundo e Mundo Insular (ETTE, 2018). Nesse sentido podemos encontrar na obra a noção de ilha enquanto espaço que conjuga limites definidos e espaços de passagens e trânsitos retratados sob a perspectiva daquelas mulheres que ficaram em solo espanhol, povoadas pelas ausências e solidões que conformam suas percepções espaciais.

A ilha como espaço vetorial

“Todas as armadilhas de uma ilha se encontram no mar, disse minha mãe com voz rouca. Em seguida atira um pequeno objeto que a praia acaba devorando.”

(MENDÉZ GUÉDEZ, 2019, p. 12, Tradução minha.)²

A metaforicidade da ilha reúne tanto a noção de confinamento quanto a de mobilidade quando pensada enquanto Ilha-mundo (ETTE, 2018). Seus limites geográficos, definidos pela linha terrestre que a separa de um oceano que a contorna, remete a ideia de isolamento e

2. Cf. original: Todas las trampas de una isla habitan en el mar, dice madre con voz ronca. Luego arroja un pequeño objeto que la playa termina devorando.

circunscrição. A representação de um mundo que existe em separado povoou o imaginário de muitos, figurando muitas vezes como espaço propício para a aventura e as (auto)descobertas na literatura mundial.

O conceito de insularidade, muito explorado por pesquisadores dedicados aos espaços caribenhos, surgiu primeiramente nos trabalhos do porto-riquenho Antonio S. Pedreira, em 1934. Em *Insularismo: ensayos de interpretación Puertorriqueña* (1934), busca traçar a identidade de porto-riquenha a partir do fato de o país pertencer as ilhas caribenhas e seu contexto colonial. Segundo Chaves (2017), outros teóricos americanos dedicados ao tema da insularidade são José Lezama Lima (1910-1976) e Édouard Glissant (1928-2011). Em 1937, o poeta, ensaísta e romancista cubano José Lezama Lima utiliza o termo para tratar da especificidade da realidade cubana, atribuído à condição de viver em uma ilha diferente percepção de mundo e forma de relação com o outro, além da construção de um sistema de pensamento único.

O conceito de insularismo para Lezama está baseado no ‘sentimiento de lontananza’ e no ‘vivir hacia dentro’, dois axiomas de caráter antagônicos que serão os responsáveis pela criação de uma visão de mundo baseada no contraditório e por isso dual, não-linear, não cartesiana e sobretudo, aberta ao novo e ao Outro. (CHAVEZ, 2017, p. 7081)

Édouard Glissant, por sua vez, na obra *Poética da Relação* (1990), também sublinha que a condição insular do Caribe “proporciona a abertura ao outro por meio de pensamentos inacabados, em constante construção, ao mesmo tempo locais e universais.” (GLISSANT, 2008, s/p). Dessa forma os três autores apontam para o fato de as ilhas representarem, para além da estruturação geográfica que remete ao isolamento, uma forte influência na composição cultural e uma significação enquanto espaço de trânsito e relação. Frente a realidade caribenha, Glissant reforça a ebulição transcultural que se dá justamente por ser um espaço ao mesmo tempo isolado geograficamente, mas fazendo parte do centro dos deslocamentos. Assim, segundo Chaves (2017),

A consolidação de tal sistema de pensamento que valoriza o inédito, a ousadia e tem um imaginário baseado no insólito só foi possível pois encontrou nos espaços insulares um pensamento “aberto”, ao contrário daquele presente no continente, binário e “fechado”, já que, para Glissant, o Caribe é um mar que descentra, ao contrário do

Mediterrâneo, que concentra. Para o autor, o posicionamento geográfico estratégico das ilhas caribenhas fez delas espaços de trânsito responsáveis por levar e ao mesmo tempo receber o novo, o inesperado. Sendo historicamente uma região de passagem entre Europa e América, seus fluxos constantes e intensos construíram nos ilhéus um sistema de pensamento aberto ao diferente, que não vê no outro um inimigo, mas uma possibilidade de ver o mundo e as relações humanas através de outro prisma. A imagem das ilhas à deriva, rodeadas pelo mar às vezes calmo e sereno, às vezes mortal e indomável, traz a ideia permanente de instabilidade e acaba por negar, assim, a definição de ponto fixo, de origem única, que estabelece o conceito de centro e periferia, valorizando tudo o que é produzido no primeiro e desprezando toda a produção do segundo. (CHAVEZ, 2017, p. 7083)

Dessa forma, o autor aproxima o conceito de movimento e de relação, que ele desenvolve em seu ensaio e que reafirma em outras oportunidades, como na conferência ministrada na ocasião do *Coloquio internacional Caribe, archipiélago de influencias* na Universidad de Cartagena, em 2008. No texto *Pensamientos del Archipiélago, Pensamientos del Continente* (2008), publicado posteriormente ao evento na *Revista Aleph*, Glissant busca diferenciar o pensamento arquipélago do pensamento continente, sem deixar de ao final apontar para a complementaridade e inter-relação entre as duas poéticas. Interessante destacar que a base de sua formulação é a noção de *Todo-mundo*, que pressupõe uma compreensão da valorização do todo a partir das partes e particularidades, que compõem uma grande e complexa totalidade-mundo. Assim ele explica:

Já não vemos o mundo de maneira sintética e descritiva. Por exemplo, cinco continentes, quatro raças, várias grandes civilizações, várias expedições de descobrimentos e de conquistas, uma progressão regular do conhecimento, um futuro quase previsível. Entramos em detalhes infinitos, e em primeiro lugar percebemos a complexidade em todas as partes, complexidade que – para nós – é indissociável. Não apenas há cinco continentes, como também os arquipélagos e uma infinidade de mares, evidentes e ocultos, os mais secretos dos quais já começam a nos comover. Não só há quatro raças, como assombrosos encontros que se desdobram livremente. Não só há grandes civilizações: a própria medida do que se chama de civilização cede frente ao entrelaçamento das culturas das humanidades, cada vez mais próximas e imbricadas umas com as outras. Os detalhes compõem totalidades por todas as partes. Ao conjunto destes

elementos inexplicáveis e inesperados os denominei: Todo-mundo. (GLISSANT, 2008, s/p. Tradução minha.)³

A partir da compreensão do todo a partir de suas partes constitutivas, o pensamento arquipélago se manifesta de forma mais aberta e pautada na movência. Tem associado a ele a intuição e o ensaio em contrapartida ao pensamento de sistema que caracteriza o pensamento continente. A escala de análise é mais micro, permitindo uma observação dos detalhes e das texturas. Segundo o autor,

Através do pensamento continental, ainda vemos o mundo em bloco, em espessura, ou como um jato, como uma espécie de síntese imponente, assim como quando observamos sucessivas tomadas aéreas de vistas gerais dos contornos das paisagens e dos relevos. (GLISSANT, 2008, s/p. Tradução minha.)⁴

Portanto, o pensamento continental está associado à percepção macro dos espaços. A noção de pertencimento está intimamente associada à de movência e de trânsito e, para melhor caracterizar essa aparente contradição, ele faz uso do conceito fractal: “Forçaremos a expressão para dizer, em conjunto com os especialistas em ciências do caos, o que é fractal, indispensável em sua possível totalidade,

3. Cf. original: Ya no vemos el mundo de manera sintética y descriptiva. Por ejemplo, cinco continentes, cuatro razas, varias grandes civilizaciones, varios periplos de descubrimientos y de conquistas, una progresión regular del conocimiento, un porvenir casi previsible. Entramos en detalles infinitos, y en primer lugar nos percatamos de la complejidad en todas partes, complejidad que - para nosotros - es indesligable. No sólo hay cinco continentes, están los archipiélagos y una infinidad de mares, evidentes y ocultos, los más secretos de los cuales ya comienzan a conmovernos. No sólo hay cuatro razas, sino asombrosos encuentros que se despliegan holgadamente. No sólo hay grandes civilizaciones: la propia medida de lo que se llama civilización cede más bien ante el entrelazamiento de las culturas de las humanidades, cada vez más cercanas e imbricadas unas con otras. Los detalles engendran totalidad por todas partes. Al conjunto de estos elementos inextricables e inesperados lo he denominado: Todo-mundo.
4. Cf. original: A través del pensamiento continental, aún vemos el mundo en bloque, en grueso, o como un chorro, como una especie de síntesis imponente, tal como cuando observamos sucesivas tomas aéreas de vistas generales de los contornos de los paisajes y de los relieves.

frágil ou eventual em sua unidade: é um estado de mundo” (GLISSANT, 2008, s/p. Tradução minha).⁵

Ottmar Ette (1956-), filólogo românico alemão, teórico que propõe os estudos transareal e transdisciplinar que, assim como Glissant (2008), parte de uma geometria fractal dos movimentos e das ilhas caribenhas como referência para se pensar o modelo literário insular, busca diferenciar Ilha-mundo de Mundo Insular, chamando a atenção para os diferentes sentidos que a imagem ilha pode representar. Ilha-mundo “[...] se espacializa uma totalidade em seu encerramento, para imediatamente se diferenciar, em seu espaço interno, em diversos espaços parciais paisagísticos, climáticos ou culturais” (ETTE, 2018, p. 122). Já a compreensão da ilha enquanto Mundo Insular requer pensá-la como parte de um conjunto que “representa o fragmentário. O estilhaçado, o mosaico, caracterizado pelas diversas ligações e constelações internas” (ETTE, 2018, p. 122). Segundo o autor, as duas formas de interpretação podem se sobrepor, indicando uma oscilação semântica que não deve ser desprezada. Dessa forma “a ilha, assim se pode dizer, oscila conseqüentemente entre sua separação de um mundo coerente e sua totalidade que se diferencia cada vez mais, como um mundo próprio” (ETTE, 2018, p. 125).

Ette salienta também a força da imagem da ilha para a construção do imaginário sobre as Américas, uma vez que o Novo Mundo foi engendrado cartograficamente sob a perspectiva insular, sem deixar de mencionar o papel das Ilhas Canarias como ponto estratégico para as expedições das conquistas. O autor salienta que “A ‘invenção’ e a configuração do ‘Novo Mundo’ se deu pelo espaço insular caribenho e não é pensável – especialmente também como construção hemisférica – sem este, em seu desenvolvimento” (ETTE, 2018, p. 130). Como a análise proposta visa apontar a presença da poética insular em uma novela que retrata das relações entre as Ilhas Canarias e a Venezuela, país caribenho que se engendrou a partir das dicotomias entre as noções de Ilha-mundo e de Mundo Insular, é importante destacar a íntima relação existente entre esses universos geográficos tão distantes, mas conectados pelo movimento vetorial das relações. Aqui retomando tanto a noção de ilha-relação de Ette (2018), quanto o conceito

5. Cf. original: Forzaremos la expresión para decir junto con los expertos de las ciencias del caos, que es fractal, indispensable en su posible totalidad, frágil o eventual en su unidad: es un estado de mundo.

de pensamento insular de Glissant (2008), que sublinham os contatos e os movimentos, já que, para os autores, uma ilha:

[...] não é uma formação estática, fixa, que deve sim ser compreendida vetorialmente como um lugar, no qual se cruzam e sobrepõem os movimentos historicamente acumulados os mais diversos, um campo de forças, no qual esses movimentos são e permanecem armazenados. (ETTE, 2018, p. 130)

Atlântico: um oceano de promessas?

O tema do deslocamento é a temática central na narrativa *Arena Negra* (2013), que além da migração no sentido Ilhas Canarias – Venezuela empreendida pelo pai da protagonista em dois momentos distintos (1948 e 1968), retrata também a mudança da protagonista e sua mãe para Madri; sua viagem à Paris, juntamente com um amigo poeta que não tem nome na narrativa; assim como a viagem de Guillermo ao Chile. Porém, para além de um retrato histórico dos deslocamentos que marcaram a história cultural, econômica e política da Espanha e dos países hispano-americanos, a novela busca retratar as repercussões dos trânsitos nas relações afetivas, nas conformações familiares e identitárias dos sujeitos, especialmente daquelas mulheres que ficaram em solo espanhol e estabeleceram uma relação de imobilidade frente a um oceano de promessas.

Do ponto de vista histórico, remonta ao século XV a presença das Ilhas nas escalas dos navios das expedições de conquista da América Hispânica. Entre 1492 e 1506, ao menos doze expedições fizeram escala no Arquipélago, entre elas a de Colombo, Ojeda, Vespúcio, Pedrarias, La Cosa, Yáñez e Ovando (HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2008). Já se destacamos o século XVIII, o arquipélago tem desde o período colonial papel decisivo nos processos de contato entre Espanha e América. No período de independência da Venezuela, declarada em 1811 após a invasão da Espanha pelas tropas napoleônicas, a presença dos canários entre a elite econômica e política da Venezuela era tão expressiva que exerceram grande protagonismo nas intermediações políticas. O momento histórico não envolveu somente membros das elites dos dois países, mas também muitos comerciantes que tinham ancorado seus negócios nas relações comerciais e sociais ultramarinas. Podemos dizer que o processo de emancipação nacional

da Venezuela envolveu diretamente a comunidade canaria, tanto a residente em grande número na Venezuela, quanto todos aqueles que mantinham interesses comerciais ou familiares no país hispano-americano. Naturalmente que alguns desempenharam um papel crucial a favor da independência e outros defenderam os interesses da metrópole, no entanto o que não se pode deixar de destacar é que a história da Venezuela está entrelaçada com a história da migração canaria desde seus primeiros passos enquanto nação.

Um terceiro momento de intensos fluxos data do início do século XIX. como bem explica Luis León e Martín Pérez (2017, p.1):

A migração foi, durante os séculos XIX e XX, uma alternativa recorrente à difícil realidade do lugar de origem. O caso canário é um dos mais representativos exemplos disso no entorno ocidental, já que durante séculos e pela situação geográfica do arquipélago, se produziu una constante emigração para diferentes lugares do mundo. Talvez o caso mais recorrente seja a migração para a Venezuela, entre outras questões por sua proximidade temporal assim como pelos vínculos existentes entre as duas comunidades. (Tradução minha.)⁶

O arquipélago foi rota de fuga de espanhóis por muitas décadas, tendo como destino diferentes países, entre os mais procurados Cuba, Colômbia e Venezuela. Com relação aos trânsitos empreendidos no período moderno, podemos destacar que o contexto histórico que determinou a retomada desses fluxos – que datam da década de 40 e se intensificam nos anos 60 – está marcado pela crise política e econômica vivida pela Europa em função da Segunda Guerra Mundial e o regime Franquista que perdura na Espanha de 1939-1976, em contraste com o auge da economia petrolífera da Venezuela, como descreve os historiadores abaixo:

6. Cf. original: La migración ha sido, durante los siglos XIX y XX, una alternativa recurrente a la difícil realidad del lugar de origen. El caso canario como ejemplo de ello, es uno de los más representativos en el entorno occidental, ya que durante siglos y por la situación geográfica del archipiélago se ha producido una constante emigración a diferentes zonas del mundo. Quizás el caso que más presente está, es el de la emigración a Venezuela, entre otras cuestiones por su cercanía temporal así como por los vínculos existentes entre ambas comunidades.

Este fluxo teve como motivação dois aspectos fundamentais: o contexto de necessidade em Canarias e o crescimento experimentado pela Venezuela. No caso canário, encontramos um arquipélago deprimido pela pós-guerra e a situação de bloqueio que Espanha sofre após a II Guerra Mundial. A realidade econômica durante as duas décadas do Franquismo foi delicada: o comércio era escasso e os bens existentes também, os salários não eram suficientes para que a maioria da população tivesse acesso a uma cesta básica⁷, e eram muitas as horas de trabalho necessárias para conseguir bens de primeira necessidade. Definitivamente, as condições de vida não eram as mais satisfatórias.

Por outro lado, na Venezuela a situação era contrária. A exploração do petróleo tinha adquirido certa maturidade desde os anos vinte, gerando um robusto crescimento. Desde 1925 até final dos anos cinquenta, a economia venezuelana experimentou um desenvolvimento estável e constante, gerando picos de crescimento durante o Triênio Adeco e a Ditadura de Pérez Jiménez⁸, e uma certa estabilidade também política nos anos posteriores⁹. Definitivamente, Venezuela era um país em expansão econômica e com uma alta demanda de população estrangeira que ocupasse os postos de trabalho gerados direta e, sobretudo, indiretamente pela atividade petrolífera. Essa oferta laboral foi ocupada em grande parte por trabalhadores europeus: lusos, italianos, galegos e canários emigraram para o país caribenho para buscar melhores oportunidades de vida.

Esta situação criou um fluxo migratório que pode ser dividido em duas etapas. A primeira, no final dos anos quarenta, caracterizou-se pela ilegalidade da maioria das viagens. Com a emigração legal muito restrita pelas autoridades espanholas, os emigrantes embarcavam em pequenos botes de pesca sem as condições mínimas de segurança, contando com os ventos alísios. Também dentro desta modalidade podem ser acrescentadas as viagens que muitos canários realizaram de forma clandestina em barcos estrangeiros que

7. Nota do texto original: GUERRA PALMERO (2006), pp. 101-130. Referência completa citada no artigo: GUERRA PALMERO, R. (2006). *Sobrevivir en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
8. Nota do texto original: DE CORSO (2013), pp. 331-334. Referência completa citada no artigo: DE CORSO, G. (2013). "El crecimiento económico de Venezuela, desde la oligarquía económica hasta la Revolución Bolivariana: 1830-2012. Una visión cuantitativa". *Revista de Historia Económica*. 31, 03, pp. 321-357.
9. Nota do texto original: LUIS LEÓN (2015a), pp. 30-36 y 39-48. Referência completa citada no artigo: LUIS LEÓN, A. D. (2015a). *Chávez al poder. Génesis y formación del movimiento bolivariano*. Santa Cruz de Tenerife: Eds. Idea.

fizeram escala nas ilhas. Os autores calculam que nestes poucos anos viajaram à Venezuela entre 4000 e 6000 canários. Esta fase durou poucos anos, até 1950, momento em que entraves impostos pelo regime franquista foram relaxados e a emigração pode ocorrer de maneira mais segura¹⁰.

A partir de 1951, a emigração conheceu uma expansão sem precedentes. Calcula-se que entre 1951 e 1958 emigraram 60.000 pessoas, em torno da metade de todo o contingente migratório. (LUIS LEÓN; MARTÍN PÉREZ, p. 2-3, 2017. Tradução minha.)¹¹

10. Nota do texto original: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2005), pp. 119-125. Referência completa citada no artigo: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2005). La emigración canaria a América. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
11. Cf. original: Este flujo estuvo motivado por dos aspectos fundamentales: el contexto de necesidad en Canarias y el crecimiento experimentado por Venezuela. En el caso canario, nos encontramos con un archipiélago deprimido por la posguerra y la situación de bloqueo que sufre España tras la II Guerra Mundial. La realidad económica durante las dos primeras décadas del Franquismo fue delicada: el comercio era escaso y los bienes existentes también, los salarios no alcanzaban para que la mayoría de la población tuviera acceso a una canasta de productos básicos, y las horas de trabajo necesarias para conseguir bienes de primera necesidad eran muchas. En definitiva, las condiciones de vida no eran las más satisfactorias.

Por otra parte, en Venezuela la situación era la contraria. La explotación del petróleo había adquirido cierta madurez desde los años veinte, generando un robusto crecimiento. Desde 1925 hasta finales de los cincuenta, la economía venezolana experimentó un desarrollo estable y constante, generando picos de crecimiento durante el Trienio Adecó y la Dictadura de Pérez Jiménez, y una cierta estabilidad también política en los años posteriores. En definitiva, Venezuela era un país en expansión económica y con una alta demanda de población extranjera que ocupara los puestos de trabajo que generaba directa y, sobre todo, indirectamente la actividad petrolera. Esa oferta laboral fue ocupada en gran medida por trabajadores europeos: lusos, italianos, gallegos y también canarios emigraron al país caribeño para buscar mejores oportunidades de vida.

Esta situación generó que se creara un flujo migratorio que se puede dividir en dos etapas. La primera, a finales de los años cuarenta se caracterizó por la ilegalidad de la mayoría de los viajes. Con la emigración legal muy restringida por las autoridades españolas, los emigrantes se embarcaban en pequeños buques de pesca sin las condiciones mínimas de seguridad, encomendándose a los vientos alisios. También, dentro de esta modalidad se pueden añadir los viajes de polizones que muchos canarios realizaron en barcos extranjeros que hicieron escala en las islas. Los autores calculan que en estos pocos años viajaron a Venezuela entre 4000 y 6000 canarios. Esta fase duró

Os processos de migrações que ocorreram ao longo das décadas e de forma intensa entre Ilhas Canarias e Venezuela, como foi possível demonstrar nesse rápido panorama histórico, conformou o imaginário insular de que trata Glissant (2008) e Ette (2018) no cenário das Ilhas Canarias, com seu protagonismo enquanto espaço de trânsito e de construção de relação interculturais entre América Hispânica e Espanha.

Esse intenso fluxo descrito pela História está retratado na novela analisada *Arena Negra* (2013), inclusive tratando de dois processos migratórios distintos vividos pelo pai da protagonista. Um empreendido em 1948, descrito como uma travessia ilegal antes do nascimento da protagonista, que povoa o imaginário da narradora como um trânsito marcado por dificuldades e perigos. Ele retorna depois de 15 anos à Europa e volta a viajar em 1968 uma vez que, como nos relata a narradora, “[...] meu pai gosta das repetições; somente nelas se chega à profundidade de um gesto” (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2019, p. 26. Tradução minha).¹² O segundo movimento já é descrito como uma viagem feliz, em que o pai vai até Puerto de la Cruz tomar um barco a vapor em que viaja comodamente de regresso à Venezuela. A segunda viagem do pai tem um peso simbólico muito maior de abandono para a filha, uma vez que ele regressa à Venezuela para encontrar uma segunda família que formou na sua primeira estada no país. Portanto, não visa buscar melhores condições financeiras e retornar, mas, ao contrário, instalar-se definitivamente na comunidade e na família estrangeira. Segundo a mãe da protagonista, ele viveu em La Guaira, cidade do porto de chegada dos barcos, mas depois passou a morar em Barquisimeto, “[...] outro lugar, uma cidade que tem as cinco vogais, é a cidade das cinco vogais” (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2019, p. 37. Tradução minha)¹³, o que segundo a protagonista representa menos

poco años, hasta 1950, en la que las trabas impuestas por el régimen franquista se relajaron y la emigración pudo hacerse de manera más segura.

A partir de 1951, la emigración conoció una expansión sin precedentes, se calcula que entre 1951 y 1958 emigraron 60.000 personas, alrededor de la mitad de todo el contingente migratorio.

12. Cf. original: [...] mi padre gusta de las repeticiones; solo en ellas se llega hasta el fondo de un gesto.
13. Cf. original: [...] otro lugar, una ciudad que tiene las cinco vocales, es la ciudad de las cinco vocales.

asfixia, pois as vogais são pronunciadas com a passagem livre do ar pelo aparelho fonador.

A ausência do pai é revivida em diferentes momentos descritos pela protagonista, inclusive é a imagem que abre a novela, em que ela descreve um sonho em que estava caminhando em Paris nua e o encontra. Mas ela não se incomoda com a nudez frente ao pai, pois ele estava cego. A cegueira havia sido causada pelo sol, pois é preciso navegar sem instrumentos quando se foge da Espanha e o único modo de orientação para voltar era enfrentar o sol incendiando os olhos. A partir dessa cena podemos antever a ausência do pai como estado presente na vida da protagonista e suas percepções espaciais mediadas por essa perda, já que ele efetivamente não enfrenta o sol para retornar à Espanha de forma definitiva.

A partir do deslocamento do pai que possui como contexto os fluxos migratórios descritos pelos estudos históricos, a protagonista estabelece com a ilha e o mar uma relação alicerçada na negatividade da perda. A protagonista, ainda não nascida, descreve a primeira viagem do pai como se vivesse com ele o deslocamento. Afirma que, não vivendo, existia nas entranhas do progenitor, em seus ossos e músculos. Dessa forma constrói através das memórias do pai, uma viagem que a coloca ao mesmo tempo na ilha e no oceano. Ela afirma: “Na primeira viagem eu também fui para a Venezuela e ao mesmo tempo fiquei na minha mãe. Eu palpitava nos dois lugares: na ilha e no oceano. Quieta e em movimento. Aprisionada e em fuga” (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2019, p. 66. Tradução minha).¹⁴

Já quando descreve a segunda viagem do pai o tom é bem mais ressentido e a imobilidade que lhe coube frente a decisão de partida do pai conforma uma negação do estado de movência e a noção de Ilha-mundo é reforçada dentro da percepção da protagonista. O universo restrito a asfixia, pois se vê sem outra opção que não seja a espera e a busca pela compreensão das reações da mãe e das motivações do pai que a abandona por duas vezes. A ideia de separação e isolamento, de dificuldade de relação com o outro que moldam a noção de Ilha-mundo são reforçadas no campo subjetivo da protagonista, enquanto no campo das ações do pai é justamente o movimento

14. Cf. original: En el primer viaje yo también me marché a Venezuela y al mismo tiempo me quedé en mi madre. Yo palpitaba en ambos sitios: en la isla y en el oceano. Quieta y en marcha. Detenida y en fuga.

de buscar o desconhecido que motiva suas atitudes. Dessa maneira, os dois personagens funcionam como antitéticos e complementares: ela representando a noção de Ilha-Mundo e ele o de mundo insular, que se compõe de um mosaico diverso de vivências.

A narrativa segue construindo metáforas e imagens que vão corroborando com a construção dúbia da personagem, que cresce tendo como base a negação do trânsito, mas que na vida adulta não encontra outro caminho a não ser a mobilidade para se representar. A personagem retrata bem na esfera subjetiva essa conjunção entre a concepção de ilha mundo e mundo insular de Ottomar Ette (2018), uma vez que em diferentes momentos vive o embate entre as duas pulsões, bem retratadas pela pulsão de vida e de morte, e pelas oscilações entre o mar e a terra, a segurança e a aventura, a doação e a solidão, a passividade e a fúria.

No balanço das ondas...

Na obra *Venezuela, Ilhas Canarias, Madri e Paris* configuram espaços vetoriais, assim como a ambivalência da personagem. A perspectiva vetorial presente nas noções de insularidade de Glissant (2008) e Ette (2018) conforma a percepção espacial da protagonista, como se pode demonstrar na passagem abaixo, em que a pulsão entre o movimento e a imobilidade estão latentes na relação estabelecida com os espaços. Quando já adulta transita entre Madri e Paris e afirma:

Um lugar é qualquer lugar. Não digo que um lugar seja todos os lugares. Mas que um lugar é qualquer lugar. Dá no mesmo deslocar-te, que estejas em uma cidade ou em outra. Não existe forma dos lugares evitarem que ao mover-te te leves a ti mesma em ti. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2019, p. 13. Tradução minha)¹⁵

A passagem também reforça a perspectiva intimista da obra e a significação subjetiva dada aos espaços. Sendo mundo insular (Ette) ou tendo pensamento insular (Glissant), a protagonista enquanto ilha

15. Cf. original: Un lugar es cualquier lugar. No digo que un lugar sea todos los lugares. Sino que un lugar es cualquier lugar. Da lo mismo desplazarte, que estes en una ciudad o en otra. No hay manera de que los sitios eviten que al moverte te lleves a ti misma en ti.

vive a partir da lógica vetorial se deslocando entre um mundo mo-vedição e líquido e outro demarcado e sólido, entre a parte e o todo, entre a intimidade e a extimidade, entre o mar e a terra. Mesmo desejando negar a travessia está em constante movimento, impossibilitada pelas ondas de fixar âncoras.

Referências

- CAPAVERDE, Tatiana da Silva. Espaços globais na literatura contemporânea: a obra de Juan Carlos Méndez Guédez. In: Jobim, José Luís, [et al.] (Org.) *Circulações Transculturais: territórios, representações, imaginários*. Rio de Janeiro: Makunaima; Roraima: EdUfrir, 2021. p. 283-302.
- CHAVEZ, Maria Fernanda Isidoro. A poética da relação: o caribe em conexão com o mundo. *Anais da ABRALIC 2017*. p. 7079-7085. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522253158.pdf. Acessado em agosto de 2021.
- ETTE, Ottmar. Mundos insulares caribenhos: sobre a geometria fractal de um modelo literário insular. In: ETTE, Ottmar. *EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa*. Curitiba: Ed UFPR, 2018. p. 121-152.
- GLISSANT, Edouard. Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente. *Revista Aleph*, n. 146, v. 14, Julio/ Septiembre 2008 año XLII, ISSN 0120-0216. Disponible em: <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/208-pensamientos-del-archipielago-pensamientos-del-continente>. Acessado em: agosto de 2021.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. LaemigracióncanariaaAméricaatravés de la historia. *Cuadernos Americanos*, n. 126, 2008, p. 137-172. Disponível em: < https://www.academia.edu/12088898/La_emigraci%C3%B3n_canaria_a_Am%C3%A9rica_a_trav%C3%A9s_de_la_historia>. Acesso em: 20 jul. de 2021.
- LUIS LEÓN, Ángel Dámaso; MARTÍN PÉREZ, María Nazareth. El Dorado tras el Atlántico: la imagen de Venezuela en Canarias a mediados del siglo XX. In: *Anales del XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Espanha: Las Palmas de Gran Canaria, 2017. p. 1-11. ISSN 2386-6837. Disponível em: <<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/issue/view/301>>. Acesso em: 20 de jul. 2021.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. *Arena Negra*. Espanha: La Palma, 2019.

A região enquanto condicionante trágico em “Liturgia do Fim”, de Marília Arnaud

Patrícia Valéria Vieira da Costa (UEPB)¹

Eli Brandão da Silva (UEPB)²

Regionalismo e Literatura Contemporânea: reflexões iniciais

Em 1922³, na Semana de Arte Moderna, nos encontrávamos sedentos pelo rompimento com as influências e moldes previamente delimitados pela Europa em nossas artes no geral. Esse sentimento foi tanto que a chamada “fase heroica”, como sabemos, se voltou ferrenhamente para uma produção que refletisse legitimamente o que éramos enquanto nação. Mais adiante, já na segunda geração e movidos pelos acontecimentos sociopolíticos do país, o Regionalismo, antes indicado já no Romantismo, retorna enquanto 2ª geração modernista.

Aos feitos do romantismo e mais precisamente a essa geração em particular recai mais adiante uma crítica ferrenha ao seu modo de feitura, principalmente após a publicação arrebatadora de *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, no ano de 1956. Em *Literatura e Subdesenvolvimento* (2006) Antonio Candido, grande nome da crítica literária nacional e, por isso mesmo, legitimador de pontos de vista na área da Literatura, elege a obra acima referida como “Superregional”, isto é, que ela iria além do modo de fazer regionalista, pois ultrapassava um limite até então não atingido por autores de outra. Eleger um termo como esse para uma obra como aquela não só

1. Graduada em Letras- Língua Portuguesa/UEPB, Mestre em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-graduação e Literatura e Interculturalidade/UEPB, Doutoranda em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-graduação e Literatura e Interculturalidade/UEPB.
2. Graduado em Letras Vernáculo/Inglês/UNICAP/UEPB, Mestre em Teologia/STBNB, Doutorado em Ciências da Religião/UMESP, é lotado no Departamento de Letras e Artes, onde atua no âmbito do Ensino e da Pesquisa na área de Literatura, nos níveis de Graduação e Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado)/(UEPB), é Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em LITERATURA E INTERCULTURALIDADE – PPGLI.
3. Vale lembrar da mesma tentativa, porém utópica, proposta pelo Romantismo no Brasil do século XIX.

abalou a crítica como conduziu as decorrentes reflexões em torno do Regionalismo, empurrando-o ainda mais para o passado, já que, finalmente, uma “escrita universal” tinha provado sua falácia enquanto tendência. A força de Candido, e aqui, claro, não queremos anular todas as suas contribuições para a Literatura brasileira, foi tanta que até hoje ecoa em nossa crítica.

Ao ditar a “morte” do regional com a chegada do “superregional”, e considerando que, cada vez mais, graças às engrenagens socioeconômicas do nosso país, a ficção urbana ganhava cada vez mais força, foi legada a qualquer obra que estivesse ambientada em solo rural, o esquecimento. Afinal, o “novo” não permite o que foi considerado como passado. É tanto que no ano de 2007, na tentativa de entender as narrativas da contemporaneidade em *Novas geografias narrativas*, Maria Zilda Cury, prioriza as narrativas das grandes cidades em sua complexidade e formas de fazer, apagando, conseqüentemente, desse mapeamento literário toda e qualquer obra ambientada em solo rural, criando uma “geografia” das cidades.

Nesse contexto, anula-se de tal forma a possibilidade da sobrevivência do Regionalismo que em *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*, publicado no ano de 2013, Regina Dalcastagnè, possivelmente uma das grandes vozes da crítica literária brasileira na contemporaneidade, arrisca chamar as obras regionalistas contemporâneas de “insistência”, quando não, de “caminhada solitária”, como se um ou outro escritor anacronicamente permanecesse no passado, em um lugar que já não tem potência para o presente. Observemos:

Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano, ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos. (...). Não se está querendo dizer aqui que não se escreva (ou não se escreverá) mais nos moldes regionalistas. Bastaria citar Francisco José Dantas de *Coivara da memória* (1991), ou *Cartilha do Silêncio* (1997), para derrubar essa tese. Acusado de ser regionalista, defendido por ser regionalista, Dantas aparece mesmo como uma voz isolada dentro de um contexto literário que não se quer mais regionalista. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110)

Da citação acima podemos tirar duas conclusões: o que permanece para Dalcastagnè (2012) em termos de Regionalismo são as obras ambientadas em solo rural, algo já concluído pela crítica que a antecede; e o que permanece, como José Dantas, por exemplo, é uma

tentativa forçosa de encaixar na contemporaneidade algo que não é mais aceito por ela. Mais uma vez temos o Regionalismo mitigado, relegado ao anacronismo.

Nesse contexto, só por meio da produção literária atual é que poderemos, ou não, contrariar a sentença já tão perpetuada pela crítica. Paradoxalmente, na contramão dessa, o mercado editorial brasileiro continua recebendo obras ambientadas em solo rural⁴. Estipulando um recorte de cinco anos (2015- 2020), nossas pesquisas encontraram seis obras entre 2016 a 2019, escritas por nordestinos, que têm o sertão e o semiárido como espaço principal de suas narrativas, e que serão pertinentes para as discussões que faremos a seguir.

Em 2016 entrava no mercado editorial um romance com o título *Liturgia do Fim*, publicado pela editora Tordesilhas e escrito pela paraibana Marília Arnaud. Nascida no interior da Paraíba, a escritora que também é advogada e exerce a profissão mudou-se para a capital do estado e lá, concomitantemente a sua carreira, publicou algumas coletâneas de contos até chegar à obra em questão. Um dos destaques desse romance está em, na contramão da crítica literária, estar ambientado, em grande parte, na zona rural. Como bem marca o título, somos apresentados a um rito litúrgico de decadência de uma família marcada, desde sua formação, por acontecimentos trágicos. Narrado em primeira pessoa, conhecemos Inácio Boaventura, que larga a carreira de professor universitário e sua família na cidade grande, e volta à Perdição- nome do sítio da família- para confrontar seu passado.

Uma das características mais interessantes de *Liturgia do fim* está na capacidade que Arnaud teve de problematizar o patriarcado em ambos os universos (urbano e rural) aprofundando as entrelinhas estruturais dessa força constituinte da sociedade, e que pesa na formação familiar para além das demarcações geográficas. Isso porque, ao passo em que os conflitos de Perdição nos são apresentados, a dor de Ieda, mulher da cidade grande e esposa de Inácio, é desvelada com toda potência pela violência exercida pelo marido, que paradoxalmente reproduz, de certa forma, o que viveu, nela.

4. É importante destacar que a opção por esse critério de seleção das obras é eleita, a priori, por ser o elemento que delimita, praticamente, o que é ou não uma obra regionalista. No entanto, levantaremos mais a frente outros questionamentos relevantes a essa definição.

Perdição envolve na narrativa toda a motivação para a tragicidade de seus viventes. Inácio, mesmo afastado, conclui que de lá nunca saiu “Passei os dedos na mobília empoeirada, sob o olhar atento de Damiana, que sorriu constrangida (...) nunca deitara em outra cama, nunca saíra dali, nunca” (ARNAUD, 2016, P. 46). Enquanto espaço simbólico e configurador da existência de tais personagens, esse lugar aos poucos vai, pela voz do narrador, revelando todo um processo de violências, incestos, perdas, silenciamentos envoltos pela sombra de um patriarcado que, mesmo decadente, ainda se faz bastante poderoso no que condiz com a existência conflituosa típica de um período de transição de valores como o nosso.

Nesse contexto, a potência dos espaços, na obra supracitada, configurada ficcionalmente por meio da região (e sua história, sociedade, etc.) parece condicionar tragicamente a narrativa das personagens, sobretudo, femininas, haja vista esse processo de patriarcado com o qual lidam, e que reflete nas dores de suas existências. Assim, partiremos agora para o entendimento do que seria regionalismo e regionalidades na contemporaneidade, a fim de iluminar a análise das personagens femininas de *Liturgia do Fim* (2016).

Regionalismos e Regionalidades na Literatura Brasileira hoje

Debater então sobre regionalismos e regionalidades, e principalmente atribuir esse termo à escrita de um autor, parece uma atividade infrutífera, quiçá desnecessária, se não voltarmos a atenção para outros poucos pesquisadores que, acreditando na persistência da tendência regional, sugerem novas perspectivas. Retomando a reflexão de Santini (2013), há uma produção atual que solicita estudos e investigações, não mais reafirmando posicionamentos como os propostos por Candido e já referidos no decorrer desse estudo, mas sim como forma de criticamente analisar obras regionalistas considerando que, possivelmente, elas refletem a região simbolicamente, e essa reflexão não apenas as direciona para os status de obra prima, ou, mais claramente, elas têm a possibilidade, por meio de um estudo crítico, de serem obras-primas ao mesmo tempo em que são regionalistas, e por isso mesmo não necessitam de uma reclassificação que as tire das “margens” literárias.

Chiappini (1995) é uma das pesquisadoras contemporâneas que aceita o desafio de estudar o regionalismo. Em um de seus estudos mais recentes, a pesquisadora procura conceituar essa tendência não apenas como um conceito temático direcionado para as regiões rurais e, sobretudo, não hegemônicas do país, mas sim como um “modo de formar híbrido”, posto que utiliza formas de escrita urbana e se direciona também para tal. Além disso, Chiappini (2013) defende a permanência da ficcionalização das localidades rurais como um meio de exprimir tanto os aspectos exteriores quanto interiores do homem rural. Em suma, a autora coloca o regionalismo como “Um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem de antemão a uma aceitação suprarregional” (CHIAPPINI, 2013, p. 51), deixando de lado os dualismos e “moldes” que por muito tempo persistiram como classificadores da Literatura Regionalista.

Fato é que nas Literaturas Regionalistas produzidas na contemporaneidade, a presentificação de ambos os espaços, urbano e rural, é constante. Coexistindo, redesenham um paralelo. Em *Cartilha do Silêncio* (1992), Dona Senhora é uma personagem exemplar para expor a coexistência marcada pelos conflitos entre um urbano em transição- a possibilidade de ser atriz de teatro impedida pela necessidade do casamento- “Já que não pudera lhe advir o mundo do teatro, com sua roda de admiradores, o mais certo era casar.” (DANTAS, 1997, p. 33), em embate com a consumação do casamento e percepção de que não se adequaria completamente à vida de mulher casada, em um espaço ainda rural e atrasado para suas concepções de vida.

Entretanto, consideramos que a grande contribuição de Chiappini (2013) para o regionalismo não está sobretudo pautada na consideração da coexistência entre rural e urbano, antes, na correlação desta à chamada regionalidade, sendo essa o modo de expressão regionalista na contemporaneidade que nomeia o elo fundamental entre a realidade das regiões (suas descrições, ambientes, etc.) e as representações simbólicas que reconfiguram as reflexões sobre o homem, independentemente de sua ligação literal com determinado espaço. Quanto ao ser regional, Haesbaert (2010, p. 8) diz que “a região envolveria a criação concomitante da realidade e das representações regionais (...). O imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e a produção concretas da região, por sua

vez, alimentando suas configurações simbólicas”. Colaborando com essa assertiva, Chiappini (2013) destaca que a regionalidade acontece em uma narrativa quando a ambientação ultrapassa os limites geográficos. Como um espaço subjetivo, ao mesmo tempo em que é vivido, ela é o teor simbólico das imagens histórico-sociais que resultam numa determinada região literária.

[...]. Trata-se, portanto, de negar a visão ingênua da cópia ou reflexo fotográfico da região. Mas, ao mesmo tempo, de reconhecer que embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes. (CHIAPPINI, 1995, p. 158)

Pensar em uma obra regionalista na contemporaneidade, portanto, é compreender que espaços representados nas tessituras narrativas são propostos pela regionalidade, se consideramos que esse termo designa um duplo movimento: a construção de um espaço físico ao tempo em que esse mesmo espaço físico é recriação e, portanto, ficcional e concomitantemente simbólico, metafórico. Nesse sentido, Ligia Chiappini (1995) quando discute em *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura* o termo “universal” não está, por consequência, concordando com o *superregionalismo* discutido por Candido e tão propagado pela crítica, mas sim fazendo uso do termo como um elemento existente em obras regionalistas, quando elas, assim como qualquer narrativa bem elaborada, conseguem, por meio da regionalidade, entrelaçar espaços históricos e geográficos a vivências, à profundidade humana das personagens recriadas.

Para tal, não é necessário que esse espaço narrativo seja obrigatoriamente rural. Candido, ainda em *Literatura e subdesenvolvimento*, segundo Santini (2011) já pensava, ainda que muito embrionariamente, que o nascedouro do romance regionalista estava na representação da caracterização de tipos humanos modos de vida em sociedade tanto nas cidades quanto nos campos, colocando o ambiente citadino em evidência. Apesar de, no percurso histórico, pela influência do movimento modernista, o termo regionalista ter sido ligado, em grande parte, diretamente à narrativas rurais do país (vale lembrar nomes como Graciliano Ramos e, principalmente, José Lins), o Regionalismo enquanto tendência que se renovava a cada novo fôlego, e como mais uma possibilidade literária de recriar o vivido, ultrapassa os limites do rural e correlaciona-se esses a micro espaços citadinos,

deixando claro que a influência do espaço no homem, e vice-versa, não depende necessariamente de determinada região: todo espaço, rural ou urbano e dentro de determinado contexto social, exerce influência assim como também é modificado pelo homem.

Além da coexistência dos grandes espaços, a recriação de pequenos espaços sugere a permanência da regionalidade. *O anjo do quarto dia* (2013), de Gilvan Lemos, exemplifica bem essa coexistência. Dividido em dois núcleos narrativos, trata do patriarcalismo por duas vertentes que se conectam. De um lado, o poderoso Ouricão, “mandante” do vilarejo/pequena cidade, que impõe seu poder como o grande opressor de adultos e até de meninas, nessas, cometendo vários abusos sexuais para defender seu status de “macho”, poderoso e completo. Do outro, Ana, que se exila em uma casa de fazenda por consequência das máculas do patriarcado: Tendo engravidado de um “negrinho boiadeiro”, teve a criança assassinada por sua mãe e parceiro assassinado por seu pai, direcionando-a à solidão que reflete sua alma:

Estranho ela achava: que ninguém a chamasse num grito: Ana! Apelo, procura: ANA! Que seu nome não ecoasse modulado pelas encostas das serras, não vibrasse ao sabor dos ventos: Aaaaana! Que o solo do grotão, sentindo-lhe os pés, o peso do corpo; que as árvores do grotão, olhando-a de longe; que os ares do Grotão, envolvendo-a, desconhecessem a invocação do seu nome. Mesmo quando lhe era permitido afastar-se mas um pouco à procura dum pau de lenha, dum erva para o chá, dum ninho de galinha, sabia que sua presença não seria reclamada, tampouco no desespero de um grito. Não era estranho? (LE MOS, 2013, p.1)

Mais tarde, ao engravidar de um forasteiro, Ana repete o processo de reclusão, agora enclausurando seu filho em um quarto, resultado do pânico da possibilidade de ser descoberta enquanto mãe novamente. Aqui, muito mais importante do que apenas considerar o espaço de reclusão de ambos enquanto rural, é compreender como, em consequência de um período histórico de grande opressão em relação à figura feminina, o temor em passar pela mesma situação de outrora força a personagem a manter seu filho, muitas vezes, nas quatro paredes que encerram não só esse, como também a possibilidade de vida plena de ambos. O quarto torna-se signo do jugo pela qual passara, do qual não pode fugir ou não tem força o suficiente para combater: “Ana compreendia que não era justo manter o filho naquela ignorância do mundo, ficava sem saber direito porque

o mantinha recluso, mas sempre adiava o tempo de revelá-lo. Mas, mostrá-lo ao mundo, como?” (LEMOS, 2013, p. 54).

É regional também quando no conto *Mentira de amor*, do livro *Faca* (2009), de Ronaldo Correia de Brito, a personagem Delmira é forçada a manter-se reclusa em sua casa junto às filhas por decisão do marido:

Esquecida de que além das portas e janelas fechadas da sua casa o mundo pulsava de vida, Delmira acostumou-se à prisão domiciliar, aceitando que as filhas não frequentassem a escola e que ela própria não recebesse visitas nem dos parentes e amigos mais próximos (...). Cortava os cabelos diante do único espelho que o marido deixava na parede. Olhava-se nele e fazia perguntas que não sabia responder. Carecia que os outros falassem por ela. Os olhos de Juvencio Avelar, o esposo, só diziam de perigos campeando soltos nas ruas e de um amor carente de preservar-se entre grades. Olhar evasivo, eco do medo dos olhos de Delmira. (BRITO, 2009, p.97)

O espelho em que se olhava procurando por si mesma, o terraço no qual mãe e filhas ouviam os sons do circo e fantasiavam as cenas lá realizadas, constituem uma espécie de simulacro de uma liberdade podada, mas que existia plenamente para além dos muros daquele micro espaço. Havia naquele ambiente potência para sonhar com uma suposta nova vida, que só se concretizaria com o suposto ato trágico de assassinar o próprio marido.

Como vimos, micro e macro espaços, enfim, interagem para refletir contextos de violência, opressão, ao mesmo tempo em que decadência de sistemas que tudo tem a ver com o tempo histórico retratado. Espaços simbólicos de dominação, poder, mas também de resistência, o que salienta o penoso caminho entre tradição e modernidade pelo qual nossa sociedade ainda tem passado.

O trágico social nas personagens femininas de *liturgia do fim*

Em *Tragédia Moderna* (2002), um dos grandes questionamentos de Raymond Williams (que aqui parafrasearemos) fundamenta-se na seguinte questão: Seria, então, a tragédia de nosso tempo uma resposta à desordem social? A resposta é positiva e ainda mais problemática quando relacionada ao pensamento de que o trágico contemporâneo é, também, social. O que acontece, para o autor, é uma falta de concordância no reconhecimento. Se antes não considerávamos

a tragédia como crise social, hoje não consideramos a crise social como trágica. Ideologicamente, a desordem é eufemizada por nomes de períodos ou fases que são encaminhados para o passado, e o presente no qual o sofrimento é uma desordem radical se propõe a também, nos âmbitos sociais, tornar-se camuflado por outras nomeações. Independentemente disso, Williams (2002) defende que, na nossa época, são as conexões entre revolução e tragédia, as vividas, porém, não reconhecidas como tal, que são significativas e evidentes. E, claro, porque pensar revolução e seus decorrentes significados, dor, violência, sofrimento “estendido”, deslocamento, é pensar em um sentido trágico, mesmo que, comumente, comum.

Nesse sentido, o fator social torna-se, para o trágico, uma estrutura de sentimento, em que a revolução é significativamente trágica, se considerado o caos e o sofrimento dela oriundos. Porém a revolução não é apenas violência e desordem. Ela é o engajamento tanto individual quanto coletivo de vidas. Para além do restabelecimento da ordem, nos engajamos na revolução por meio da percepção de que uma desordem tem negado a humanidade de alguns e que nega a própria humanidade como um todo. Nascida do sofrimento real de homens e mulheres expostos às mazelas tanto físicas quanto subjetivas, a revolução é um mal evitável, mas que é comumente escolhido pelo homem, - e aqui, na contemporaneidade, Williams (2002) afasta a culpa dos deuses e seres inanimados - na luta contra outros homens, e que tem sido olhada de maneira grotesca desde o início dos tempos, desenrolando-se em fluxo contínuo até os atuais dias.

Como vimos, Raymond Williams (2002) atribui significativa importância ao espaço social e ao tempo histórico para refletir a manifestação do trágico, direcionando essa atividade para o interior das culturas, particularizando o sentido do mesmo. Dentro desse percurso, a desordem surge como uma maneira de nomear os movimentos de revolução, fases históricas que, dentre outras coisas, imputam aos indivíduos a ela relacionados, quer seja nas altas classes dominantes, quer seja nas classes marginalizadas, violência, caos e perdas. O sofrimento oriundo dessas desordens é uma experiência trágica, que traz consigo um rizoma de outras experiências que os indivíduos vivenciam tanto individual quanto coletivamente.

No contexto do presente artigo e considerando as premissas até então discutidas, investigaremos agora em *Liturgia do Fim* (2016) as personagens que, por estarem em determinado chão histórico, tem

suas vidas maculadas. Se pensarmos na figura da mulher de maneira generalista, concluiríamos facilmente, no sentido banal do termo “trágico”, que essas são trágicas posto que passaram e ainda passam por um difícil momento de suas constituições enquanto sujeitos, afinal, ainda estamos longe enquanto sociedade de atingir a tão (utópica?) esperada igualdade de direitos, que poria fim ao longo legado do sistema patriarcal.

No romance, uma personagem que nos apresenta essa “banalidade” trágica é Adalgisa. Inácio, seu filho, não suportava o fato da submissão de sua mãe ser tão forte e, ao mesmo tempo, aceita pacificamente: “Ocorria-me às vezes que papai pudesse impedi-la de me reencontrar, o que teria sido fácil, considerando o domínio que mantinha sobre ela. “(...)”. Por que te rendes às vontades dele, mãe, por que o adulas, por quê? E ela, arrelhiada, ora, Inácio, é meu marido!” (ARNAUD, 2016, P. 14).

Ser uma “Adalgisa”, é ser comumente uma mulher do século XX como ela era: trágica, no sentido de aceitar viver dentro das engrenagens violentas do patriarcado, aceitando aquele lugar como o seu. À vista disso, como podemos destacar o Trágico enquanto uma perspectiva de análise dentro desse espaço? Nossa concepção vai mais a fundo quando relacionamos o Trágico social à resistência, pois é no ato de resistir que as violências se tornam realmente profundas. Para Adalgisa, viver era aquilo, aquela era sua condição de sujeito. Assim, para a perspectiva que intentamos dar, essa personagem não é trágica: Ela é só mais um sujeito que se adequa ao seu contexto e dele vive. Ela é a regra, como vemos: Indignava-me de que naquela reverência a papai e devoção à família vivesse esquecida de si mesma (...) que se contentasse com o que eu julgava insignificante” (ARNAUD, 2016, p. 15).

Diferentemente do trágico no sentido banal como vemos em Adalgisa, objetivamos compreender como os espaços sociais tornam a existência de outras mulheres do romance supracitado trágicas, pelo fato de essas terem que, de alguma maneira, reagir a esses, seja pela loucura ou pelo suicídio. Destarte, analisaremos como elas são resistentes, por ir de encontro ao sistema; ao mesmo tempo que trágicas, por necessitarem podar sua vida em plenitude para reagir às engrenagens de opressão social. Ou seja, não trataremos aqui da banalização do termo “trágico”, mas sim, de como um sujeito torna-se trágico ao lutar contra as tradições impostas pelo seu espaço (histórico-social)

e, por isso, de alguma maneira é cerceado: resistência e tragicidade caminhando juntas, o “paradoxo do trágico”.

Se Adalgisa é a regra, temos dentro da exceção outras personagens femininas de *Liturgia do fim* (2016) que, diferentemente dessa, transgridem. Enquanto Adalgisa se conforma, Tia Florinda, a irmã do patriarca, e Ifigênia, a irmã do narrador-personagem, se destacam pela resistência ao espaço histórico e social ao qual estão fadadas. Vale salientar que ambas protagonizam, cada qual com seu irmão, uma relação incestuosa, e para o mesmo ato, em diferentes épocas, há dois julgamentos completamente diferentes. À tia Florinda, destina-se o silenciamento: “Entre a sala de estar e a de refeições, erguia-se a escada de madeira para o sótão, o asilo de Tia Florinda. (...) Às vezes, subiam juntas, e eu escutava pedaços de conversas entre as duas, de risos e interjeições, como se tia Florinda não estivesse presente” (ARNAUD, 2016, p. 42-43).

Tia Florinda destaca-se exatamente porque a ela é negado o direito comum da voz. Enquanto leitores, não conhecemos sua perspectiva de vida, seus pensamentos ou atos que antecedem sua loucura. Inácio, o narrador-personagem, nunca pôde ouvi-la, já que desde criança era separado da tia pelo distanciamento do sótão ao qual ela estava aprisionada. Enquanto que o patriarca, que havia cometido o mesmo ato, continuava o seu reinado plenamente, Tia Florinda foi subjugada ao sótão. Lá, sua loucura acaba por tornar-se um meio de essa personagem se fazer presente, uma espécie de resistência, porém, trágica, já que a ela é negada a convivência social. Observemos: “Então, vinham as crises, os ataques violentos, e os vagados varavam a serra, atingindo os ouvidos dos moucos, inquietando os corações mais remotos, os mais empedernidos como o do meu pai” (ARNAUD, 2016, p. 43).

Essa personagem em particular fala por meio da loucura, estabelece-se por meio dela, contudo, por causa dela, não vive plenamente. Uma resistência que é trágica, posto que é paradoxal. Liberdade e confinamento. O sótão, aqui, é o mesmo espaço que, paradoxalmente, divide espaços. Ele se torna metáfora para o lugar social destinado às mulheres que transgridem: um ambiente fechado, silenciado, excluído do meio social mesmo que pertencente a esse. Esse lugar é, ao mesmo tempo, reflexo de futuras mudanças socioculturais. Ele simboliza o processo hostil das que, como Tia Florinda, se arriscaram a ser livres em um momento histórico de revolução, um *entre lugar* entre o patriarcado e as rupturas.

Já à Ifigênia é destinado o suicídio. Sobre ela, fala o narrador-personagem: “Ifigênia. Nem seu Joaquim Boaventura conseguia pôr lhe peia, a única que o arrostava, sem palavras, a cabeça erguida, o olhar apumado (...) daquela firmeza triste que se alçava dentro dela reben-tava um canto de liberdade” (ARNAUD, 2016, p. 41). A liberdade da personagem contrapunha-se à ferida aberta pela perda do amante e a certeza da impossibilidade da existência de um amor como aquele. Por isso, Ifigênia grita sua liberdade silenciando a própria vida. Um grito de clamor por justiça, igualdade, uma forma de resistir ao *status quo* de mulheres como ela. Entretanto um grito que só pode ser expresso pela violência da morte, pela impossibilidade, assim como tia Florinda, de uma vida social plena- os conformados e/ou privilegiados- daquele espaço sócio-histórico e cultural.

O Trágico para essas duas personagens está exatamente na realidade de que, para lutar contra as estruturas opressoras socialmente vigentes, se faz necessária uma atitude radical, ou seja, a aceitação de violências físicas e psicológicas graves, para solicitar suas existências, para marcar suas vozes. Ambas precisam cortar laços- com a sanidade, com a vida- resistindo tragicamente, e esse é o resultado de um trágico que se dá pela desordem, como coloca Williams (2002), um trágico social.

Palavras finais

É importante compreender na obra a potência do espaço enquanto reflexo do contexto histórico: região que, ficcionalizada, constrói um parâmetro de como se dá/dava relações inter e intrapessoais concernentes àquele local, naquele dado contexto social. Para além da pura ambientação, ele é matéria para compreender os motivos dos conflitos que constituem o enredo. Não obstante, desde o século XX há avanços econômicos e sociais, e esses convergem para a recriação de vidas e conflitos urbanos. Entretanto, desconsiderar o ambiente rural e seu lento processo de migração, desconstrução patriarcal e até de inserção tecnológica nesse mesmo espaço é um equívoco, já que fazemos parte de um Brasil ainda interiorano, que não segue de maneira igualitária o fluxo da modernização. Seguindo um caminho contrário, Marília Arnaud, bem como outros de igual perspectiva, ao recriarem o dito espaço em sua decadência, evidenciam um

dos grandes pontos fortes dessas narrativas: a compreensão de uma globalização paradoxal. Para Glissant (2002, p.84):

Las culturas actuales viven varios tiempos diferentes, a pesar de experimentar las mismas transformaciones e influencias (...) Hay fracturas, contradicciones en esa esfera, que introducen sin solución de continuidad un elemento principal de la ciencia del caos, la noción de sistema determinista errático.

É o que justifica, por exemplo, a existência de romance como o que enfocamos. A autora consegue unir decadência rural à decadência do patriarcado. Juntas, a recriação de ambas oferece ao leitor um enredo que parte poeticamente da construção de um espaço de memória coletiva “às portas das casas, crianças nuas, de barriga estufada, brincavam de nada, pintos e galinhas a lhes trançar as pernas, moscas a adejar em torno dos rebalhos. Nada mudara” (ARNAUD, 2013, p. 30), até a metaforização do sítio da família, Perdição, que se transforma no lugar da “perdição” do personagem principal, Inácio Boaventura. Atormentado pela figura do pai, “fantasma” que o acompanhou durante toda a vida, esse resolve acertar as contas com o patriarca, único vivo de uma família de sete pessoas, e o sítio se torna palco para a reconstrução de um passado de violências simbólicas, físicas, incestos, que desagua na decadência da antiga figura de poder.

Mesmo considerando o “Boom” tecnológico, em um país continental como o nosso, as regiões podem até experimentar ou ter um contato massivo com as expressões culturais da atualidade, por exemplo, mas a forma como essa será absolvida não acontece de maneira homogênea, o que justifica o fato de um personagem como Inácio, professor universitário, escritor, cidadão, resolver largar tudo para voltar à Perdição, aquela em que “nada mudara”, principalmente em volta pela imagem da mãe, mulher que carrega uma dor ainda mais palpável, por ser a dor de muitas, a dor do patriarcado. Tanto na sua memória, quanto espacialmente, aquele sítio sempre fora seu lugar:

Não desacreditei dos meus olhos quando vi mamãe surgir com semblante de despedida, as pálpebras papudas de tanto chorar. Entregou-me algum dinheiro e uma bolsa de viagem com meus parcos presentes. Esqueceu-se de me levar os poemas de Augusto, confirmando, no lapso, que quem partia não era eu, mas um simulacro de mim, que em minha inteira eu ficava (ARNAUD, 2016, p. 35) (grifo nosso)

Mais uma vez, as “contradições” nos colocam em um paradoxo, que aqui imaginamos que pode ser caracterizado pela particularidade cultural de cada região: seus modos de vida e de interpretação do mundo, que refletem e são interferidas por todos os personagens, tanto Inácio, o qual apontamos nesse final de percurso, quanto e principalmente pelas personagens femininas as quais demos mais ênfase.

Referências

- ARNAUD, Marília. *Liturgia do fim*. São Paulo: Tordesilhas, 2016.
- BRITO, Ronaldo Correia. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 170-196.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas Geografias narrativas. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, p. 7-17. 2007.
- CHIAPPINI, L. Regionalismos e regionalidades num mundo supostamente global. In: MACIEL, D. A. V (Org.). *Memórias da Borborema*. Campina Grande: Abralic, 2013, p. 21-64.
- CHIAPPINI, L. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, p. 153-159, 1995.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: Um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.
- DANTAS, Francisco José Costa. *Cartilha do Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GLISSANT, Édouard. *Introducción una poética de lo diverso*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.
- LEMONS, Gilvan. *O anjo do quarto dia*. Recife: Cepe, 2013.
- SANTINI, Juliana. A formação da Literatura Brasileira e o regionalismo. *O eixo e a roda*. Minas Gerais, v. 20, p. 69-85, 2011.
- WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Vozes que não se calam: subalternização e ruptura no capítulo O livro dos mortos, de Borba Filho e J. Cláudio no romance *Agá*

Eronildo Januário da Silva (UFPE)¹

Introdução

O Brasil viveu um longo período de repressão ditatorial nas décadas de 60 e 80 do século passado. Muitos resistiram aos abusos, violência e repressão e pagaram com suas vidas ou viram tirar a vida dos seus entes queridos por intermédio de atos dos mais brutais, como torturas, mutilações e uma memória de dor e trauma. Destes resistentes, muitos foram artistas que, através de seu instrumento, corpo ou voz se insurgiram e denunciaram ao mundo a situação aqui vivida. Lembramos e cantamos até hoje músicas de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Geraldo Vandré, que se tornaram verdadeiros hinos de resistência e luta. No teatro, vimos surgir grupos militantes como o Arena, de Augusto Boal, o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Correia ou mesmo o Teatro Popular do Nordeste, de Hermilo Borba Filho (1917-1974), em Pernambuco, que focou seus espetáculos para uma estética crítica, em muitas peças censuradas e até mesmo sua sede boicotada em um episódio terrivelmente memorável.

Citamos Hermilo que, além de diretor teatral, foi também um dos escritores mais expoentes de seu tempo, tendo publicado contos, novelas, romances, além de vários textos dramáticos, para direcionar o olhar deste artigo para o seu romance *Agá*, em especial o capítulo *O livro dos mortos*, produzido em formato de história em quadrinhos (HQ), em parceria com o artista plástico José Cláudio (1932). O romance em si, última obra escrita de Borba Filho, publicado originalmente em 1974 pela Civilização Brasileira e recentemente em 2019 republicado pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), já é inusitado e inovador, pois apresenta uma estrutura híbrida, trazendo contos, peças teatrais, resgatando situações e personagens de obras anteriores e até mesmo, como citado, uma história em quadrinhos.

1. Mestrando em Letras (Teoria Literária) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFP.

Como a obra suscita várias reflexões, faremos um recorte direcionado para o citado capítulo: uma narrativa histórica dos vários mártires das causas nacionais, escrita por Borba Filho e ilustrada por José Cláudio, um dos mais profícuos produtores das artes visuais nordestina e brasileira. Cláudio é pintor, desenhista, gravador, escultor, crítico de arte e escritor. Estudou com Di Cavalcanti e na Escola de Belas Artes de Roma, foi um dos grandes defensores da pintura modernista. Sua obra possui forte caráter figurativo e seu olhar sempre esteve atento às paisagens nordestinas e a peculiaridade da região. Em pleno período de golpe militar, Borba Filho e Cláudio discorreram, de forma crítica e poética, sobre personalidades que lutaram e morreram em busca de liberdade ou melhorias para os seus. Podemos citar: Zumbi dos Palmares, Frei Caneca, Padre Roma, todos em Pernambuco, os irmãos Beckman, no Maranhão e Antonio Condeleiro, na Bahia, retratados em traço e narrativa vigorosos, através de uma fusão de texto e imagem, peculiar das histórias em quadrinhos, estabelecendo estreito diálogo entre forma e conteúdo, defendidos pelo quadrinista americano Will Eisner (2019), um dos primeiros a propor uma codificação para esta linguagem:

As histórias em quadrinhos comunicam numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação de texto. A história em quadrinhos pode ser chamada ‘leitura’ num sentido amplo comumente aplicado ao termo. (EISNER, 2019, p. 7)

A proposta aqui apresentada pelos autores, de unir imagem e texto, estabelecendo uma linguagem específica, além de sua eficiência crítica, dado o contexto da época e seu conteúdo denunciador, sugere também uma inovação estilística por inserir-se dentro de uma obra autodenominada de romance. Entretanto, para além da apreciação estética e de linguagem, na relação semiológica entre literatura e histórias em quadrinhos, optamos neste estudo por destacar movimentos de diáspora e subalternização contidas na obra, através de suas personagens e, estreitando ainda mais o recorte, iremos abordar a figura de Zumbi dos Palmares, líder negro do movimento de libertação escravagista, que camandou o Quilombo dos Palmares no século XVII, de 1678 até 1694, em uma jornada simbólica de resistência contra o sistema colonizador no Brasil. Como referencial

teórico vamos trazer escritos como os de Gayatri C. Spivak (2010) e Grada Kilomba (2019), a respeito da subalternização e ruptura, Anh Hua (2005) e Homi Bhabha (1998) com conceitos de diáspora, bem como Aníbal Quijano (2000) para abordar as questões relativas à colonialidade do poder, entre outros.

Breve análise do capítulo

O livro dos mortos e a questão da subalternização

Na obra de Borba Filho e Cláudio teremos um Zumbi narrador, já morto, que relata ao leitor os momentos finais de resistência do Quilombo dos Palmares, também conhecido como a “Tróia Negra”. Palmares foi o mais famoso quilombo do período colonial brasileiro, um dos marcos da libertação dos negros escravizados e signo de luta e resistência. Especula-se que sua fundação se deu por volta de 1597, na Serra da Barriga, região da capitania de Pernambuco, hoje território das Alagoas. Sua organização política e social, bem como sua estratégia de defesa, projetou-o como uma grande ameaça ao sistema colonial e aos senhores de engenho. Após várias investidas, inicialmente pelos holandeses e depois por governos luso-brasileiros, o que provocou milhares de mortes, “o grande quilombo caiu após anos de luta” (BORBA FILHO; CLÁUDIO, 2019, np), em 1694. Vale destacar que a criação e manutenção dos quilombos foi uma necessidade de organização sócio-cultural dos escravizados fugitivos, quicá pela busca de uma “reterritorialização”, termo utilizado por Deleuze e Guatarri (1996) como um dos pilares possíveis para uma ação decolonial, não apenas geográfica mas também e, principalmente, como processo de reafirmação de identidade:

Os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é o primeiro. (DELEUZE; GUATARRI, 1996, s. p)

A ruptura brusca com o seu país e seu povo, através da escravização, toda a memória de dor e sofrimento e, posteriormente o ato de fuga do cativeiro nos engenhos propõem uma trajetória de desterritorialização dos negros oriundos das Áfricas. Doutra forma, a

criação de um território próprio, no propósito de se reconectar com suas tradições caracterizavam critérios de reterritorialização geográfica e identitária, reapropriação sócio-cultural. Palmares representava este território, dividido em vários mocambos, comunidades independentes e de organização social e política peculiar, agregados em torno do grande Quilombo: Aqualtune, Andalaquituche, Subupira e outros tantos. O mais famoso deles, o mocambo do Macaco, funcionava como sede administrativa e chegou a abrigar mais de seis mil habitantes. Lá eram resgatados e/ou preservados os costumes, crenças e regime organizacional de suas terras originárias, as várias regiões das Áfricas. Ainda sobre esta abordagem, agora sob um contexto contemporâneo, afirma Robert Anderson (1999):

A reterritorialização é uma clara preocupação da cultura afro-brasileira contemporânea. Os lendários quilombos da época escravista, as comunidades hoje chamadas quilombos, a roda de capoeira, o pagode, o terreiro, o subúrbio, e o morro - todos têm o seu paralelo na reapropriação de espaço discursivo através de poesia, música, dança, e artes plásticas. Embora nem todas as obras que mitificam Zumbi e Palmares sejam arte negra, é nos esforços de afro-brasileiros em reapropriar, renomear, recriar e reterritorializar que o quilombo e os seus líderes continuam a crescer como mito. (ANDERSON, 1999, p.105)

A compreensão da importância desse espaço de resistência está cada vez mais em voga nas discussões políticas, sociais e intelectuais da atualidade, principalmente no que diz respeito aos territórios identitários, direitos civis, políticas públicas, educação e cultura, são algumas das funcionalidades que se aplicam a esta causa. Preservação de comunidades quilombolas, garantindo terras e políticas sociais para auto-gestão, sistemas de cotas para ampliar espaço de participação de negros e indígenas, aprimoramento de leis que criminalizam racismo e injúria racial e o poder de fala e decisão das pessoas negras em espaços outrora donos por brancos, são alguns reflexos desta atitude permanente de aquilombamento e reterritorialização, embora ainda sob muita luta e persistência, pois as classes hegemônicas insistem em se manter isoladas no poder, num sistema capitalista e ainda colonialista. No âmbito da academia, os estudos culturais vêm ampliando a discussão de temas e refletindo a respeito de uma reterritorialização também intelectual, possibilitando vez e voz a pensadoras e pensadores negros, que muito bem representam sua luta. Autores e autoras como Homi Bhabha, Stuart Hall, Ângela

Davis, Bell hooks, e mais especificamente no Brasil, podemos perceber nomes como Kabengele Munanga, Conceição Evaristo e Djamilia Ribeiro sendo lidos e estudados por um crescente número de pessoas.

Essa redefinição de território é reflexo imediato da diáspora africana, que fragilizou muitos costumes, línguas e tradições dos povos escravizados de África. Estes precisaram se readaptar e se reinserir em outra terra/cultura. Entretanto, a diáspora pode e deve ser entendida como uma questão complexa e heterogênea. Nas palavras do próprio Zumbi, na abertura do capítulo: os “quilombos eram redutos de onde podíamos nos defender dos capitães do mato e restaurar nossos costumes africanos violentados pela escravidão” (BORBA FILHO; CLÁUDIO, 2019, s.p). Novamente sob o olhar de Anderson:

Palmares era um espaço dentro do qual se preservavam tradições e se elaboravam soluções africanas [...] um território inclusivo e plurirracial no qual todos podiam experimentar uma sociedade alternativa àquela da colônia escravista. (ANDERSON, 1996, p. 118)

Por mais de meio século, Palmares foi sinônimo de fortaleza e confiança para muitos homens e mulheres fugidos dos engenhos, embora, ao fim, não garantiu a Zumbi a segurança necessária para sua vida. Lá, existia um regime político liderado por um Ganga (rei) e orientado por um conselho composto por líderes dos vários mocambos. Existia também divisão de trabalho e até de castas, um regime escravagista, embora diferente da forma abusiva dos engenhos; sistemas de treinamento e estratégias de guerra, apesar disso, como o próprio personagem afirma no livro dos mortos: “fui traído logo depois (da tomada de Macaco, a capital) por um mulato meu valido que me entregou a André Furtado de Mendonça, cabo das tropas paulistas” (BORBA FILHO; CLÁUDIO, 2019, s.p). O mulato era Antonio Soares, genro de Zumbi e seu braço direito nas batalhas, que foi capturado e torturado até entregar o líder negro. Vemos aqui um claro exemplo de divergência na atitude ideológica entre dois membros diaspóricos, vivendo na mesma comunidade. As técnicas de tortura do opressor/colonizador, sejam físicas ou psicológicas, agindo sobre o colonizado, impondo seu poder e levando a conflito duas realidades diaspóricas. Concordamos com Hua (2005, p.194) quando a autora nos diz que “é importante ser cauteloso com os discursos diaspóricos que tendem a homogeneizar a diferença e a multiplicidade e a omitir as lutas pelo poder dentro da comunidade”. A sensação da

diáspora passa a ser um fenômeno individual e referente a partir de cada experiência ou como pontua Spivak (2010, p. 57) “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”. A memória da terra/território varia de acordo com as vivências de cada ser diaspórico: nostalgia, raiva, inconformismo, dor ou o desejo romantizado de voltar para casa, podem influenciar ou mesmo determinar suas atitudes. Segundo Hua:

Diáspora é um termo histórico usado para se referir a comunidades que foram dispersas com relutância, deslocadas pela escravidão, pogroms, genocídio, coerção e expulsão, guerra em zonas de conflito, trabalho forçado, migração econômica, exílio político ou êxodo de refugiados. [...] Para resistir à assimilação no país anfitrião e para evitar a amnésia social sobre suas histórias coletivas, os diaspóricos tentam reviver, recriar e inventar suas práticas e produções artísticas, linguísticas, econômicas, religiosas, culturais e políticas. Assim, a cultura diaspórica envolve trocas transnacionais socioeconômicas, políticas e culturais entre as populações separadas da diáspora. (HUA, 2005, p.193, tradução nossa)²

Essa concepção explicitada acima caracteriza bem o propósito das organizações quilombolas, sobretudo no ato de resistir para evitar a amnésia social, pois o aniquilamento das tradições, das crenças ou a miscigenação opressiva, pretendia efetivamente aniquilar as práticas culturais dos negros, como práticas inferiores, endemonizadas e passivas de condenação. Por isso a importância da capoeira, dos cultos religiosos e da fé, a difusão da cozinha e das curas foram fundamentais para a manutenção dessas culturas. E por representar essa fortaleza de resistência e luta contra o sistema escravocrata, Palmares foi sumariamente atacado dezenas de vezes, seja pelos invasores holandeses, seja por portugueses e governadores brasileiros, sob ordem de Portugal. Como reflete Quijano:

2. *Diaspora is a historical term used to refer to communities that have been dispersed, reluctantly, dislocated by slavery, pogroms, genocide, coercion and expulsion, war in conflict zones, indentured labor, economic migration, political exile or refugee exodus.[...] To resist the assimilation into the host country and to avoid social amnesia about the collective stories diasporic people attempt to revive, recreate, and invent their artistic, linguistic, economic, religious, cultural and political practices and productions. Thus, diasporic cultures involves socioeconomic, political and cultural transnational exchange between the separated population of the diaspora* (HUA, 2005, p. 193).

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. (QUIJANO, 2000, p. 342)

Atestamos aqui a sempre presença de colonialidade do poder, onde a superioridade hegemônica dominante, branca e europeia, oprimia o Outro Sujeito por uma condição de raça inferior. Entretanto, a força da coletividade e a liderança de Zumbi, sucessor de Ganga Zumba, fizeram com que, antes de sucumbir, o quilombo suportasse várias investidas devastadoras: aldeias queimadas, milhares de mortos, evasão para o meio da mata, novas estratégias de trincheira e assim foi se difundindo a sua fama e aumentando o desejo, dos muitos ainda escravizados, de fugir e se unirem em luta com os palmarinos. Zumbi alçou para a condição de lenda histórica ou mesmo mito para alguns. Segundo Anderson (1999, p.102) “o traço diferenciador útil de lenda é que os seus heróis aproximam o humano ao divino [...] lendas são também étnicas: os heróis pertencem a um povo”. Zumbi, agora lendário, representava este sonho de libertação e justiça que atingia por um lado o desejo de libertação e recomeço para negros em cativeiro e, por outro, ameaçava de forma contundente o poder e a produtividade dos senhores de engenho e sua produção. Sobre isso Quijano (2000, p. 345) vai refletir que “*a escala societal el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas*”. Por ameaçar essa malha de poder e romper com a condição de subalternização esse mal precisava ser abatido e mais, como herói (ou lenda), a queda de Zumbi precisava servir de exemplo para que outros não mais se insurgissem. Após ser baleado e conseguir escapar, ser traído por um aliado e finalmente morto, Zumbi teve sua cabeça decapitada e pendurada como símbolo de vitória e poder dos colonizadores e como ameaça fatal aos que pensassem em se rebelar.

No capítulo em estudo, a ilustração dessa cabeça decapitada, feita por José Cláudio e o texto de Borba Filho, em traços rústicos e precisos revelam uma violência epistemológica do passado e do presente, uma vez que no momento da feitura do livro, os militares estavam arrastando pessoas em praça pública, torturando, matando e silenciando as vozes que se levantavam contra o sistema opressor, ditatorial. Borba Filho e Cláudio utilizaram o recurso da metaficção, que

segundo Gustavo Bernardo (2010, p. 10), trata-se de “um fenômeno estético autorreferente, através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma”, para denunciar uma transgressão político-social em um momento histórico bem marcante para a sociedade brasileira. Violência e tortura do passado denunciando a crueldade do presente. E mais, em relação à atitude, não apenas de cortar a cabeça, mas de expor no lugar mais visível da cidade para criar uma narrativa de pavor e desencorajamento, desestruturando assim a organização social dos quilombos, vemos mais uma faceta da colonialidade do poder, impondo sua autoridade através do medo e da opressão.

A insurgência do herói de Palmares representou a fala da voz subalterna, o que gerou no opressor/colonizador tamanha indignação que este não mediu esforços para tentar silenciá-la. Uma organização estrutural, bélica, foi montada em função de destruir aqueles que se rebelaram, servindo aos interesses dos senhores de engenho, dos governos colonialistas e até da coroa portuguesa. Zumbi e os demais mártires desta história assumiram o lugar de fala, de liderança e de protagonistas de suas causas, sem a necessidade de alguém que os representasse, relativizando o pensamento de Spivak (2010) que, após várias reflexões a respeito da representatividade da mulher (negra ou indiana), propõe que o/a subalterno/a não pode falar, pois sempre haverá um sistema opressor estrutural para calá-lo ou descreditar o seu discurso. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Grada Kilomba (2019) quando alerta que

O posicionamento de Spivak sobre a *subalterna silenciosa* é, entretanto, problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o *sujeito negro* não tem a capacidade de questionar e combater discursos coloniais. (KILOMBA, 2019, p.48)

Juntamos aqui a fala de Djamila Ribeiro (2017), que complementa o pensamento acima:

O medo imposto por aqueles que construíram as máscaras serve para impor limites aos que foram silenciados? Falar, muitas vezes, implica em receber castigos e represálias, justamente por isso, muitas vezes, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência? E, se falamos, podemos falar sobre tudo ou somente sobre o que nos é permitido falar? (RIBEIRO, 2017, n.p.)

Trouxemos estas duas pensadoras para dizer o quanto essa atitude de insubmissão e de protagonismo revela a necessidade, cada vez mais contundente, de se posicionar contra os sistemas opressores, por isso, acreditamos ser muito oportuna a discussão apresentada no capítulo do romance de Borba Fiho, pois nos apresenta (ou reapresenta) várias personalidades históricas que, por sua atitude, foram negligenciadas ou subalternizadas ou invisibilizadas, por aqueles que contam a história dita *oficial*. Quantas vezes se desvirtuou a importância de Zumbi, Dandara e Antonio Conselheiro? Até mesmo o cangaceiro Lampião, que não está no contexto desta obra, mas foi tantas vezes referenciado apenas como um assassino frio, cruel e insensato, sem se dar a real dimensão de sua causa no contexto que está inserido. Faz-se mister observar e difundir a história, as muitas histórias, mesmo que em ficção, sob os vários pontos de vista possíveis e relevantes.

Outros olhares da história em quadrinhos sobre Palmares

No intuito de inserir este tema no universo da produção autoral das histórias em quadrinhos, fomos pesquisar outras miradas sobre o grande quilombo e seu líder negro. Ao longo dos anos muitos trabalhos, estudos, artigos e livros foram publicados a respeito de Palmares e sua resistência. Várias Histórias em Quadrinhos também foram produzidas em épocas distintas. Destacaremos aqui duas dessas obras: a primeira escrita por Clovis Moura e Álvaro de Moya (1995), em homenagem ao tricentenário da morte de Zumbi. Moura, sociólogo, escritor e jornalista, publicou vários livros sobre a causa da negritude no Brasil; e Moya, jornalista, escritor e ilustrador é um dos mais respeitados nomes do quadrinho nacional, tendo sido um dos pioneiros nos estudos e difusão dessa linguagem no Brasil; a segunda é Angola Janga, de Marcelo D'Saete, publicada em 2017, resultado de uma pesquisa de quase uma década e que venceu vários prêmios literários, incluindo o Jabuti, e já foi traduzida em vários idiomas.

Na obra de Moura e Moya, edição comemorativa dos 300 anos de Zumbi dos Palmares, há uma ênfase na disputa de poder entre Ganga Zona e Zumbi dos Palmares, tido como o guerreiro invencível, que desde cedo despertara em Zona, irmão do rei Ganga Zumba, a antipatia que o levaria a tramar, junto ao rei, a morte do jovem Zumbi,

sem sucesso. Outra característica marcante desta história em quadrinhos são as cenas de luta e ação, que reforçam sempre a figura imbatível do líder palmarino. Como cita Moura na introdução do livro:

Escolhemos a história em quadrinhos porque era o veículo de comunicação muito mais abrangente, como também, porque poderíamos idealizar as figuras dos protagonistas, visualizá-las e compartilhar com o leitor a viagem nessa caminhada proporcionada pelo seu imaginário. Essa façanha ficou a cargo do Álvaro de Moya, que teve a sensibilidade de captar o sentido heróico do episódio palmarino, e expressá-lo em traços vigorosos e realistas. Há nos traços desta história em quadrinhos um sentido de valorização permanente dos personagens e das cenas. Eles vão conviver conosco como se estivessem vivos. (MOURA, 1995, p.2)

De fato, encontraremos uma narrativa apoiada mais fielmente nos fatos históricos, com longos recordatórios descrevendo as ações, de forma quase didática, representando um estilo clássico das HQs dos anos 80 e 90, com forte influência de grandes ilustradores do universo dos super-heróis, como por exemplo, Jack Kirby. Outro enfoque dado pelos autores é de natureza política, apresentando o Quilombo dos Palmares como uma organização político-social embasada em princípios éticos e de fidelidade. Muitas vezes ouvimos das personagens palavras de devoção à causa em detrimento da possibilidade de voltar ao cativeiro. A própria publicação, em si, tem um valor histórico-político agregado pelo posicionamento de seus autores na literatura nacional.

Em Angola Janga, além da beleza estética nos traços bem elaborados de D'Salete e sua pesquisa iconográfica de símbolos e características muito respeitosa aos povos e tradições das Áfricas, observamos, sobretudo, a consistência no roteiro, que aponta possibilidades narrativas apoiadas também em estudos e relatos históricos, mas como o próprio autor defende, feitas a partir de escolhas e liberdade ficcional para criar uma história atraente.

Esta não é “a” história. Mas “uma” história de Palmares. Uma possibilidade de interpretar e reimaginar fatos. Há diversos modos de abordar o conflito. Os dados históricos são pistas, indícios que possam ajudar a caminhar por aquela picada em mata fechada. Há documentos principalmente das últimas décadas da batalha. Essas pessoas comprometidas com a destruição de Palmares. Esta

obra, por sua vez, pretende conduzir a narrativa a partir do olhar dos palmaristas. Para isso a ficção tem um papel significativo. É a partir dela que podemos transpor muros e acessar, pela poesia e arte, aqueles homens e mulheres. (D'SALETE, 2017, p. 419)

Inverter o ponto de vista da narrativa hegemônica é o foco que destacaremos nesta obra. Como diz o autor, a grande maioria dos relatos deste e de outros tantos fatos do período colonial, são pontos de vista dos colonizadores, de seus apoiadores ou de pessoas que perpetuaram o pensamento opressor do sistema vigente. A liberdade proporcionada pela ficção, mesmo amparada em fatos históricos, reais, possibilita criar personalidades distintas e determinadas para as personagens da história. Desde suas infâncias até o desenvolvimento de valores, crenças e memórias que serão traduzidas em atitudes, escolhas e decisões durante a narrativa. Tomemos como exemplo, o Antonio Soares, tido como o *judas negro* dos Palmares, que na narrativa de D'Salete apresenta camadas sensíveis e dilemas durante a trama e mesmo após sua traição, surgem dúvidas, o que possibilita ao leitor tirar suas próprias conclusões a respeito de seu caráter. Sobre essa dicotômica questão entre história real e ficção trazemos aqui um pensamento de Jacques Rancière (2005) quando no livro *A partilha do sensível*, retrata a revolução estética criada por Balzac, contrariando a certeza aristotélica:

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2005, p. 57)

Sob essa ótica D'Salete (2017) lança mão de suas escolhas ficcionais, a partir de uma vasta pesquisa histórica e pictográfica, para, mais uma vez, dar voz a personagens subalternizadas, que assumem o protagonismo de um dos grandes momentos de história de luta no Brasil colonial. A trajetória de Zumbi até chegar à condição de líder maior do quilombo; os indícios, desde cedo, da missão de Soares, a presença das personagens femininas que se fortalecem durante a

trama, as infâncias recontadas e suas cicatrizes, vão dando consistência e empatia a uma saga envolvente. Sem fidelidade histórica, mas com verossimilhança e beleza, o autor constrói um universo ficcional que revela para o leitor/receptor seu posicionamento estético e político. O autor, assim, também se coloca na condição de voz ativa na luta contra a subalternização de raça, gênero e crença.

Considerações finais

Esses são os apontamentos que gostaríamos de destacar nessas duas obras a respeito do tema, como contribuição para reforçar a postura também crítica de Borba Filho e Cláudio (2019) e, como considerações finais deste artigo, gostaríamos de refletir que os autores nos apresentam em seu *O livro dos mortos* personagens que falaram, agiram e se insurgiram contra um sistema opressor, hegemônico, colonizador e imperialista em seus contextos distintos, enfrentando esse medo imposto, citado por Ribeiro (2017), e deixaram um legado para aqueles que os seguiram ou vieram depois empunhar bandeiras de lutas semelhantes. Consideramos este capítulo essencial para gritar injustiças e popularizar, ainda mais, a necessidade de insurgência como atitude decolonial, seja através de ações educativas ou revolucionárias, através de um discurso embasado e consistente, mas sobretudo, cativante e envolvente. Destacamos ainda a utilização das histórias em quadrinhos como um recurso de muito alcance e que está presente na prática de leitura de várias faixas etárias e grupos sociais, por isso um importante instrumento de difusão de pensamentos. Por fim, diante de um momento politicamente delicado que o mundo inteiro vivencia, em especial o Brasil, com ascensão de políticas neofascistas, autoritarismo e retrocesso na manutenção de direitos garantidos, acreditamos veementemente na necessidade de se falar e denunciar as atrocidades vividas pelos grupos subalternizados e tantas vezes silenciados, principalmente através da arte, em suas imensas linguagens e possibilidades. Sim, pode o/a subalterno/a falar e aqui, como pesquisador, me solidarizo como um canal de fruição e propagação para essas (nossas) vozes.

Referências

- ANDERSON, Robert. O mito de Zumbi: implicações culturais para o Brasil e para a diáspora africana, In: *Afro-Ásia*. Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, n. 17, 1996, p. 99-119.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORBA FILHO, Hermilo; CLAUDIO, J. *Agá: romance*. Recife: CEPE, 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- HUA, Anh. *Diaspora, memory and identity: search for home*. Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MOURA, Clovis; MOYA Álvaro de. *300 anos de Zumbi dos Palmares*. São Paulo: Prefeitura de Betim, 1995.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade del poder y clasificación social*. Journal of world-systems research, vl. 2, summer/fall 2000, 342-386 Special Issue: Festchrift for Immanuel Wallerstein.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TEATRO Popular do Nordeste (TPN). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste-tpn>>. Acesso em: 12 Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia.

Descolonização da infância na peça “A família Ratoplan”, de Luiz Marinho

Amanda Lins Seabra Marques dos Santos (UFPE)¹

Introdução

Formar leitores com olhares descolonizados é uma tarefa que pode ser iniciada na infância, com o estímulo a uma leitura crítica das obras direcionadas a esse público. A arte dedicada às crianças, especialmente a literatura e o teatro, que tem um histórico de marginalização em comparação com as obras para adultos (FERRAZ, 2013; LAJOLO E ZILBERMAN, 2007), precisam também ser objeto de estudo da crítica pós-colonial no sentido de criar ferramentas para leituras mais atentas das produções de todas as épocas voltadas para as crianças (MORGADO, 2010).

Colaborando com a proposta acima, este artigo analisou a peça infantil do dramaturgo Luiz Marinho, *A família Ratoplan*, escrita em 1983, e encenada pela primeira vez em 1987, com o objetivo de identificar a crítica pós-colonial que perpassa toda a obra. O texto traz a história de uma família de ratos de classe média, extremamente interessada e preocupada com as aparências. A trama se desenvolve em torno da tentativa do grupo em ascender socialmente enganando a condessa Carochinha que busca um casamento vantajoso. A idealização da nobreza, contudo, cai por terra, quando a personagem vovó Fancha - que representa a ligação da família com as raízes populares do Recife - desvenda o mistério das refeições feitas às escondidas pela condessa: a nobre come fezes (VIEIRA, 2010). A crítica clara ao desejo de ascensão a uma nobreza que não “cheira bem”, dialoga com a teoria da colonialidade do poder de Quijano (2005), que tenta explicar a relação de identificação da elite de países como o Brasil, ex-colônias escravocratas, com os europeus e norte-americanos, e o desprezo e exclusão dirigidos a quase totalidade da população composta pelos descendentes de escravos negros, mestiços, índios e brancos pobres do período da colonização.

1. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UNICAP), mestranda em Letras (UFPE) e bolsista do CNPq.

A obra de Marinho conversa também com o trabalho de Dorfman e Mattelart (1977) ao trazer, com uma conotação negativa, personagens globalizados e consumidos na América Latina de forma acrítica, como o Mickey Mouse e o Topo Gigio. O autor problematiza os estereótipos atribuídos aos brasileiros justamente por conteúdos produzidos pela indústria cultural, da qual os personagens citados fazem parte.

Para constituir o *corpus* deste artigo foi realizada uma análise crítica e descritiva de abordagem qualitativa da peça infantil de Luiz Marinho, construída a partir da leitura e interpretação do material coletado. Para tanto, foi usada a técnica de pesquisa bibliográfica (LAKATOS, MARCONI, 2003; GIL, 2002).

A busca pela diferenciação social

Quando escreveu a peça infantil *A família Ratoplan*, em 1983, o dramaturgo timbaubense Luiz Marinho não conhecia ainda os estudos culturais que só começaram a despontar pelo mundo na década de 1990 (CULLER, 1999). É provável também que ele não estivesse familiarizado com os conceitos de pós-colonialidade e descolonização, questões que tiveram suas origens entre as décadas 1960 e 1970, com textos seminais de Fanon, Ngugi, Achebe, Memmi, Said entre outros teóricos, mas que no Brasil começaram a ganhar mais notoriedade a partir de traduções de teóricos como Aníbal Quijano, Walter Dignolo e Homi Bhabha, por volta dos anos 1990 (BONNICI, 2012). Entretanto, o conhecimento da realidade que o circundava, baseado na observação do mundo em que cresceu e onde se tornou um escritor dramático (VIEIRA, 2004), e o claro descontentamento com certos comportamentos humanos que acabou por deixar escapar tanto em suas peças como em algumas entrevistas, fez de Marinho um autor questionador e crítico da sociedade (MÜLLER; HÉLIO; JORGE NETO, 1987), característica que ele acabou levando também para a obra infantil que é objeto deste estudo.

Por muitos anos, o teatro infantil em Pernambuco esteve restrito a adaptações de contos de fadas importados ou a montagens com temáticas extremamente pedagógicas e pouco lúdicas. É exatamente durante a década de 1980 que essa realidade começa a mudar com o surgimento de textos mais próximos da realidade das crianças do Estado e que priorizavam a ludicidade em detrimento do conteúdo

educativo e moralizante (FERRAZ, 2013). É exatamente nesse contexto de inovação e quebra de paradigmas, que Marinho escreve *A família Ratoplan* e, provavelmente entusiasmado com as possibilidades que se abriam nesse campo, ousa em um trabalho de estilo pós-modernista, misturando elementos de outros contextos infantis, sem medo de purismos, como os personagens Mickey Mouse e Topo Gigio, além de referências aos esquilos Tico e Teco, sempre em tom burlesco e crítico, com músicas, ditados populares regionais e até poesia (VIEIRA, 2019). Marinho, entretanto, foi além, e indiferente a possíveis ataques moralistas, construiu uma peça recheada de críticas aos comportamentos típicos da classe média (no caso, recifense, mas que poderia ser estendida em certa medida para o resto do país), retratada para provocar o riso de maneira caricatural.

Tendo em vista essas características do texto de Marinho, é possível fazer uma leitura pós-colonial da obra, que traz problematizações vanguardistas para a época, especialmente por se tratar de uma peça para crianças. A temática da leitura pós-colonial na literatura infantil, ou seja, uma leitura crítica no sentido de descolonizar o olhar, já vem sendo discutida especialmente por quem dita as “regras” desse tipo de literatura, o setor educacional. A pesquisadora portuguesa Margarida Morgado, em seu trabalho *Literatura infantil e interculturalidade: “Preparar os leitores para a vida”*, demonstra que existem dificuldades de introduzir uma literatura intercultural e promover o debate sobre o tema, o que incluiria questões como lugar de fala e resistência da própria sociedade. Entretanto, segundo a autora, um caminho importante seria exatamente uma leitura “orientada” para a problematização da colonialidade em textos não propriamente descolonizados.

A peça de Luiz Marinho trata de uma família de ratos de classe média do Recife, cuja matriarca, que atende pelo nome de Dona Etiqueta, é extremamente preocupada com as aparências e muito interessada. Ela, no entanto, não é a única com características problemáticas; seu irmão, Furtado, é um “malandro” profissional, formado na “Escola Superior de Traficagem”, mas que não suporta ser chamado de ladrão e se autointitula, com orgulho, um contrabandista “de queijo suíço”. A família, que ainda engloba duas irmãs mais velhas, Bila e Bela, dois irmãos mais novos e gêmeos, Tico e Tuca, a vovó Fancha e uma empregada que não tem nome, receberá uma visita ilustre e verdadeiramente nobre, a Condessa Carochinha, que busca um

pretendente para casar. A peça se desenrola na tentativa da família, especialmente de Dona Etiqueta e Furtado, de tirar alguma vantagem da situação (VIEIRA, 2019).

A questão central da obra, que é problematizada pelo autor, é a ideia de superioridade, prestígio e suposta riqueza que um título de nobreza representa para essa família. É especialmente na personagem da Dona Etiqueta que o autor concentra a ideia de superficialidade e inversão de valores da classe média, uma vez que é ela que induz toda a família, inclusive os filhos, a tentar se promover através do evento da visita da condessa, mesmo que seja algo claramente errado, não no desejo em si de melhorar de vida, mas no método usado para fazer isso e no objetivo final, que é causar inveja aos que ficarem para trás na escala social.

Essa importância dada ao dinheiro e à ascensão social é observada pelo sociólogo Jessé Souza em seu livro *A elite do atraso* (2019). Segundo o pesquisador, apesar de a classe média brasileira estar muito mais próxima economicamente das camadas mais pobres da sociedade, ela se identifica e abraça as bandeiras de interesse dos mais ricos (que são uma minoria absoluta no Brasil). Um dos principais motivos desse quadro, segundo Souza, está na nossa herança escravocrata, que iniciou com o período colonial, perdurou após a independência e, apesar da “abolição”, nos persegue até os dias atuais com a marginalização das classes mais baixas, descendentes dos escravos que foram abandonados sem direitos à própria sorte, após o “fim” oficial da escravidão. Os pobres brasileiros, que Souza nomeou criticamente como “a ralé de novos escravos”, são explorados tanto pelas elites como pela própria classe média e, justamente pelo estigma racial velado da pobreza que é relacionada àqueles com menos direitos, com ocupações rebaixadas socialmente, mal remunerados e marginalizados, é que existe entre muitos membros da classe média uma necessidade subjetiva de se diferenciar, de ascender para se distanciar o quanto puderem das camadas mais baixas da sociedade.

Nas nossas classes abandonadas, a produção desde o berço, ao contrário das classes do privilégio, é a da inadaptação à competição social em todos os níveis. Primeiro, a herança vem de longe. Essa classe descendente dos escravos “libertos” sem qualquer ajuda e se junta a uma minoria de mestiços e pobres brancos também com histórico de abandono. Embora a dominação agora seja de classe

e não de raça, a raça e o odioso e covarde preconceito racial continuam contando de um modo muito importante. A nossa “ralé” atual [...] herdou todo o ódio e desprezo que se devotava antes ao negro. (SOUZA, 2019, p. 105)

É fácil perceber, a partir do trecho acima, que a colonialidade no Brasil perdurou para além da colonização e está presente até hoje, inclusive nas classes mais “esclarecidas”, apesar dos esforços dentro e fora da academia para mudar essa realidade. O teórico Aníbal Quijano corrobora a tese da “herança” colonial e em seu estudo *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* (2005), ele se debruça nas consequências da colonização da América, tanto na formação do sistema econômico mundial capitalista de hoje, quanto nas discrepâncias socioculturais, especialmente da América Latina. O resultado é uma ligação direta entre racialização da população do mundo e a consequente subalternização e inferiorização dos povos originários da América e dos negros com as desigualdades da atualidade. Segundo o teórico peruano, diferente dos Estados-nações formados na Europa, que “unificaram” seus povos heterogêneos transformando-os em cidadãos com “poderes” políticos e sociais e democratizando as instituições dentro dos limites do liberalismo capitalista, na América, especialmente a Latina, esse modelo eurocêntrico não logrou êxito justamente pelo fator racial. Na Europa, segundo Quijano, não existia a escravidão negra ou a servidão indígena, o que era restrito às colônias, portanto não havia também a inferiorização pela raça, uma vez que a mão de obra assalariada era branca, o que ajudou a unificar as nações. Na América Latina, com poucas exceções, como Chile, Argentina e Uruguai, a população negra, mestiça e indígena era muito maior do que a branca, porém esta última dominava por concentrar o poder econômico, social e político. A inferiorização dos não-brancos impediu a verdadeira democratização, distribuição de riquezas e, obviamente, a homogeneização da população. Em outras palavras, após se tornarem independentes as classes dominantes brancas dos países da América Latina, ao invés de se voltarem para a população de suas nações, passaram a se identificar com os europeus, marginalizando, portanto, a maior parte da população.

Isto quer dizer que a colonialidade do poder baseada na imposição da ideia de raça como instrumento de dominação foi sempre um fator limitante destes processos de construção do Estado-nação

baseados no modelo eurocêntrico [...]. O grau atual de limitação depende [...] da proporção das raças colonizadas dentro da população total e da densidade de suas instituições sociais e culturais. (QUIJANO, 2005, p. 124)

Tendo em vista o que foi posto até agora, é possível relacionar os personagens Dona Etiqueta e Furtado a essa perspectiva colonial, da classe média que aspira fazer parte da elite, e esta, por sua vez, se identifica com valores e cultura eurocêntricos. No caso da peça de Marinho, a elite, à qual deseja fazer parte Dona Etiqueta, é nobre - mais uma referência europeia, trazida ao Brasil pelos colonizadores - e apresentada na obra como uma classe de pessoas pedantes e mesquinhas, orgulhosas de seus títulos e posses. Entretanto, no fim da peça, a revelação “bombástica” de que a nobre Condessa Carochinha se alimenta de fezes, demonstra a fragilidade dessa elite só aparentemente superior. Esse não é o único momento em que o autor ridiculariza a prepotência da elite nobre com referências escatológicas. Na carta enviada pela Condessa Carocha, mãe da Carochinha, o sobrenome da família é revelado: “Fedentine Embolabostoffi de Xumbregó”. Nome que, segundo Dona Etiqueta, tem origem na “linhagem fidalga” da Itália (Fedentine) e da Rússia (Embolabostoffi) - Xumbregó seria o nome brasileiro. A mensagem negativa do autor sobre a classe média e a elite brasileira remete, mais uma vez, para o pensamento de Quijano sobre a imagem distorcida que os latinos americanos têm de si mesmos:

Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. [...] Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida. (QUIJANO, 2005, p. 124)

Dessa forma, provavelmente influenciado (e talvez desconfiado) pela invasão da cultura internacional provocada a partir da globalização e testemunhando uma certa desvalorização das raízes culturais que ele tanto prezava, Marinho fez uma crítica não apenas à ascensão social com objetivos financeiros e de distanciamento da “ralé”, mas à relação dessa ascensão e superioridade com uma cultura internacional. Em outras palavras, o autor critica a classe dominante e média brasileira que tentam se passar pelo que não são, europeus e norte-americanos.

Em defesa da linguagem do povo

Uma outra questão trazida por Luiz Marinho na peça, também ligada à personagem Dona Etiqueta, é a relação com a língua portuguesa. A matriarca exige de sua família, além de um comportamento “requintado”, o uso da forma culta da língua, também como uma maneira de se diferenciar socialmente. Marinho demonstra uma certa insatisfação com a desvalorização da linguagem do povo, o português do Brasil, do Nordeste, um idioma que não é mais o do colonizador, afinal, todo o esforço da Dona Etiqueta de se afastar das classes populares não é recompensado no fim da peça. A relação do colonizado com a língua herdada do colonizador é problematizada pela pesquisadora Inocência Mata (2013) no livro *A Literatura Africana e a Crítica Pós-colonial*. Segundo a autora, a identidade de um povo se manifesta também por meio da língua, “pensando a cultura na sua mais consensual dimensão: como conjunto de ideias, ações, crenças e códigos que asseguram a integração de indivíduos numa coletividade cujo elemento mais evidente de vinculação é a língua”. Mata defende a valorização dos idiomas nativos, no seu caso, das nações africanas colonizadas por europeus que impuseram suas línguas. A pesquisadora questiona ainda o fato da academia e intelectualidade (incluindo aí os escritores) dos países colonizados assumirem a língua do colonizador não apenas como uma necessidade, impulsionada pela globalização, mas como própria, materna, da qual sentem orgulho.

No Brasil, a relação mais profunda com a língua portuguesa culta sempre esteve atrelada às elites, que, no geral, eram os que faziam literatura no início do século XX. Esse momento coincide com o início da literatura infantil nacional, muito ligada à formação das crianças e,

portanto, à escola, que também por essa época, passou a ser obrigatória. Os livros feitos para as crianças precisavam trazer a linguagem culta da classe dominante, e havia uma certa aversão ao linguajar popular, com influências indígenas e africanas (LAJOLO E ZILBERMAN, 2007).

Reencontra-se, nesta preocupação perfeccionista com a linguagem, a função de modelo que a literatura produzida para crianças assume nesse período. Assim, além de fornecer exemplos de qualidades, sentimentos, atitudes e valores a serem interiorizados pelas crianças, outro valor a ser assimilado, e que o texto deve manifestar com limpidez, é a correção de linguagem. (LAJOLO E ZILBERMAN, 2007, p.40)

O método Disney de colonizar a infância

Além dos pontos destacados acima, uma das grandes motivações para este estudo, partiu da inserção, na peça de Marinho, de personagens populares, globalizados e comerciais, como o Mickey Mouse e o Topo Gigio, mas numa perspectiva negativa, como personalidades superficiais, também com posturas elitistas e que reproduzem estereótipos preconceituosos da cultura brasileira e nordestina. Impossível não perceber a crítica à invasão cultural internacional imposta em detrimento da cultura local. No livro *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo* (1977), os pesquisadores Ariel Dorfman e Armand Mattelart analisaram os impactos dos produtos Disney, mais especificamente dos quadrinhos, nas sociedades latino-americanas na década de 1970. Para os autores, os quadrinhos foram veículos do imperialismo americano para impor sua cultura e superioridade em relação ao resto do mundo. Segundo os acadêmicos, além de apresentar os costumes, modo de vida e moralidade norte-americanos como o “normal” e civilizado, os quadrinhos do Pato Donald, incentivaram o estereótipo primitivo da diferença, o conformismo e a sujeição dos países mais pobres. Sobre a construção dos quadrinhos da Disney e a mensagem autoritária passada para as crianças, os autores destacam:

Todo personagem está de um lado ou de outro da linha demarcatória do poder. Os que estão abaixo devem ser obedientes, submissos, disciplinados, e aceitar com respeito e humildade as ordens superiores.

Os que estão acima exercem, em troca, a coerção constante: ameaças, repressão física e moral, domínio econômico (disposição dos meios de subsistência). Não obstante, há também entre o desprotegido e o poderoso uma relação menos agressiva: o autoritário entrega paternalmente bens a seus vassalos. É um mundo de permanentes privilégios e benefícios (por isso, o clube das mulheres da Patolândia sempre realiza obras sociais). (DORFMAN E MATTELART, 1977, p. 29)

Na obra *A família Ratoplan*, Mickey e Topo Gigio, são retratados como astros endeusados pelas filhas de Dona Etiqueta, Bela e Bila, que sonham em casar-se com seus ídolos. A oportunidade aparece quando o tio das jovens, Furtado, querendo a colaboração destas para enganar e convencer a Condessa Carochinha a casar-se com ele, leva a dupla famosa que estava de passagem pelo Recife para conhecer suas sobrinhas. Entretanto, Mickey e Topo Gigio acreditam que vão conhecer duas condessas “finas”, sobrinhas do “conde consorte, Dom Furtado”, mas as meninas não resistem a emoção de conhecer os ídolos e caem em seus braços, o que causa um estranhamento dos convidados. Aborrecidas por não serem correspondidas, Bela e Bila inventam que a dupla de famosos é que tentou beijá-las e, por serem “plebeus”, o ato seria contra a lei. A única forma de se livrarem da prisão ou da morte seria reparar a “honra” das “condessas” com casamento. Marinho faz questão de retratar os personagens famosos e até queridos das crianças, como arrogantes, que tentam subornar a família para se livrar dos seus “crimes” e que tratam todos como se fossem selvagens, demonstrando medo e repulsa, inclusive pela verdadeira condessa que eles julgaram “monstruosa” (VIEIRA, 2019).

É impossível não perceber a tentativa descolonizadora de Marinho ao trazer os personagens Mickey e Topo Gigio para a peça e como ele dialoga com as ideias apresentadas por Dorfman e Mattelart, especialmente na forma como a Disney retratava nos quadrinhos os povos das nações mais pobres, sempre como “selvagens” inferiores ou inocentes que precisavam ser salvos pelos “civilizados” americanos.

Trazendo a reflexão de Homi Bhabha (1998) de como a crítica pós-colonial intervêm nos discursos modernos que “normalizam” a hegemonia em detrimento de toda a heterogeneidade dos povos submetidos no mundo, podemos relacioná-la à mensagem da peça infantil de Luiz Marinho. Tratando da crítica pós-colonial e da reconstituição do discurso da diferença cultural, Bhabha defende uma revisão radical do que ele chama de “temporalidade social” e do “signo”

e destaca a contingência e indeterminismo produtivo que marcam o espaço de onde emerge a cultura. O autor reforça a ideia sugerida pela teoria crítica contemporânea de que “é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história - subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento” (1998)), o que aponta para uma visão além da canonização, para uma cultura irregular, incompleta, produzidas no ato da sobrevivência social.

A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. Ela é transnacional porque os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural [...] e tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento - agora acompanhadas pelas ambições territoriais das tecnologias “globais” de mídia - tornam a questão de como a cultura significa, ou a que é significada por cultura, um assunto bastante complexo. (BHABHA, 1998, p. 241)

Essa ideia de cultura de sobrevivência da qual fala Bhabha parece estar sintetizada em uma personagem da peça de Marinho: Vovó Fancha. A mãe de Dona Etiqueta e Furtado é a ligação dessa família tão superficial com as raízes culturais pernambucanas. A senhora confusa, que troca nomes de poetas e obras, que mistura cultura “popular” e canônica, parece representar essa sobrevivência fragmentada de várias culturas que formam a gama heterogênea e em expansão de identidades dos vários Brasis que existem nesse país. Além de ser a personagem mais lúdica do texto e de localizar identitariamente a família (uma vez que é através de suas falas que sabemos não se tratar de qualquer família de classe média, mas de uma do Recife), é também Vovó Fancha que, com versos, música e brincadeiras populares, desmascara a suposta superioridade da cultura estrangeira representada tanto pelos personagens Mickey Mouse e Topo Gigio, como pela sociedade de corte incorporada pela condessa Carochinha.

A criança subalterna

Tratando-se de uma peça voltada para o público infantil, a revolução de Marinho vai muito além da resistência apresentada no texto, uma vez que estimula o senso crítico dos seus espectadores/leitores

através de uma linguagem lúdica e sem o apelo pedagógico e detalhado, como acontecia no teatro (e na literatura em geral) voltado à infância até então (FERRAZ, 2013; LAJOLO e ZILBERMAN, 2007). Para a pesquisadora Maria Aparecida Souza (2000) uma das características do teatro meramente didático é a subestimação da capacidade de entender e interpretar da criança. “Normalmente entende-se que só o que é expresso através da linguagem (discurso verbal) pode ser entendido, ou melhor, apreendido pela criança, negligenciando, assim, a função simbólica da linguagem artística” (SOUZA, 2000). Esse olhar de inferioridade e fragilidade lançado à criança espectadora/leitora reflete o local de subalternidade que elas ocupam na sociedade. No geral, as crianças são vistas como seres em formação e não um indivíduo completo em uma fase da vida. É uma visão adultocêntrica e autoritária de que infância precisa ser “orientada”, “encaminhada”, pois são incapazes (FARIA e SANTIAGO, 2016). Lajolo e Zilberman destacam que um dos artifícios da literatura infantil, nesse movimento de encaminhar as crianças inaptas, é o uso de animais antropomorfizados que representam a infância nas obras. O exemplo analisado pelas autoras é *O cachorrinho Samba* (1949), de Maria José Dupré:

O cãozinho passa por maus momentos: desobedece às ordens humanas, sai de casa e acaba se perdendo. Sua luta, que preenche a maior parte do livro, é por voltar, o que, enfim, consegue. [...] O texto exemplifica as duas características da ficção que recorre a animais como assunto e personagem: a) o cão simboliza a criança; mais que isso: dá vazão a uma imagem de infância que a considera uma faixa etária frágil e desprotegida, necessitando amparo permanente e cuidados suplementares. Postula a incompetência da criança para cuidar de si mesma e justifica a intervenção constante do adulto na vida dela; b) o texto assume uma postura doutrinária, já que aproveita a ocasião para transmitir ensinamentos morais e incutir atitudes, pregando principalmente a obediência. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2007, p.109 e 110)

Trazendo o conceito da subalternidade de Spivak (2010) ligado à ideia de silenciamento de grupos que não têm “voz” na sociedade e precisam de representação é possível incluir a criança, na medida em que esta é vista como um ser incapaz, inclusive pela lei, não podendo, portanto, falar por si mesmo. É importante destacar que a ideia aqui apresentada não pretende questionar a necessidade de cuidado

e proteção que as crianças demandam, mas refletir sobre o fato delas serem enxergadas como seres em formação e, portanto, incompletos, impossibilitados de compreender e interpretar o mundo a sua volta da forma “correta” sem uma orientação adulta. Na literatura, o olhar lançado à infância muitas vezes é também nessa linha da subalternidade, da incompetência reflexiva de um ser ainda em formação para se tornar um adulto, ou seja, alguém sem voz própria. “Muitos acreditam que tudo que gira em torno da criança deva ter algum ensinamento, algum valor moral e ético. Por isso é que no teatro [e na literatura em geral] muitas vezes reproduzem-se peças que contribuam na educação” (ARCOVERDE, 2009, p.608).

Contudo, como alerta Spivak em seu texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a responsabilidade de quem tem “voz” na sociedade deve ser destacada, seja de acadêmicos ou políticos, no caso das subalternidades estudadas pela pesquisadora, como a da mulher, seja dos adultos (incluídos aqui pesquisadores, educadores, pais, escritores etc), representantes da “voz” da criança. No estudo *Descolonizando a pesquisa com a criança* (2013), Flávia Motta e Rita Frangella problematizam o papel do pesquisador:

O que dar voz ao outro na e pela pesquisa implica? Representar, e aí o nexó com a discussão acerca da subalternidade – se a marca subalterna é a negação da possibilidade de representar-se o paradoxo que precisa incitar a reflexão sobre as práticas de pesquisa é, atentando para o que Spivak (2010) chama atenção, de que representar é ato de poder, mediação, como fazê-lo, sem anular o sujeito?. (MOTTA e FRANGELLA, 2013, p.190 e 191)

Esse também pode ser o desafio do escritor/dramaturgo ao representar a criança em suas obras, enxergando-as como sujeitos completos, pertencentes a uma fase da vida, capazes de imaginar, construir, refletir e tirar conclusões sem a necessidade de uma orientação direta, ou de uma “moral”. Já consagrado como dramaturgo para o público adulto, Luiz Marinho parecia entender sua responsabilidade ao se reportar às crianças: “[...]tive que tomar cuidados especiais na forma de comunicar, pois escrever para crianças é um trabalho muito difícil. Exigiu de mim uma dosagem certa de estilo crítico [...]” (MÜLLER; HÉLIO; JORGE NETO, 1987, p. 10). A peça *A família Rato-plan* cumpre seu papel não apenas de apresentar uma obra artística de qualidade estética feita para crianças, mas também ao despertar

o senso crítico do seu público, sem usar artifícios educacionais arcaicos, que não desafiam a criança a pensar. Em outras palavras, a obra dirige-se ao seu público sem anulá-lo, apesar de sua subalternidade na sociedade adultocêntrica.

Conclusão

Tendo em vista os objetivos deste artigo, foi possível demonstrar elementos de crítica pós-colonial na obra infantil *A família Ratoplan*, de Luiz Marinho. A partir da temática ousada escolhida pelo autor, a de problematizar o comportamento artificial da sociedade recifense - leia-se classe média e elite - influenciados por padrões e culturas importadas que não se encaixam na realidade da cidade (nem do país), fica evidente uma resistência a organização social imposta pelas elites dominantes e abre espaço para uma reflexão sobre a constante necessidade de ascensão socioeconômica, com objetivo claro de se distanciar e se diferenciar do povo, a massa desfavorecida e sem privilégios. Analisando os personagens da peça, é perceptível que o desejo de um título de nobreza vai além do objetivo financeiro e até dos privilégios, a ideia é causar inveja entre os que ficam abaixo, motivado por um desprezo inegável pelos mais pobres e por tudo que vem deles. Esse quadro, retratado na peça de Marinho, tem suas origens no passado colonial e escravocrata do Brasil que não ficou para trás, uma vez que os pobres, nova classe de explorados, herdaram o ódio e desprezo destinados aos escravos pelos seus senhores que, por sua vez, deram origem à elite de hoje.

O uso de personagens infantis globalizados pela indústria cultural com apelo negativo na peça, também deixa transparecer a resistência do autor à invasão e supervalorização de elementos de culturas alheias, que contribuíram, de certa forma, para a criação de um estereótipo de brasileiro, como o do gentil corruptível, ou do nativo violento, “selvagem”, de cultura inferior.

Além das questões apontadas no texto, a obra marinha inova também ao desafiar a tradição pedagógica do teatro/literatura infantil, que subestima a infância, devido ao lugar de subalternidade (sem voz própria) que ocupa numa sociedade comandada por adultos. Ao se comunicar com as crianças, em um movimento (talvez intuitivo) de descolonização da literatura infantil, Marinho tem o cuidado de não

anular a capacidade imaginativa e de reflexão dessas, encarando-as como sujeitos em uma fase e não como futuros adultos.

Referências

- ARCOVERDE, Silmara Lúcia Moraes. *A importância do teatro na formação da criança*. Curitiba: PUCPR, 2009
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2.ed. - Maringá: Eduem, 2012 - E-book.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 2019.
- DORFMAN, Ariel. MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Tradução: Alvaro de Moya. 2.ed. - São Paulo: Terra e Paz, 1977.
- FARIA, Ana Lúcia Goulart de. SANTIAGO, Flávio. *Adultocentrismo e conflito social no cotidiano das crianças: descolonizando a educação – III International Conference Strikes and Social Conflicts: Combined historical approaches to conflict*. Barcelona: CEFID-UAB, 2016.
- FERRAZ, Leidson. *Teatro para crianças no Recife: 60 anos de história no século XX* - 2013. Disponível em: <<https://cbtij.org.br/?s=revista+teatro+para+crian%C3%A7as+no+recife>> Acesso em: 6 jul. 2021
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. Antonio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas 2002
- LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina A. *Fundamentos de metodologia científica* - 5. ed. - São Paulo: Atlas 2003.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira* – 6. ed. – São Paulo: Ática, 2007.
- MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Manaus: UEA Edições, 2013.
- MORGADO, Margarida. *Literatura Infantil e Interculturalidade: “Preparar os Leitores para a Vida”*. Castelo Branco: Revista Educareducare, 2010.
- MOTTA, Flávia Miller Naethe. FRANGELLA, Rita de Cássia Prazeres. *Descolonizando a pesquisa com a criança: uma leitura pós-colonial de pesquisa*. Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade, Salvador, jul./dez. 2013, v. 22, n. 40, p. 187-197.

- MÜLLER, Christianne; HÉLIO, Mário; JORGE NETO, Jorge. 1987 - *Luiz Marinho - do teatro ao romance*. Diário Oficial, Recife, 29 de maio. Suplemento Cultural, ano 1, nº 10, p.8-10.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas* - Edgardo Lander (org). Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005.
- SILVA, Igor de Almeida, *Réquiem à infância: um estudo sobre Um sábado em 30 e Viva o cordão encarnado*, de Luiz Marinho. Recife: O autor, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SOUZA, Maria Aparecida. *Teatro infantil ou teatro para crianças?* - 2000.
- SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Luiz Marinho: O sábado que não entardece*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Teatro Completo: peças infantis / Luiz Marinho*; Recife: Cepe, 2019. v. 4 - E-book.

Representações de poder e afeto em *Nada digo de ti, que em ti não veja*, de Eliana Alves Cruz

Maria Inês Freitas de Amorim (UERJ)¹

– Nego, lembra de u'a coisa: traição é um vício de sinhô e de sinhá. Num confia. Cuidado. Num confia! – Vitória (Nada digo de ti, que em ti não veja, ELIANA ALVES CRUZ)

O olhar analítico sobre o passado é um movimento para o conhecimento sobre as estruturas do presente, entendendo as bases nas quais a sociedade está alicerçada. É uma forma de entender as relações de poder que regem a sociedade e as opressões que marcam as existências humanas. O conhecimento sobre o passado é possibilitado por narrativas que são atravessadas por perspectivas, contextos e ideologias. “Seres humanos participam na história não apenas como atores, mas também como narradores” (TROUILLOT, 2016, p.27).

A narrativa sobre o passado é construída a partir de uma sobreposição entre o que ocorreu e sobre o que se diz que ocorreu. Para um entendimento analítico, portanto, além de conhecer o que é dito, é preciso entender quem é o autor do discurso que estruturou a leitura da história. Para Trouillot, “ao mesmo tempo em que a maioria dos teóricos reconhece, em princípio, que a história envolve tanto o processo social quanto as narrativas sobre esse processo, as teorias da história na verdade privilegiam um dos lados, como se o outro não importasse” (TROUILLOT, 2016, p.51). As histórias do lado não privilegiado são silenciadas ou suas narrativas sofrem deturpações, uma vez que o lado que tem o poder de narrar expressa seus interesses nas histórias que conta ou na forma que conta.

O lado privilegiado que narra está alicerçado em relações de poder, e quando se pensa no processo de dominação e conquista das Américas, é essencial retomar o passado colonial, cujas marcas permanecem a construir narrativas e gerar violências. Para justificar o processo de dominação, a colonialidade do poder cria a noção de raças para classificar a população de maneira hierárquica, usando

1. Graduada em Comunicação Social (UFV) e em Letras (UFF), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ).

uma ficção em termos biológicos como fundamentação. Tal classificação e sua consequente hierarquização representam a expressão mais profunda e duradoura da dominação colonial imposta pelo colonialismo europeu aos povos do mundo (LUGONES, 2020 [2008]).

Hierarquizar os povos é uma expressão de poder, uma vez que visa a dominação. E como quem constrói a narrativa é o grupo social que conduziu o processo colonial, o topo hierárquico é figurado pelo homem branco europeu, e as demais categorias são inferiorizadas e silenciadas. Assim, a colonialidade não se limita à classificação racial, como defende Lugones:

Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle de acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/ intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior das relações intersubjetivas. Ou seja, toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade (LUGONES, 2020 [2008], posição 924)

O controle social é performado pelo controle narrativo do passado. Dessa forma, as narrativas a partir das perspectivas daqueles que foram subalternizados é silenciada, muitos dos registros foram apagados e muitas histórias foram desacreditadas. Se muito do que aconteceu foi invisibilizado ao longo do tempo, a narrativa ficcional é um espaço em que narrativas sobre o passado podem ser elaboradas e haja um preenchimento das lacunas que o poder hegemônico tentou apagar.

O olhar sobre o passado é o que conduz a narrativa do romance *Nada digo de ti, que em ti não veja*, de Eliana Alves Cruz, publicado em 2020 pela Editora Pallas. A obra se passa no início do século XVIII, na cidade do Rio de Janeiro. Em uma narrativa repleta de segredos, intrigas, mentiras e hipocrisia, a viagem ao passado construída por Eliana Alves Cruz apresenta perspectivas diversas sobre a vida no período colonial brasileiro que rompem com uma estrutura de poder cristalizada.

Ao longo do romance, personagens silenciados na narrativa hegemônica da história têm suas vozes representadas. Marcas de um passado que permanecem no presente. Pensar, por exemplo, que o Brasil é atualmente o país onde mais pessoas trans são assassinadas no mundo, a personagem Vitória entoa sua luta de existir e ser:

Vitória era o seu quinto nome desde que viera ao mundo. Ela nasceu como o menino Kiluanji Ngonga. Quando entendeu sua verdadeira natureza, foi chamada de Nzinga Ngonga, depois virou sacerdotisa e era chamada de Nganga Marinda (sacerdotisa dos mistérios ancestrais). Desembarcou na América sequestrada dos seus e a batizaram como homem Manoel Dias. Depois de conquistar sua liberdade, escolheu ser apenas Vitória, pois era assim que se considerava: vitoriosa (CRUZ, 2020, p.38)

Vitória desenvolve um relacionamento amoroso com Felipe, filho mais novo de Antônio Gama, rico comerciante e membro de uma das famílias mais influentes da corte. Os encontros às escondidas e o medo perante a sociedade permeiam a relação entre os dois. Felipe está de casamento marcado com Sianinha, a família destes dois, os Gama e os Muniz, possuem relações antigas de parentesco e compartilham muitos segredos. Segundo o narrador: “Eram poderosos, mas eu via, entre divertido e penalizado, que tinham lá os seus muitos segredos, suas ossadas ocultas no armário pomposo de jacarandá” (CRUZ, 2020, p.17). A união dos dois jovens, assim como o sacerdócio de Diogo Muniz garantiriam a proteção e atestariam a “pureza de sangue” de todos.

A chegada do Frei Alexandre Saldanha Sardinha, emissário do Santo Ofício desperta apreensão: seu parecer pode trazer condenação ou absolvição. Antes de analisar a situação das famílias, Frei Alexandre parte em missão para as Minas para acompanhar as obras da Igreja. A chegada do Frei coincide com o recebimento de bilhetes e ameaças enviadas para os Gamas e os Muniz. A causa da chantagem se deve a religião professada por eles: “Na verdade, eles eram judeus convertidos... ou nem tanto” (CRUZ, 2020, p.23).

A trama entre os interesses das famílias poderosas também impacta na jornada de Zé Savalu e Quitéria, escravizados pela família Muniz. Zé Savalu vê em sua viagem às Minas, na comitiva do Frei, uma oportunidade de conquistar sua liberdade. Quitéria está grávida de seu filho e Zé Savalu percebe o interesse de Sianinha por ele e o que a moça branca seria capaz de fazer para prejudicar a sua vida, a de Quitéria e a da criança.

A literatura é um espaço de criação e, a partir do ficcional, é possível refletir sobre as bases que alicerçam o nosso concreto. Ficcionalizar o passado é uma forma de repensar as estruturas de opressão que regem as relações sociais do presente. Para Grada Kilomba, “escrever é uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva

traumática e enterrá-la adequadamente” (KILOMBA, 2019, p.223-4). O passado colonial escravocrata está ligado ao presente porque o racismo cotidiano atualiza a todo momento esse passado colonial, colonizando-o novamente.

Dessa forma, a leitura da narrativa sobre a história também deve ser encarada como um processo contínuo e que se atualiza. Não é porque um fato ocorreu no passado que ele permanece intocado, mas ele está sempre aberto a novas leituras e descobertas. E tais atualizações permitem que haja uma ruptura entre o que é história e o que é ficção. Para Trouillot, há uma demanda em um tipo de credibilidade dos fatos históricos que separa a narrativa histórica da ficção, e tal demanda teria caráter contingente e necessário:

É contingente na medida em que algumas narrativas avançam e retrocedem por sobre a linha que separa ficção e história, enquanto outras ocupam uma posição indefinida, que parece negar a própria existência de uma linha. É necessária na medida em que, em algum momento, grupos humanos historicamente específicos têm de decidir se uma dada narrativa pertence à história ou à ficção. Em outras palavras, a ruptura epistemológica entre história e ficção é sempre expressa concretamente através da avaliação historicamente situada de narrativas específicas. (TROUILLOT, 2016, p.30)

A ficção sobre esse passado diz respeito às narrativas dadas como fatos, enquanto não passam de construções ficcionais para consolidar a soberania de grupos sociais. Conferir veracidade aos fatos é uma forma de conquista de um conhecimento sobre o passado. Já a ficcionalização do passado elaborada no romance é um movimento de preenchimento de lacunas, é uma construção na qual há o compartilhamento criativo de histórias, não a pretensão de apresentar uma verdade histórica.

Na obra, a narrativa atravessa personagens que são culpabilizados por ser quem são, por “ousarem” não estar adequados ao que o poder vigente estipula para eles: a luta pela liberdade de escravizados; a luta pelo amor entre uma mulher trans negra liberta e um rapaz cis branco rico e a luta por professar a sua fé não cristã. O romance é dividido em cinco partes, e cada uma delas remete a uma etapa de um processo jurídico: “Dos porquês”, “Das acusações”, “Dos processos”, “Dos julgamentos” e “Das sentenças”. Tal divisão metaforiza os julgamentos e as condenações sociais que todos aqueles que não estão enquadrados nas estruturas hegemônicas vivenciam.

A perseguição e criminalização são estratégias de exclusão daquele que é diferente, que não preenche as características impostas pelo poder da colonialidade. Para Lélia Gonzalez:

Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados. E ele apresenta, pelo menos, duas faces que só se diferenciam enquanto táticas que visam ao mesmo objetivo: exploração / opressão. (GONZALEZ, 2018, p.324)

A imposição de uma superioridade gera processos de desumanização e a vida passa a ser algo negociável. O esvaziamento da subjetividade gera a necropolítica, ou seja, o poder soberano da colonialidade tem legitimidade de decidir que vidas merecem viver e quais podem ser descartadas (MBEMBE, 2018). Manter a subjetividade é um ato político de luta. No romance, há a representação dessa estrutura de poder violenta na passagem em que Antônio Gama e seus filhos matam os membros da comitiva que trouxe o ouro para o Rio de Janeiro: “Aqueles homens sabiam demais. Sabiam de todo o trajeto oculto na mata, sabiam dos pontos clandestinos de apoio, sabiam o que carregavam e o que estavam sonhando à Coroa. Sabiam... E saber não era uma boa coisa para a gente preta” (CRUZ, 2020, p.171).

Ao refletir sobre o passado escravagista na América Latina, Lélia Gonzalez desenvolveu o conceito de Amefricanidade, que não se limita a pensar o continente apenas em seu caráter geográfico, mas perpassa todo o seu processo histórico de intensa dinâmica cultural, a partir de processos de adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas que são de origem das múltiplas culturas africanas que vieram para o continente.

Assumir a Amefricanidade é reconhecer a experiência africana no continente, com suas expressões, cosmovisões e identidades. Não é realizar uma visão idealizada de África, mas reconhecer importantes expressões estruturantes da identidade cultural do continente. Diante dessa perspectiva, mais do que uma América Latina, o continente deveria ser denominado de Améfrica Ladina, no qual todos os brasileiros são ladinoamefricanos. Tal perspectiva propõe que se pense o continente a partir de toda sua história de lutas pela liberdade de expressão da diversidade na diversidade e nas formas alternativas de organização social que contradiziam formas excludentes

institucionalizadas. Além de entender que seja necessária a rejeição da violência do poder da colonialidade.

Os diferentes povos africanos que foram trazidos para o Brasil são representados ao longo do romance. A simplificação e homogeneização de um povo, como apresentar África como um todo igual, é uma das formas de apagamento. Assim, ao representar a diversidade cultural há um respeito a história desses povos. Vitória é de origem banto e foi sequestrada em Angola e trazida para o Brasil como cativa ainda jovem. Tomásio, Quitéria e Zé Savalu eram do Daomé:

Eram de diferentes partes do reino, mas ainda assim todos pretos-minas. Eram irmãos de nação e precisavam ser cada vez mais unidos porque estavam em minoria não apenas na casa, mas no Rio de Janeiro, onde dominavam os angolas e moçambiques com quem os seus volta e meia se estranhavam. (CRUZ, 2020, p.66)

Ao representar essas vozes dissonantes, o romance *Nada digo de ti que em ti não veja* representa a luta em defesa da vida, mas também uma batalha contra o epistemicídio que a narrativa hegemônica impõe em relação à história dos africanos no Brasil. A obra representa a voz de indivíduos cujas existências eram esvaziadas pela condição de escravizados, uma vez que eram encarados como mercadorias. O respeito ao seu sagrado e a luta por liberdade são expressas ao longo da narrativa, como na fala de Quitéria sobre a alforria: “- Bem... se for pela alforria, tudo vale, mas essas tais de irmandas não me interessam. Nada desses deuses de brancos me interessa” (CRUZ, 2020, p. 67).

Os africanos e os filhos da diáspora têm suas trajetórias marcadas pela violência do sequestro, do atravessamento imposto pelo Atlântico a bordo de tumbeiros para o trabalho compulsório. Assim, a identidade construída pela diáspora é a partir de uma perspectiva transnacional, na qual é necessário romper o modelo que parte de uma visão eurocêntrica de África, para uma construção africana intra-cultural, com ênfase na diversidade e nos processos transculturais e históricos.

Pensando nessa identidade afro-diaspórica, Chancy elabora o conceito autoctonomia: “meu uso do neologismo autoctonomia, então, para descrever os africanos dos dias atuais e os afro-diaspóricos significa destacar a relação dos afrodescendentes com suas terras e

culturas de origem, mesmo quando deslocadas e reconstituídas²” (CHANCY, 2020, posição 173). A criação de novos conceitos e novas nomenclaturas é parte de uma insubmissão epistêmica que rompe com a ideia de se referir a identidades culturais não-européias a partir de um olhar eurocentrado, pois este, na prática, resulta num processo de (re)colonização. Por isso, o pensamento decolonial também perpassa pelo combate ao epistemicídio e a elaboração da complexidade das diferenças a partir de novas conceituações teóricas a partir da perspectiva dos colonizados.

As marcas da colonialidade estão presentes nas estruturas que regulam a expressão da individualidade dos sujeitos, a partir de uma construção de pensamento baseado em dualidades. As mulheres, por exemplo, são concebidas como complementares aos homens para a reprodução social, biológica e cultural. O efeito colonizador diz respeito a falta de autonomia de corpos e mentes, que são submetidos a relações de poder e submissão estruturadas no patriarcado, que, para a perspectiva analítica do feminismo comunitário, citado por Lorena Cabinal, é definido como: “o sistema de todas as opressões, todas as explorações, todas as violências e discriminações vividas por toda a humanidade (mulheres, homens e pessoas intersexuais) e pela natureza, como um sistema historicamente construído sobre o corpo sexuado das mulheres”³ (CABINAL, 2010, p.16).

No romance, por exemplo, ao saber da infidelidade da esposa Manuella, Antônio Gama sente-se no direito de espancá-la quase até a morte. Não era a primeira vez que ele recorria a violência contra um corpo feminino: “A primeira mulher já partira deste mundo depois de uma sessão de surras semelhantes; e agora Manuella, a bela e doce Manuella” (CRUZ, 2020, p.141). Antônio se sente proprietário de suas esposas, crendo que cabia a ele a decisão sobre a vida ou a morte delas, se as ações delas deveriam ser punidas ou não. Ele se enxerga como denunciante, juiz e carrasco em relação às ações das

2. Tradução nossa. No original: “my use of the neologism autochthony, then, to describe present day africans and african diasporics means to highlight the relationship of african-descended people to their lands and cultures of origin, even when displaced and reconstituted”.
3. Tradução nossa. No original: “el sistema de todas las opresiones, todas las explotaciones, todas las violencias, y discriminaciones que vive toda la humanidad (mujeres hombres y personas intersexuales) y la naturaleza, como un sistema históricamente construido sobre el cuerpo sexuado de las mujeres”.

mulheres, que por sua vez, são vítimas de suas decisões e de sua concepção de posse.

Outra expressão da estrutura do patriarcado é a criminalização de relações de afeto. Ao representar as relações homoafetivas do século XVIII, por exemplo, Eliana Alves Cruz evidencia o caráter de crime de lesa-majestade, punido com a morte: “Aquele do ‘pecado que não ousa dizer seu nome’, do pecado nefando, mortal e, de acordo com o que acreditava, fruto de profunda doença psíquica provocada pelo inimigo que vinha das trevas: a sodomia” (CRUZ, 2020, p.32).

As estruturas que determinam as performatividades de gênero e de sexualidade são construções da colonialidade tão entranhadas nas relações sociais que passam a ser concebidas como estruturas naturais. Quem detém o poder constrói tais estruturas que permitem a manutenção de relações de opressão e o movimento decolonial perpassa pela problematização e questionamento do patriarcado. Para Anzaldúa,

As mulheres, ao menos, tiveram a coragem de romper com a sujeição. Apenas os homens gays tiveram a coragem de se expor à mulher dentro deles, e de desafiar o modelo corrente de masculinidade. Tenho encontrado pouquíssimos homens heterossexuais educados e amáveis, os primeiros de uma nova estirpe, mas estão confusos, e enredados em comportamentos sexistas que ainda não conseguiram erradicar. Precisamos de uma nova masculinidade e o novo homem precisa de um movimento. (ANZALDUA, 2005, p.711)

Se por um lado, a colonialidade violenta corpos e impõem comportamentos aos colonizados, por outro, para aqueles que detém o poder, ela ampara e privilegia. O Frei Alexandre Sardinha, por exemplo, apesar de julgar e determinar sobre a vida ou a morte daqueles que moram na colônia, realiza diversos comportamentos que ele próprio sentencia: “Entre os pecados capitais, a luxúria a avareza eram suas especialidades, pois se havia algo de que gostava tanto quanto os prazeres da carne eram os privilégios do bolso” (CRUZ, 2020, p.79).

Deter o poder é ser detentor de privilégios que permitem que se faça o que se quer, mesmo que tais ações sejam criminalizadas. Frei Alexandre tem consciência de que suas ações prejudicam os outros e que se ele estivesse em outra posição seria sentenciado, mas como ele é o representante do poder metropolitano na colônia, ele realiza seus desejos impunemente, deixando um rastro de dor, sofrimento e mortes.

Os privilégios que marcam a colonialidade permanecem na estrutura da sociedade, na qual o julgamento e a forma como são conferidas as sentenças são atravessadas por diversos fatores, sobretudo pelo racismo e pelo classismo. Retomando o século XVIII, a autora do romance evidencia as raízes antigas das injustiças e desigualdades, problematizando e propondo um movimento reflexivo, apresentando uma insubmissão a esta estrutura excludente.

O texto insubmisso de Eliana Alves Cruz aliado ao fazer literário enquadra o romance *Nada digo de ti, que em ti não veja* à ideia de “escrivência” desenvolvida por Conceição Evaristo. Nessa perspectiva, a escrita está diretamente relacionada ao vivido:

Retomando a reflexão sobre o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (EVARISTO, 2005, p.202)

A escrita, portanto, congrega as dimensões política e estética. Há uma elaboração literária a partir da representação das experiências vividas, sejam por experiências da autora ou de seus ancestrais. O texto literário constrói uma interpretação crítica do mundo, representando vozes, experiências e vivências, apresentando um contraponto ao discurso hegemônico que constrói a narrativa oficial. A expressão da arte literária está a serviço de reinterpretar histórias e personagens.

A luta por existir e por manter a subjetividade estão ligadas a luta pela proteção dos laços de afeto. A força das personagens do romance está em suas relações: Zé Savalu parte em viagem à Minas para conquistar a sua liberdade, a de Quitéria e a de seu filho. Felipe aceita seguir na mesma viagem para se afastar de Vitória, pois sabe que o relacionamento dos dois pode representar a morte da amada. Segundo bell hooks, “Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura” (HOOKS, 2010, s/p).

O afeto é um movimento de resistência, uma vez que se permite expressar os sentimentos, e também é uma prática da conquista da subjetividade. Sentir é uma forma de conquista da liberdade e, desta forma, uma prática na luta contra as opressões de imposições construídas pela colonialidade do poder. A livre expressão do ser, como

a plena conquista da possibilidade de amar, é uma atitude de insubmissão às estruturas do patriarcado.

O movimento decolonial parte de uma atitude do indivíduo. “Ou seja, atitude é a definição de uma orientação para o conhecimento, o poder e o ser que podem tornar o sujeito decolonial”⁴ (MALDONADO-TORRES, 2016, p.23). A transformação do indivíduo é uma etapa para a transformação da coletividade. A busca por diversas formas de construção do conhecimento, de questionar as estruturas que alicerçam a sociedade, de questionar as limitações que impõe opressões são ações individuais que conduzem a propostas de ações em prol de todos que estão inseridos num contexto de opressões.

Do movimento individual para a luta coletiva, o amor é uma força de transformação, uma vez que, como defende Maldonado-Torres “O amor decolonial é um dos elementos-chave da atitude decolonial, mas este é apenas o começo. A atitude é uma orientação básica que gera uma forma de interpretação e uma ação”⁵ (MALDONADO-TORRES, 2016, p.23). Ao conquistar a liberdade do sentir e do pensar, há uma transformação no agir. Não basta mudar o sentir, é necessário refletir sobre as concepções cristalizadas do pensar, mas amar é um dos primeiros passos. O amor, nesse sentido, não pode ser comparado ao clichê romântico, mas como uma força de ação que impulsiona, assim como a raiva.

O ponto de partida é a transformação individual, mas a luta precisa ser coletiva, da união daqueles que estão submetidos a um sistema de exclusões e opressões. A escrita, como a produção literária que questiona essas relações, é um exemplo de atitude decolonial. “A atitude decolonial envolve a renúncia aos sistemas de valores que permitem essa resposta funcionar ou ter o mundo definitivo. Mas um condenado sozinho não consegue ir longe”⁶ (Ibid.,p.29).

4. Tradução nossa. No original: “That is, attitude is the definition of an orientation towards knowledge, power, and being that can make the subject turn decolonial”.
5. Tradução nossa. No original: “Decolonial love is one of the key elements of the decolonial attitude, but this is only the start. Attitude is a basic orientation that generetes a form of interpretation and an action”.
6. Tradução nossa. No original: “The decolonial attitude involves resignation from the systems of value that allow this response to work or to have the final world. But a damné alone can only go that far”.

Zé Savalu conquista a alforria sua e dos seus, porque contou com a participação de diversas pessoas, cujos objetivos eram a conquista da liberdade. Quem resiste não resiste sozinho, precisa da força do outro para conquistar a liberdade. É uma ideia ampla, que não pode ser confundida com ações individuais de sobrevivência, as condições de cada um precisam ser levadas em consideração, pois é necessário cuidado e respeito com aqueles indivíduos que sucumbiram pelo violento processo escravagista. Para Jane Shape “Uma celebração acrítica da resistência e resiliência dos escravos corre o risco de ignorar as condições de subjugação e desumanização que, em muitos casos, impediram uma oposição à escravidão, aberta ou não”⁷ (SHARPE, 2002, p.xv).

Da construção de laços de afeto à representação da subjetividade de personagens historicamente silenciados, o romance apresenta uma ampla crítica às relações de violência que permanecem a desumanizar existências e inferiorizar pessoas. Do racismo estrutural que impede a construção de uma sociedade mais justa. Das relações de poder que geram miséria, dor e medo à hipocrisia de uma sociedade que em nome da religião discrimina, machuca e mata, como desabafa Branca:

‘Como eram hipócritas...’, pensava. ‘Chegara ali aquele homem tão metido a santo para nos julgar pelo quê exatamente? Por nossas orações e tradições? Que mal há no que fazemos no íntimo dos nossos lares? Não interferiram ou prejudicavam ninguém por crer nas leis de Moisés. Já esse religioso julgador e cheio de arrogância e moral, é o indecente arruinador de famílias e reputações!’ susurrava. (CRUZ, 2020, p.143-4)

Revisitar o passado pelo caminho ficcional permite que passemos a limpo as várias reparações que precisam ser efetivadas. Pensar sobre o poder colonial que oprime que originou as desigualdades de hoje. Entender a importância das políticas de reparação e lutar por elas. Entender que “todas vidas importam”, mas que a sociedade está estruturada em relações desiguais que proporcionam exclusões.

7. Tradução nossa. No original: “An uncritical celebration of slave resistance and resilience risks overlooking the conditions of subjugation and dehumanization that in many instances prevented an opposition to slavery, overt or otherwise”.

Nada digo de ti, que em ti não veja já carrega em seu título uma declaração de amor. E que a literatura, a partir do seu poder de construir universos, permita também a luta por um mundo em que Zés Savalus não precisem se arriscar para manter suas famílias, que Felipes e Vitóriaas possam viver suas histórias de amor e que Brancas e Manuelas possam seguir sua fé sem serem criminalizadas por isso.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro/2005.
- CABNAL, Lorena. *Feminismos Diversos: el feminismo comunitário*. Segovia: ACSUR-Las Segovias, 2010.
- CHANCY, Myriam. *Autochthonomies: transnationalism, testimony, and transmission in the African Diaspora*. University of Illinois Press. South Oak. 2020.
- CRUZ, Eliana Alves. *Nada digo de ti, que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- EVARISTO, Conceição. 2005. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza Martins de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, p. 201-212.
- GONZALEZ, Lélia. A Categoria político-cultural da Amefricanidade. In: *Primavera para as rosas negras*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018 [1988]. p. 321-334.
- HOOKS, Bell. *Vivendo de amor*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Edição Kindle.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. *Outline of ten theses on coloniality and decoloniality*. 2016. Disponível em: <http://caribbeanstudiesassociation.org/docs/Maldonado-Torres_Outline_Ten_Theses-10.23.16.pdf>. Acesso em 03 jul. 2021.

- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SHARPE, Janny. *Ghosts of slavery: a literary archacology of black women's lives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: huya, 2016.

**Herdades de uma literatura periférica:
a formação de uma identidade social e literária
na literatura luso-africana e brasileira**

Elizabete Farias de Castro (FURG)¹

O presente trabalho pretende refletir sobre as poesias luso-africanas de Costa Alegre, Cordeiro da Matta e Francisco José Tenreiro, e sobre a literatura afro-brasileira de Luís Gama, Solano Trindade e Jamu Minka. A partir de questões como temática, autoria, linguagem, e ponto de vista, busco perceber como as poesias dos poetas luso africanos podem ser consideradas como uma literatura negra e como essa literatura se constitui no Brasil. Além disso, procuro sugerir quais as relações entre o canto das poesias luso africanas, a poesia *Sou negro*, de Solano Trindade, *Raça & classe*, de Jamu Minka, e o poema 34 da antologia de Luiz da Gama.

Caetano da Costa Alegre, o primeiro poeta são-tomense e “um dos primeiros poetas africanos exprimindo-se em língua portuguesa a tomar conhecimento da sua cor” (MARGARIDO, 1980, p. 519), foi considerado romântico tardio ou ultrarromântico por críticos das literaturas africanas de expressão portuguesa. Essa designação corresponde a percepção de traços do romantismo byroniano, como as referências à morte e aos sentimentos de um amor não realizado. Tais influências de um cânone literário europeu podem ser percebidas no poema Cantares Santomenses (A meu tio Jerônimo José da Costa):

Não creias que em teu jazigo
Alguém parta o coração,
No mundo quem morre, morre,
Quem cá fica come pão.

Não me dizem quanto tempo
Tenho ainda que viver,
Ficava ao menos sabendo
Quando finda o meu sofrer.

Os versos, compostos em redondilha maior – “Não/creias/que/em/teu/já/zi(go) /Al/gué/m/par/ta o/co/ra/ção /No/mun/do/quem/mor/re/

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação de Letras, da Universidade Federal de Rio Grande – FURG.

mor(re)” – são feitos de acordo com a predileção comum do público de Portugal e do Brasil, e também aos moldes do cânone ultrarromântico que, apesar de não ser rejeitado pelo realismo, era pouco utilizado nesta estética que sucedeu o Romantismo.

Nas primeiras duas estrofes, o poeta canta a morte que, ainda que traga consigo o espectro lúgubre, é vinculada à salvação das aflições da vida, enquanto que, a quem fica, resta-lhe apenas a condição de se manter vivo. São também nessas estrofes que canta a banalidade da morte e a capacidade humana de seguir sua peregrinação apesar da finitude da vida.

O uso de um provérbio popular santomense: “Quem cá fica come pão”, é relevante na medida que pensamos em como o poeta reintroduz os códigos literários europeus em sua cultura, ou seja, como é feita a tradução dos influxos vindos da literatura portuguesa. Outra característica do ultrarromantismo fica em relevo nos versos: “Ficava ao menos sabendo / Quando finda o meu sofrer”. A representação da morte como um fascínio, ou como objeto de desejo e de salvação, são marcas reconhecidas dessa geração romântica.

Em contrapartida, no mesmo poema, Caetano da Costa Alegre canta a vida, mas uma vida marcada por um amor não realizado o que, de certo, revela as características de um fazer poético ultrarromântico, tanto pela referência ao fúnebre, quanto pelo jogo de antíteses que faz entre a vida (amor) e morte (esperança e finitude).

Nos versos seguintes que compõem o poema, “Se eu me casasse contigo, /Fazia um voto de ferro, / De deixar-te unicamente No dia do meu enterro”, a oposição é marcada pelas expressões: “casasse” e “votos” – especificidade de quem está vivo, e pelos vocábulos “deixar” (abandono) e “enterro” – domínio da morte. Entretanto, as traduções de um cânone literário na poesia do poeta são-tomense não se esgotam no conteúdo da poesia, isto é, nas escolhas de um tema mórbido ou de um amor não correspondido, mas também na estética.

Se de um lado temos os influxos literários e culturais europeus, de outro engendra-se a diáspora de uma transposição desses traços, traduzidos, segundo uma poética própria. De acordo com Laranjeira, “não tinham surgido ainda as designações de literatura angolana, moçambicana ou são-tomense com carácter de sistema nacional, mas a escrita já deixara de ser espaço de europeidade absoluta para se tornar contaminação relativa de línguas” (LARANJEIRA, 1985, p. 11).

Tais transferências culturais e traduções tornam-se latentes na poesia de Caetano que canta “sua posição de homem negro, de margem, numa sociedade colonial, imperialista, e a tentativa de, por meio da linguagem poética, elaborar seus afetos tanto no que concerne ao plano pessoal, quanto no que diz respeito à relação com a própria cor” (PALMEIRA, 2017, p. 528-529). É pela linguagem e através dela, que Caetano, nas fronteiras e utilizando-se de um cânone literário europeu, faz insurgir a percepção de um poeta negro na literatura portuguesa e de São Tomé e Príncipe.

Em outras palavras, os influxos do Romantismo, do Realismo literário português, o qual tem como principal representante Guerra Junqueiro, e do parnasianismo europeu não tornam a poesia de Caetano uma mera cópia de estilo e conteúdo. Tais influxos incorporam a alteridade de alguém que canta a beleza, o sofrimento e a marginalização do homem e da mulher negra. A exaltação da mulher negra também é tematizada em sua poesia, como podemos verificar em *A negra*:

Negra gentil, carvão mimoso e lindo
 Onde o diamante sai,
 Filha do sol, estrela requeimada,
 Pelo calor do Pai,

Encosta o rosto, cândido e formoso,
 Aqui no peito meu,
 Dorme, donzela, rola abandonada,
 Porque te velo eu.

Nas estrofes acima, além das exaltações dadas à mulher negra - evidenciadas pelas escolhas adjetivas: “gentil”, “mimoso”, “lindo”, “estrela”, “cândido”, “formoso”, “donzela”, o poeta também canta a valorização da pele. O carvão e o diamante são substâncias que têm a mesma composição - carbono, mas valores extremamente diferentes. Nota-se, portanto, na poesia que a mulher negra é matéria bruta, ainda que amada. Além disso, ao utilizar o termo “requeimada”, resposta incisiva à forma depreciativa como eram tratados, Caetano transfaz a negatividade da palavra e a coloca de modo positivo, porque o criador da mulher negra também é outro, o próprio sol, que faz referência ao clima africano. Desse modo, seria essa a diferença entre o homem branco europeu e o homem negro africano, visto que

as condições climáticas concebem as diferenças, mas não uma relação de superioridade e inferioridade entre as raças. De outro modo, o sol na poesia também faz referência ao astro, à luz e ao calor que vem de dentro da mulher negra.

Essa estratégia de ressignificar os termos pejorativos associados a pele preta, tão utilizado na poesia de Costa Alegre, será amplamente empregado mais tarde, como ocorre, por exemplo, no Novo Movimento Negro, O renascimento de Harlem, principalmente na antologia *The New Negro* (1925) e nas décadas de 1960 e 1970, com os movimentos dos negros nos EUA.

Se por um lado Costa Alegre ecoa em sua poesia a exaltação da mulher negra, por outro revela a ambivalência entre a exaltação e o reconhecimento da vida e da beleza da negritude, e a desvalorização racial dos negros numa sociedade colonial. O contraste entre luz e sombra apresenta, no poema seguinte, os valores negativos e positivos associados, pelo europeu branco, à pele negra: “No teu divino seio existe oculta / Mal sabes quanta luz, /Que absorve a tua escurecida pele”.

Há, nos versos acima, um confronto com as ideias científicas da época, em que se acreditava que a primeira humanidade era branca, ou seja, que a qualidade primaz da humanidade estava associada à branquitude. A antítese que se faz entre luz e escuridão também revela uma condição de “salvação”. A luz interior pode ser entendida como virtudes que redimem e ocultam a escuridão da pele. Portanto, as graças da mulher negra reparam a ideia evolucionista da época. Entretanto, essas considerações não podem ser assimiladas como a negação da própria identidade negra, mas sim um enfrentamento diaspórico de um homem negro em uma sociedade totalmente racializada e racista.

No poema “Eu e os passeantes”, Caetano revela como o europeu concebe o negro na sociedade do século XIX. No poema inglesas, espanholas, francesas e portuguesas refletem a visão que se tem do negro: a surpresa na Inglaterra; a grandeza na Espanha; a beleza na França; e, em Portugal, a rejeição.

É possível analisar, como um modo de compreender a relação diaspórica de Costa Alegre com a sociedade racista de sua época, a construção dialética da imagem da mulher negra em Cordeiro da Matta, poeta angolano, contemporâneo de Caetano. Matta, não podendo sair de Angola para estudar, tornou-se um grande estudioso autodidata e marcou a literatura nacional angolana. Assim como o

poeta santomense, também era inspirado pelo Romantismo e pelo Realismo. Ele acreditava que a poesia deveria contar a vida e a luta do povo. Em seu poema *Negra*, canta a beleza da mulher africana numa dualidade latente: orgulho x preconceito; beleza x menosprezo, branco x negro.

A marca da dualidade que se constrói na afirmação da beleza de uma etnia frente a um mundo dominado pelos brancos está bem sinalizada na poesia e podemos percebê-la com o uso da conjunção adversativa, “mas”, que marca, justamente, oposição e contraste. Nos versos, “Negra! negra! como a noite/ d’uma horrível tempestade,/ mas, linda, mimosa e bella,/ como a mais gentil beldade!”, o poeta apresenta a cor negra como representativo de uma perturbação atmosférica violenta – “horrível tempestade”, entretanto, marca a oposição a isso, com a conjunção adversativa, “mas”, referindo a beleza da cor na mulher africana e a bondade nela – “gentil beldade”.

O contraste destacado acima continua nos seguintes versos: “Negra! negra! como a asa/ do corvo mais negro e escuro,/ mas, tendo nos claros olhos,/ o olhar mais límpido e puro!”. Dessa vez, Matta compara a cor negra com um representativo da morte, da finitude, isto é, com o medo e a tristeza da humanidade. Comparar algo com a morte é como associar o pesar àquilo. Mas, o poeta, assim como Caetano, atribui sentidos diferentes para a cor negra na mulher, marcado também pela conjunção adversativa “mas”.

Uma consideração me parece importante aqui: na língua portuguesa é possível a substituição dessa conjunção por qualquer outra que expresse a ideia de adversidade, porém isso não é possível no poema. Os olhos da mulher negra não são lindos e puros apesar de sua cor, não é uma relação de inferiorização. Ela é linda por seu todo, é pura porque é transparente, porque mostra o íntimo, ou porque revela o que está além dos olhos, como um atingir de um outro cosmos. A oposição não é entre a beleza/pureza e a cor, como injustamente acusaram tanto Cordeiro da Matta como Caetano da Costa Alegre, referenciados como poetas ressentidos de sua cor, mas, sim, a negação das ideias pejorativas.

Na mesma estrofe, o eu lírico segue enaltecendo a mulher, sempre associando a sua cor às suas qualidades. “Negra! negra! como o ébano,/ seductora como Phedra,/ possuindo as celsas formas, / em que a boa graça medra!”. Dessa vez, o eu lírico canta o poder de fascínio que cinge a mulher negra e a propriedade sedutora que vem dos sublimes

contornos de seu corpo, nas quais suas virtudes fazem com que esse poder de fascínio cresça. O que Cordeiro da Matta faz nesse poema vai muito além de exaltar uma beleza. Ele contesta todo um ideal já estabelecido do que seria o belo. A figura feminina construída por ele, e também por Costa Alegre, apresenta outras belezas, cores e virtudes.

Ao fim da primeira estrofe, novamente marcado pela conjunção adversativa, Cordeiro da Matta contradiz a visão pejorativa da pele negra e exalta a mesma: “Negra! negra!... mas tão linda/ co’os seus dentes de marfim;/ que quando os lábios entreabre,/ não sei o que sinto em mim!...”. Os lábios descortinam o sorriso e esse absorve a mente, o corpo, os sentidos. Os lábios cobrem o eterno que vive no sorrir. Não que não possa ser a boca a inspiração, a paixão e a volúpia, mas o sorriso, esse rouba o real e carrega consigo as respostas. Deixa no lugar as perguntas, as demandas de quem o sente.

Por fim, na última estrofe, são abordadas as concepções das ideologias evolucionistas do séc. XIX, que, ao criarem uma escala gradativa da humanidade, colocavam o negro numa posição inferior e os germânicos no alto. Ao se referir a “cor primeva” e ao mito de “Eva”, Matta afirma que se o criador teve receio de elevar a negra como mulher, se o clima africano roubou dela a cor da primeira humanidade, é porque a mulher negra é a deusa da beleza - absoluta e incontestável criadora do belo. É ela quem concebe o que é bonito, é a deidade do encanto.

Anos mais tarde, também em São Tomé e Príncipe, nasce o poeta Francisco José Tenreiro (1921 – 1963), que irá continuar o legado deixado pelos que o precederam, como Caetano da Costa Alegre, seu conterrâneo, e por outros, como Cordeiro da Mata. Considerando que Cordeiro Matta não estudou na Europa, e que os dois poetas santomenses o fizeram, a associação entre esses dois últimos se dá de uma forma ainda mais próxima. O lugar de onde falam Caetano e Tenreiro era um espaço de enfrentamento semelhante: do negro que vai para uma terra em que se estrutura uma ideologia racial pretensiosamente dominante. Entretanto, enquanto Caetano traduzia os padrões de uma poesia canônica, Tenreiro fará uma composição toda em versos livres, sem estar presa a regras fixas do cânone literário. Essa característica marca a intenção natural do poeta de cantar a terra numa postura bem libertária.

O poema *Fragmento de blues (A Langston Hughes)* talvez seja o que mais elucida o que este trabalho pretende prantear: o nascimento e a formação de uma arte carregada de identidade da negritude, a qual

foi sendo confiada de geração à geração em diferentes partes do mundo. Desde o título, que apresenta uma dedicação à *Langston Hughes* - poeta estadunidense, ativista social e comunista, percebemos a consciência de uma auteridade em terras em que o negro é desprezado ou esquecido, até que tenha oportunidade de romper com o silenciamento e se colocar em uma posição de enfrentamento racial e/ou social.

Na primeira estrofe, o eu lírico canta uma solidão melancólica que está na Europa e que vem acompanhada de uma música que também ecoa a solidão: “Vem até mim nesta noite de vendaval na Europa/ pela voz solitária de um trompete/ toda a melancolia das noites de Geórgia”. Essa solidão, que tem cor, pode ser vista como o isolamento social que enfrenta o negro na Europa e também fora dela.

Em seguida, na mesma estrofe, como quem desabafa e pede a proteção da mãe, o poeta pede o acalento para um exílio: “oh! mamie oh! Mamie/ embala o teu menino/ oh! mamie oh! Mamie/ olha o mundo roubando o teu menino”. A presença da figura materna, que tratarei aqui como a representação das terras africanas, vê seus filhos separados em um mundo que se apropria violentamente deles. Tal “apropriar-se violentamente” fica indicado na escolha lexical do verbo roubar: olha o mundo roubando o teu menino.

Na segunda estrofe, vemos a intenção de Tenreiro, a qual converge em muito com a proposta desse trabalho: a tentativa de uma união da identidade negra entre negros espalhados pelo o mundo devido à diáspora africana. Faz referência à Europa, à América e ao legado que estes deixaram nesses continentes. “E Harlem abriu-se num sorriso branco/ Nestas noites de vendaval na Europa/ Count Basie toca para mim/ e ritmos negros da América/ encharcam meu coração;/ – ah! ritmos negros da América, encharcam meu coração!”. Tenreiro ecoa duas grandes representatividades – *Harlem*, bairro de negros em Nona York, conhecido por seus muitos clubes de Jazz; e Count Basie, pianista negro estadunidense. Desse modo, o poeta canta a cultura negra na América, a qual chega até ele na Europa e o transborða, demonstrando assim a afinidade que lhes entrega uma aliança.

Ainda nessa estrofe, o poeta continua tecendo essa proximidade entre ele e os negros na América e suas culturas: “Langston Hughes e Countee Cullen/ Vêm até mim/ Cantando o poema do novo dia/ – ai! os negros não morrem/ nem nunca morrerão!”. Langston Hughes é um poeta e ativista norte americano, assim como Countee Cullen, um dos representantes da liderança no Renascimento do *Harlem*. Ao

final, canta a esperança no futuro, firmada na certeza da resistência do povo negro.

Por fim, avançando no legado deixado por Caetano e Matta, Tenreiro canta a união, a esperança na felicidade e a certeza da luta unida e companheira: “logo com eles quero cantar/ logo com eles quero lutar/ – ai! os negros não morrem nem/ nem nunca morrerão!” A poesia de Tenreiro busca desvelar o vigor da cultura negra difundida por todos os cantos do mundo e que está presente no blues e na poesia de Langston Hughes, por exemplo.

Para Thomas Bonnici, o termo diáspora “refere-se ao trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente saiu ou foi banido da sua terra e, vivendo num lugar estranho, sente-se desenraizada de sua cultura e de seu lar” (2009, p. 30). Apesar do estranhamento frente as discriminações de uma sociedade racista e das atribuições dadas a eles como poetas ressentidos e penosos com a sua cor, suas poesias não redundam “num calar-se ou inferiorizar-se pelo fato de o poeta ser um homem negro” (PALMEIRA, 2017, p.532).

Estão sendo apresentados nesse trabalho poetas que fizeram seus cantos surgirem das margens de uma esfera cultural. A inserção dessas vozes na história da literatura portuguesa, santomense e angolana se deram através do tempo. Cabe refletir como se constrói essa rede de significações que vão surgindo em espaços diferentes e que tanto influenciam os poetas como transformam o centro de suas esferas culturais.

De acordo com Lotman (2021), o espaço semiótico de uma determinada esfera cultural é dividido entre centro e periferia. No centro, está a organização dessa esfera, onde todas as formas de manifestação cultural, literatura, dança, música, entre outras, seguem as normas e padrões desse centro. Nas periferias desse centro semiótico, estão todas as manifestações não aceitas nesse núcleo. Se os centros padronizam, as margens subvertem; enquanto um é rígido e avesso aos fluxos que vem dessas periferias, o outro utiliza esses influxos do centro e criam novos textos, novas perspectivas, novas estéticas e autorias. No caso dos poetas apresentados, eles, das margens, ressignificam o cânone literário europeu, isto é, do homem branco – preconceituoso – e traduzirem na visão de mundo do homem negro – preconceituado.

À vista disso, podemos considerar que Caetano, Tenreiro e Matta criaram obras que, se não podem ser consideradas nacionais, visto que São Tomé e Angola ainda não tinham uma identidade nacional,

podem representar as origens de uma literatura que vinha se construindo gradativamente e concebendo o que hoje é próprio das literaturas dos EUA, do Brasil, etc., ou seja, a literatura negra. Entretanto, é preciso refletir no que consiste essa formação.

O fato de um escritor ou escritora negro (a) criar uma obra literária não constitui uma literatura negra. No Brasil, por exemplo, Machado de Assis, um homem negro, não pode ser considerado pela mesma perspectiva de Caetano. Isso porque a autoria, embora constitua parte importante nessa literatura, não encerra o que é necessário para tal formação. É preciso também considerar outros aspectos como a temática, linguagem e o ponto de vista.

Os poemas apresentados nesse trabalho corporificam essas questões ao tematizar os homens e as mulheres negras na sociedade; apresentar o ponto de vista do “eu enunciator” que discute a decolonialidade das culturas e dos traços fenotípicos do africano negro, refletindo, a partir dessas pessoas, uma sociedade com posicionamento tirânico em que o negro é visto como inferior e subalterno. Desse modo, a autoria, a temática, a linguagem e o ponto de vista estabelecem uma literatura que surgirá nas sociedades atuais como uma ferramenta de luta, de construção e/ou resgate de identidades, e de busca de espaços que permitam o rompimento com o silêncio dessa etnia, a procura pelas raízes e pela valorização delas.

No Brasil, a discussão sobre o que é uma literatura negra foi iniciada por Roger Bastide, em seu livro “Estudos afro-brasileiros” (1940). Segundo Zilá Bernd (1988), a literatura negra passa a ser considerada a partir da associação entre obras que evidenciam determinadas características: o componente romântico da definição que é um modo de sentir o mundo; o componente estrutural da definição que, são as marcas numa linguagem, seja no vocabulário ou nas construções das imagens nos textos e o componente identitário, que é a necessidade de resgatar uma memória e construir uma visão de si mesmo. Além disso, a autora deixa claro a distinção entre uma literatura que discute a vida e a imagem do negro e uma literatura em que se faz ouvir um “eu enunciator” que assume um posicionamento racial, político e ideológico. Desse modo, uma literatura negra busca a construção de uma identidade que seja feita por si, e não pelo branco.

De acordo com Eduardo de Assis Duarte (2011), em seu artigo *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*, a literatura negra seria definida pela temática, autoria, linguagem, e pelo ponto de vista.

Esses apontam a presença do negro na literatura, construída a partir dele, evidenciando as tradições e as percepções no decurso da história humana; e a discursividade, carregada por marcas linguísticas que se relacionam com as herdades culturais africanas. Segundo Octavio Ianni (IANNI, 1988, p. 54, apud DUARTE, 2011, p.1), a literatura negra nasce de forma progressiva, marcada por autores e textos e invenções literárias, de um imaginário que se articula a partir do dialogismo entre esses autores e textos.

O poeta brasileiro e militante do movimento negro no Brasil, Solano Trindade (1908 - 1974), posterior às produções e ao falecimento de Caetano e Matta, escreveu suas obras a partir dos seus sentimentos como um homem negro numa sociedade marcada pela colonização do europeu e pela escravidão dos africanos e seus descendentes. Em seus poemas encontramos as ambiguidades que marcam a sua obra: a dor e a beleza de ser negro; o orgulho e a luta pelo respeito e equidade; a inserção às margens do cânone literário brasileiro e a transformação da literatura brasileira.

Assim como em Caetano da Costa Alegre, o sol desempenha papel importante na construção da imagem do homem negro, na sua pele e em sua essência. Em seu poema “Sou negro”, em “Cantares do meu povo” (1961), o poeta brasileiro canta sua ancestralidade em África: “meus avós foram queimados/pelo sol da África/minh`alma recebeu o batismo dos tambores/atabaques, gongôs e agogôs”.

O poema também expressa a memória coletiva dos negros sobre o trabalho forçado no Brasil, a escravidão, a diáspora africana e os impactos culturais: Contaram-me que meus avós/vieram de Loanda/ como mercadoria de baixo preço/plantaram cana pro senhor de engenho novo/e fundaram o primeiro Maracatu”.

A força do povo negro é representada na ancestralidade que lutou com valentia contra o sistema de opressão que se firmava. Através das representações trazidas com as imagens do avô e da avó, Trindade canta a luta

Depois meu avô brigou como um danado
nas terras de Zumbi
Era valente como quê
Na capoeira ou na faca
escreveu não leu
o pau comeu

Não foi um pai João
 humilde e manso
 Mesmo vovó
 não foi de brincadeira
 Na guerra dos Malês
 ela se destacou

Assim, no final do poema, engendra-se a temática, a linguagem e o ponto de vista da negritude elucidando a força que faz crescer nas palavras até formar uma literatura afro-brasileira. Nos últimos versos o poeta canta as heranças culturais e o desejo de liberdade: “Na minh’alma ficou/o samba,/o batuque/o bamboleio/e o desejo de libertação”.

Tanto nos poetas luso-africanos como em Solano Trindade vemos dois opostos que se abraçam e constituem as suas poesias: a exaltação das marcas das heranças africanas, e o enfrentamento ante uma sociedade marcada pela rejeição dos traços e dos costumes dos negros. Entretanto, pertencentes a classes sociais diferentes e com ideologias políticas também distintas, visto que Trindade era socialista, a preocupação com os problemas sociais, com a pobreza e a escravidão não figurava na poesia de Costa Alegre. O que tece a proximidade entre eles é a posição de afirmação perante às ideologias racistas que veem o homem e a mulher negra como inferiores.

A questão racial nos poemas apresentados não se reduz a cor da pele, mas também diz respeito à busca da afirmação de uma identidade social, de um sentimento de pertencimento que precisa ser construído a partir de uma posição política. Por outro lado, também é cantada a beleza, o orgulho e o amor por sua identidade.

Em Caetano e Tenreiro, a diáspora se constitui no trauma de se perceber em uma Europa marcada pela visão de mundo de homens brancos que construíram impérios com sua avidez, tirania e domínio, os quais lhe garantem uma ideologia falaciosa de soberania. O “eu enunciador” em Caetano e Tenreiro canta o sentimento de exílio do mundo, de exílio do respeito e de todos os espaços de reconhecimento.

Em Solano Trindade, a diáspora se constitui de maneira diferente, mas não menos traumática. Reflete o sentimento do homem negro numa sociedade manchada pela sombra da retaliação das raízes e dos costumes e pela detenção de um julgamento sem crimes, consequência da banalidade e desumanidade que o escravagismo deixou. Canta o trauma coletivo de um povo que tem por herança a dor. Canta-se também a beleza que não foi derrotada pelo colonialismo e

pela escravidão. A literatura negra, portanto, vem se construindo ao longo do tempo e pleiteia muito mais do que a cor da pele, visto que “é uma questão de mergulhar em determinados sentimentos de nacionalidade, enraizados na própria história do africano, no Brasil, e sua descendência, trazendo um lado do Brasil que é camuflado” (CADERNOS NEGROS 7, 1984, p. 6).

As pegadas marcadas por sangue e suor, os abusos sofridos e a rejeição também estão presentes na poesia *Raça & classe*, do poeta brasileiro Jamu Minka. Em sua poesia, são cantadas as heranças da escravidão e da usura despropositada que cobra da negritude as dívidas de um passado responsável por condicionar a população preta à pobreza. No poema, tanto o racismo quanto a pobreza são legados de uma ferida coletiva de um povo que foi degradado em uma terra estranha e afastados de sua cultura.

Minka, no poema acima, reflete a condenação dos negros(as) ao sofrimento, seja pelo racismo – “maldição de raça”, ou pelas consequências sociais e políticas deste – “exploração de classe”. Desse modo, o poeta reflete sobre o decurso da negritude em terras brasileiras, a qual enfrenta dois grandes problemas originados no seio da separação de um povo que é trazido cativo e escravizado: a diferença racial e a diferença de classes – “Nossa pele teve maldição de raça / e exploração de classe / duas faces da mesma diáspora e desgraça”.

Na segunda estrofe, o poeta reflete essa relação diaspórica do negro não apenas em terras brasileiras: “Nossa dor fez pacto antigo com todas as estradas do/ mundo e cobre o corpo fechado e sem medo do sol”. Aqui é feita a representação simbólica da dor como matéria personificada, é a dor dos negros e negras que faz um acordo com os caminhos no mundo para proteger a negritude.

A expressão “corpo fechado” é também utilizada para se referir a um ritual das religiões de matriz africana. Esse ritual no candomblé considera que o corpo, sendo a moradia do Orixá, precisa estar saudável e equilibrado, isto é, “fechado”. Deste modo, livre das dores e sofrimentos. Outro aspecto relevante é a representação do sol que, além de ser representado nas poesias já expostas neste trabalho, figura nesse poema. Associado à cor e ao sol está a resistência.

O poema encerra com o canto que reflete uma raça marcada pela escravidão e a diáspora do povo negro: “Nossa raça traz o selo dos sóis e luas dos séculos/ a pele é mapa de pesadelos oceânicos”. Segundo o poeta, os negros trazem na pele as dores e o sofrimento da

escravidão, entretanto, trazem, também, a resistência e o orgulho: “e orgulhosa moldura de cicatrizes quilombolas”.

Caetano da Costa Alegre, José Francisco Tenreiro e Cordeiro da Matta, que escreviam durante o século XIX e XX, já prenunciavam uma literatura que viria mais tarde a ser chamada de literatura negra, ou afrodescendente. Tal literatura nasce desses autores que já anunciavam a necessidade de um fazer literário que fosse construído a partir do olhar do que veio a ser a negritude. Convém refletir sobre como é possível estabelecer uma discussão dialógica entre o poeta santomense e os poetas brasileiros, ou, em outras palavras, como literaturas de esferas sociais e culturais diferentes podem apresentar temas, autorias e pontos de vista tão semelhantes.

Em Portugal, Caetano e Tenreiro depreenderam a condição de um imigrado na Europa do século XIX, sentiram a segregação cultural e social, tomaram consciência de si e do mundo que estava à sua frente. Entendendo que suas vivências nessa Europa eram uma relação de alteridade, isto é, que era o que o outro não podia ser, escreveram uma literatura capaz de cantar sua própria existência, a forma como sentiam os europeus e sua cultura racista. Desse modo, não só a África teve seu espaço semiótico modificado, mas também Portugal.

Os poetas apresentados produziam suas poesias nesse espaço semiótico periférico. Com as organizações nucleares da semiosfera em Portugal e no Brasil, submersas nas margens, eles utilizaram os códigos literários europeus na construção de um texto novo, que apresenta a perspectiva do poeta negro em uma sociedade branca, e a valorização de um povo que também está às margens políticas, econômicas e culturais. A literatura de Portugal também recebe os influxos dessas margens, modificando, posteriormente, também seu próprio centro, na medida em que produz uma literatura perpassada pela quebra do silenciamento da negritude.

No Brasil, o centro da semiosfera também era organizado segundo os padrões da Europa. Entretanto, esses padrões europeus eram reintroduzidos no espaço brasileiro, marcados pelas questões e realidades linguísticas locais. Disso surgiram vozes reconhecidas e canônicas e que foram incorporadas vitoriosamente na história da literatura brasileira. Outras vozes, essas silenciadas, ficavam às margens e tinham sua “representação” feita não por si mesmas, mas por quem desfrutava do prestígio cultural e social. Negros, indígenas, mulheres, entre outros, quando escreviam, ficavam fadados aos subúrbios.

Desse modo, vão surgindo nessas circunstâncias a alteridade, os enfrentamentos e a subversão. Nessas margens escrevem esses mesmos que não são aceitos nos centros. Surgem também estéticas não reconhecidas. Mais tarde, com os avanços dos estudos culturais, elevam-se as literaturas indígenas, literaturas femininas, LGBTQIA+, negra, entre outras. Os centros, por sua vez, também vão se modificando. Começam a receber prestígio e canonização textos e autores que antes não figurariam, como, por exemplo, a inclusão de novos textos, novas estéticas e novos autores. Por outro lado, ao se restabelecer, modificam também o que está à margem. Toda a heterogeneidade da periferia conflita com a homogeneidade dos centros.

Nasce assim, no Brasil, a literatura afrodescendente. Assim como Caetano Tenreiro e Matta, os poetas negros no Brasil também estavam às margens de uma cultura dominante feita por brancos, também viviam o enfrentamento de uma sociedade racista – herdeira da colonização e de uma civilidade imperial. Também tiveram consciência de suas diferenças e da segregação racial. Apesar de serem brasileiros, também tinham a condição de emigrados e imigrados, numa terra onde se tenta continuamente exterminar a importância e as manifestações culturais vindas de África, numa terra que simboliza o afastamento de suas raízes e de sua história.

No Brasil, essa herança se anuncia desde Luís da Gama que, durante o século XIX, entregava em suas poesias a sua luta abolicionista durante o segundo império, o qual foi derrocado com ajuda do poeta, e mesmo depois do fim desse império. Entretanto, assim como em Solano Trindade e Jamú Minka, apresenta uma relação diaspórica diferente dos poetas santomenses e do poeta angolano, na medida em que retrata a escravidão no Brasil e, mais tarde, as consequências dessa desumanidade. Vemos, portanto, em Luiz da Gama, Trindade e Minka, as poesias tematizarem as injustiças sociais que os negros brasileiros enfrentam mesmo depois da suposta liberdade. Luís da Gama ajudou a libertar mais de 500 escravos (as), e a suas poesias refletiam sua luta. A poesia que escolhi está na antologia de poemas organizada por Coelho Neto (1904), apenas intitulada com o número que se refere a ordem de apresentação – 34, difere um pouco das outras poesias apresentadas. Luís da Gama, refletindo sobre uma realidade local, canta as disparidades sociais entre os brancos e os negros e o cerceamento da inclusão dos negros na ciência e na cultura.

A primeira estrofe do poema já desponta com a palavra afiada de

uma poesia insurreta: “Mordendo na sola,/ Empunha o martelo/ Não queiras com brancos,/ Meter-te a tarelo”. Aqui, Gama reflete a situação servil que os brancos esperam do negro: trabalhe e fique quieto, não fale muito. Essa condição expressa no poema reflete a situação diaspórica também do poeta que, tendo suas raízes em África, está em terra estranha que, apesar de ser sua, não o aceita. Gama estabelece uma relação que reflete uma espécie imigrante da própria terra e emigrante de suas origens.

Na continuação do poema, Gama denuncia o caráter corrosivo e destruidor do homem branco: “Que o branco é mordaz,/ Tem sangue azulado:/ Se boles com ele/ Estás embirado”. É importante perceber a ressignificação da expressão “sangue azul”, associada à nobreza dos homens brancos e a sua descendência. Essa expressão é traduzida por ele. Desta vez, “sangue azul” é a representação da maldade que a branquitude tem para com a negritude, que, segundo o poeta, deve evitar mexer com o branco para que não se encontre em dificuldade. Entretanto, não parece que isto seja realmente a forma como o poeta acredita que os negros devem se comportar, mas o que esperam deles.

Por fim, nos últimos versos do poema, Luiz da Gama tematiza a segregação dos espaços letrados e científicos: “Não borres um livro,/ Tão belo tão fino;/ Não sejas pateta,/ Sandeu e mofino. /Ciências e letras/ Não são para ti”. Através dos termos “pateta”, “sandeu” e “mofino”, o poeta retrata como o negro é visto quando procura se inserir nesses espaços: louco, tolo e inoportuno. O negro que estuda é completamente desacreditado e mal visto, o que, por certo, revela o racismo existente no Brasil e a negação do direito à educação.

A relação entre os poetas brasileiros e santomenses e angolanos se constitui, portanto, numa relação de fronteira. O que os poetas luso africanos fazem das margens da literatura portuguesa reverbera nas margens da literatura brasileira. Isto é, a presença de um “eu enunciador” que não só tematiza os negros, como também apresenta uma nova visão de mundo, também é feita no Brasil. Essas transferências culturais entre diversas periferias semióticas só são possíveis pela diáspora. O que torna possível a construção dessa identidade literária é a dispersão e a separação desses negros e negras que compartilham o mesmo trauma e a mesma herança cultural africana. A literatura negra brasileira é herança de escritores que foram se organizando em diferentes periferias semióticas, passando, de geração em geração, um legado de arte e luta.

Referências

- BAYER, Adriana Elisabete. *Poesia são-tomense: geografias em dispersão*. Disponível em: <<https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4133/1/000436730-Texto%2BCompleto-o.pdf>>. Acesso em: 06 mai. 2021;
- BERND, Z. *Introdução a poesia negra – Antologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988;
- BONNICI, Thomas (org.). Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009;
- CADERNOS NEGROS 7. São Paulo: Ed. dos Autores, 1984;
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura afro-brasileira: um conceito em construção*. Universidade de Brasília: Portal de Periódicos da UnB, 2011
- GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*. São Paulo: TYP Bentley Junior & Companhia, 1904;
- HUGGINS, Nathan Irvin. *The New Negro*. In: Harlem Renaissance. Oxford University Press, Nova Iorque, 1971;
- LOTMAN, Iuri M. *A cerca de la semiosfera*. Frónesis cátedra universitat de valència. Disponível em: <<http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2021;
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Regra do Jogo, 1980;
- PALMEIRA, Naduska Mário. O canto de Caetano da Costa Alegre no contexto do final do séc. XIX em Portugal. *Revista Crioula* n.º 20 – segundo semestre, 2017;
- PESTANA, Nelson. *Literatura angolana do século XIX: A poesia de cor-deiro da Matta*. Disponível em: <<https://docer.com.ar/doc/5n5x8>>. Acesso em: 04 de jun. 2021;
- SANTOS, J. A. dos. *Leitura literária da poesia afro-brasileira, através de hipertextos, no ensino básico*. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/6463/1/JOS%C3%89_ALEXANDRE_SANTOS.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2021.

O erotismo em *Me Chame Pelo Seu Nome*, de André Aciman

José Felipe Soares da Silva (UFPE)

Introdução

Na antiguidade clássica, os gregos antigos reconheciam em sua tradição filosófica essencialmente três tipos de amor: o *Ágape*, o *Fília* e o *Eros*. Esses eram, respectivamente, relacionados à espiritualidade (em um caráter universal), à amizade, e por fim, à sexualidade. Apesar do conceito de Eros enquanto força divina relacionada ao desejo, ao belo e a sexualidade, existir desde essa época, o erotismo enquanto termo conceitualizado apenas surgiria no século XIX. Nas discussões relatadas por Platão (2011) em *O Banquete*, esse conceito do amor erótico é amplamente discutido por diversos cidadãos atenienses proeminentes da época (427 a.C – 347 a.C).

Esse pensamento dos gregos antigos acerca do amor erótico foi inculcado e ao mesmo tempo também transformado ao longo dos séculos posteriores em grande parte da criação literária do ocidente. Em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, Octavio Paz (1994) com uma linguagem poética e ao mesmo tempo didática, discute teoricamente, ao longo de nove capítulos, as manifestações acerca do erotismo em toda a historiografia literária, desde a literatura dos Gregos e Romanos antigos, passando pelo amor cortês do medievo, o erotismo dos renascentistas, dos românticos, até os seus contemporâneos na modernidade. Segundo esse autor, “Uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente” (PAZ, 1994, p. 93). Nesse sentido, o romance de Aciman se insere de forma bastante contundente nessa visão do teórico sobre a literatura em função das representações das paixões e do tema amoroso. A narrativa de *Me chame pelo seu nome* é permeada em todas as suas quatro partes por descrições, diálogos, metáforas, dentre outras composições literárias, que denotam um forte caráter erótico.

Me chame pelo seu nome, é um romance escrito originalmente em língua inglesa¹ por André Aciman (1951-), um autor ítalo-egípcio-a-

1. Com o título de *Call me by your name*.

americano, que vive atualmente nos EUA, onde leciona na Universidade da Cidade de Nova Iorque como professor de teoria da literatura. A obra foi publicada pela primeira vez em 2007 pela editora Farrar, Straus and Giroux. No mesmo ano, foi vencedora na categoria Ficção Gay, do prêmio literário *Lambda Literary Award*, considerada a maior premiação de ficção LGBTQIA+ dentro do país norte-americano. O romance também foi reconhecido e criticado favoravelmente por jornais renomados dos EUA como o *The New York Times* e o *The Washington Post*.

Me chame pelo seu nome, teve sua primeira publicação lançada no Brasil em 2018, pela editora Intrínseca, com tradução de Alessandra Esteche. Isso ocorreu apenas um ano após o lançamento nos cinemas da adaptação cinematográfica do romance. Dirigido pelo cineasta italiano Luca Guadagnino, o filme passou por diversos festivais de cinema ao redor do mundo – como o *Critics' Choice Awards*, o *Independent Spirit Awards*, o *Golden Globe Awards*, dentre outros – tendo ganhado alguns prêmios e sendo aclamado por público e crítica especializada. Na edição do Oscar (considerada a mais prestigiada premiação da indústria cinematográfica) do ano de 2018, a adaptação homônima do livro de Aciman foi indicada em quatro categorias incluindo melhor filme, tendo vencido na categoria de melhor roteiro adaptado.

No romance de Aciman, acompanhamos uma história de descoberta da sexualidade e do primeiro amor - permeada de erotismo - entre Elio e Oliver. O primeiro, um jovem italiano de 17 anos, o segundo, um estudante americano de 24 anos que vem passar uma temporada na Itália hospedado na casa de Elio, sendo orientado em seus estudos pelo pai do mesmo.

Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo analisar algumas questões acerca do erotismo na edição em língua portuguesa do romance *Me chame pelo seu nome*, apresentando exemplos de trechos e os comentando com base nos conceitos dos teóricos citados acima, bem como outros que discutem o erotismo tanto em um viés mais amplo e generalizante desse tema ao longo da história humana, quanto como também um viés mais especificamente relacionado às formas literárias.

Breve resumo da obra

Em *Me chame pelo seu nome*, um narrador-personagem chamado Elio, nos relata suas memórias de um verão que marcou sua vida, quando era um adolescente de 17 anos e vivia com seus pais na Riviera italiana. Todo verão, os pais de Elio recebem e hospedam em sua própria casa, jovens estudantes escritores e os ajudam a revisar seus manuscritos antes da publicação. Em troca, tudo o que o jovem ou a jovem em questão deveria fazer é apenas ajudar o pai de Elio, um acadêmico experiente, com sua papelada e correspondências. Na ocasião do enredo, o estudante da vez é Oliver, um charmoso estudante americano de 24 anos.

Nas primeiras páginas do romance, o narrador-personagem faz diversas ponderações sobre a questão central inicial do romance que é: como, quando e porquê ele se apaixonou por Oliver. Elio tenta narrar através de sua memória as minúcias de um sentimento que para ele, à época dos acontecimentos, era algo novo. Portanto, nesse sentido, o romance fundamentalmente se debruça sobre questões da subjetividade do sentimento amoroso, a paixão, o desejo erótico, e a sexualidade; em essência, o despertar da primeira paixão, mas também de descobertas muito intrínsecas e pessoais relacionadas a questões de orientação sexual, tendo em vista que estamos diante do desenvolvimento de uma relação homoafetiva.

Ao longo do prosseguimento da narrativa acompanhamos todo o processo de descoberta sentimental do personagem. Todos os processos envolvendo o desabrochar da primeira paixão estão presentes na narração de Elio: a timidez e a desconfiança, a insegurança, o medo da rejeição, a tentativa de mascarar certas emoções; mas, principalmente, está fortemente presente no enredo o interesse pelo outro, o peso e a força do desejo por uma pessoa específica. Segundo o próprio narrador, os sintomas do desejo estavam lá, desde o começo quando conheceu o estudante americano em sua casa naquele verão. No entanto, ele não soube perceber de imediato esse desejo, já que ele foi pego de surpresa por um sentimento que desconhecia até aquele momento.

Oliver é um personagem que circula muito nos espaços dentro da narrativa e socializa por diversas vezes com os outros personagens. O jovem americano logo torna-se uma figura cativante para os outros personagens, o fato de ser um estrangeiro pesa muito nesse fator.

Nesse sentido, Elio tem que “disputar” a atenção de Oliver com várias outras pessoas, primeiramente seus pais (que por motivos óbvios conversam muito com ele), mas também ao mesmo tempo de outras pessoas como os empregados da casa (Mafalda e seu marido Anchise), os amigos da família, e do próprio Elio, como Marzia, uma jovem italiana com a qual Elio também tem descobertas sexuais. Nesse sentido, a confusão amorosa e os ciúmes também surgem em certas ocasiões.

Ao longo das semanas, os laços lentamente vão se estreitando entre os dois. Situações sutilmente eróticas são narradas, e então, finalmente, os primeiros toques acontecem, os primeiros beijos, logo seguidos de muita hesitação, dúvida e uma certa culpa. No entanto, em pouco tempo ambos cedem à paixão de um pelo outro e a relação sexual entre os dois acontece. Logo após esse acontecimento, ainda juntos na cama, temos o diálogo que dá nome ao título do romance, Oliver pede para que eles troquem os nomes, um chamando ao outro pelo seu próprio nome. A partir de então, o narrador nos conta que com isso foi levado a uma dimensão que nunca tinha compartilhado com ninguém e nunca compartilhou desde então. O vínculo foi estabelecido e de maneira muito forte entre eles. Contudo, a estadia de Oliver era temporária e ao fim das seis semanas, os dois se despedem, o narrador retorna para casa em estado de profunda melancolia. E por fim, nas últimas páginas do romance, acompanhamos a passagem de alguns anos na vida de ambos os personagens, muitas coisas mudam, mas apenas uma coisa não muda: o que Elio sentia, e ainda sente por Oliver, e o que aconteceu ainda deixa marcas profundas nele. O seu desejo e esperança de ainda poder reviver e viver enfim, a sua primeira paixão de quando era jovem, ainda persistem.

Teorias do erotismo

Ao longo dos séculos, diversos estudiosos debruçaram-se sobre o tema do erotismo. Desde Platão no contexto da antiguidade clássica, passando pelos teóricos do amor cortês na Idade Média, até chegarmos aos pensadores modernos sobre o tema. Como o escritor francês, George Bataille (1897-1962), que em muitos de seus estudos multidisciplinares entre literatura, filosofia, antropologia, sociologia, história da arte, tratou principalmente de temas como o erotismo, a transgressão e o sagrado.

Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *L'Erotism*, um extenso ensaio sobre essa temática, Bataille (2017) afirma que a humanidade transformou sua atividade sexual numa atividade erótica, isso quer dizer, numa busca psicológica que independe do fim natural fornecido na reprodução e na criação de filhos. Na perspectiva do autor, o erotismo é percebido como um dos aspectos da vida interior do homem, uma experiência interior. Nessa experiência há um movimento de uma busca exterior por um objeto de desejo, ou seja, um corpo. Esse objeto, mesmo que seja exterior, responde a uma procura relacionada à interioridade do desejo. Essa questão da escolha humana pelo objeto de desejo, segundo esse teórico, difere da pura e simples sexualidade animal, pois faz um chamado a essa mobilidade interior, que é complexa e própria da espécie humana. “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior” (BATAILLE, 2017, p. 53).

Esse aspecto da vida interior, que corresponde a um desejo intrínseco e ao mesmo tempo à busca exterior pelo objeto desse desejo, se encontra expresso em diversos trechos de *Me chame pelo seu nome*, como poderemos observar mais adiante. Para além dessas ideias, outros conceitos importantes, que também serão caros à análise, são movidos por Bataille, os de interdito e transgressão.

De outra maneira, alguns teóricos tratam dessa temática seguindo outras linhas de abordagem, como é o caso do poeta e ensaísta mexicano, Octavio Paz. De acordo com Paz (1994), há uma relação muito estreita entre o conceito de erotismo e o da poesia (em sentido mais amplo, da literatura), pois ambos consistem em desvios da função original de algo. Nesse sentido, a poesia (literatura) desvia a linguagem da sua função original que seria a comunicação para a transformar em algo mais, em algo para além da mera comunicação, as formas literárias não têm necessariamente o intuito de comunicar algo, mas de expressar significados diversos através da leitura subjetiva das pessoas. Da mesma forma: “O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução” (PAZ, 1994, p. 13). Ou seja, o erotismo desvia a função natural do sexo, que seria a reprodução, e transforma esse ato também em algo para além dos seus fins originais, o erotismo transfigura e transgride a mera sexualidade. Um pensamento que certamente se

coaduna com o de Bataille, mas que o autor direciona estritamente para as questões relacionadas à literatura.

Por outro lado, outros estudos, irão direcionar o olhar em torno da questão erótica para uma literatura *gay* ou *queer*. Alexandrian (1993) traz em um capítulo de seu livro, *História da Literatura Erótica*, algumas discussões em torno do erotismo homossexual na literatura. Segundo esse autor, a homossexualidade masculina, durante muitos séculos, foi algo que não podia ser dito, mostrado, confessado, nos países que aderiram as práticas e crenças judaico-cristãs. Durante muito tempo, com a presença de textos de autores como Oscar Wilde, Proust, Jean Lorrain, entre outros, e o movimento denominado uranismo do final do século XIX que pregava um amor homossexual idealista e casto, esse tipo de literatura, na esteira do pensamento corrente da época, sempre expressava o amor homoerótico como uma forma de maldição e extremo sofrimento.

O autor discorre que, apenas na década de 1960, nos EUA, uma nova tendência se desenvolve intensivamente sob o nome de *liberation gay*, principalmente em cidades como Nova Iorque, e essa tendência irá se opor a até então visão da homossexualidade como maldição, perversão e etc.

A palavra *gay* fora escolhida para substituir as palavras *sick* (doente), *deviant* (desviante), e *criminal* (criminoso) que até então designavam o homossexual na literatura americana. Falou-se daí por diante de *gay life* (vida gay), de *gay power* (poder gay), de *gay culture* (cultura gay): criaram-se associações como a Gay Activist Alliance; professores dedicaram teses e até cursos de universidade à homossexualidade, considerada como a herança escondida” (*hidden heritage*) da civilização. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 379)

Nesse sentido, pode-se vislumbrar um pouco das dinâmicas políticas e discursivas que aconteceram nessas décadas, e que iriam propiciar nos anos seguintes o surgimento de produções literárias com abordagens mais espontâneas das subjetividades homossexuais, como é o caso de *Me chame pelo seu nome*.

Em um texto mais recente e que também traz outras visões acerca desse tema, o pesquisador Marco Pustianaz discorre brevemente sobre a trajetória dos estudos literários gays na contemporaneidade. Pustianaz (2000) afirma que em um primeiro momento, atrelados às práticas políticas dos movimentos de libertação gay, essa crítica

literária surge e é produzida em espaços fora do domínio intelectual das Universidades. Essa primeira fase desses estudos estava mais ligada a uma busca por autoafirmação de identidades políticas e também da recuperação e seleção de autores e textos homossexuais que foram suprimidos por muito tempo, para formar assim uma tradição literária homossexual.

No entanto, Pustianaz (2000) também assevera que houveram mudanças significativas dentro dos estudos literários gays, principalmente a partir da década de 1980 com as reverberações do pensamento de Foucault em seu livro *História da Sexualidade*. A própria visão do conceito de sexualidade para esses primeiros críticos literários foi alterada. Se antes a homossexualidade era vista como um impulso natural e estanque ao longo da história (algo também ligado à noção de uma herança homossexual vinda da Grécia antiga), agora era levada em conta uma concepção histórica da sexualidade e as suas variadas contruções na cultura moderna ocidental. Daí também se passou a fazer um movimento desses estudos literários gays para dentro dos Estudos Culturais, já que, segundo o autor, muitas das condições que permitem que a homossexualidade seja expressada estão atreladas a restrições socioculturais específicas. Para além disso, Pustianaz discute sobre a iminente mudança de um paradigma estritamente *gay*, para um paradigma *queer*, o que implicará numa maior abertura para que outras categorias de definição (que podem estar de forma desconfortável inseridas no termo genérico “homossexualidade”) e identidades diversas de sexualidade e gênero sejam contempladas dentro desses estudos literários.

Nesse sentido, podemos notar que a existência de tais estudos nas décadas finais do século XX, como os trazidos anteriormente pelos autores citados, preparam o terreno em certo sentido, para que livros como *Me chame pelo seu nome* fossem lançados poucos anos depois. Na esteira desses pensamentos, podemos perceber um maior interesse da produção literária em tratar de temas em torno das vivências de personagens que integram as identidades sexuais LGBTQIA+ e *queers*, de uma forma diferente, influenciados pelos estudos mencionados, agora concebendo a sexualidade de forma mais ampla e fluída, expressando conscientemente por exemplo, o desejo erótico homossexual, não mais apenas visto como algo maldito, sofrido e que deve ser rechaçado, mas como um sentimento legítimo entre dois indivíduos e que tem tanto valor estético e moral quanto o das visões

dominantes de sexualidade. Essa “nova forma” de se encarar o sentimento amoroso e erótico homossexual, certamente pode ser notada dentro da narrativa do romance de Aciman como veremos a seguir nos trechos selecionados.

O erotismo em palavras e ações no “penhasco de Monet”

Na parte 2 do romance, intitulada *O penhasco de Monet*, há um momento em que, após o acompanhar para resolver alguns compromissos na cidade, Elio convida Oliver para conhecer um lugar especial. Esse lugar é justamente um belo penhasco arborizado com vista para o mar, onde segundo o personagem, Monet costumava pintar. Os dois se estabelecem no lugar, e iniciam uma conversa, procurando conhecer melhor um ao outro. Aquele era o lugar preferido do narrador, e por isso esse momento se configura como de grande importância para o mesmo.

Além disso, é nesse trecho que efetivamente acontece o primeiro contato erótico entre os dois, onde os laços se estreitam de maneira mais forte inicialmente. Em um momento há uma intensa troca de olhares entre os dois, Oliver encara Elio, e Elio pela primeira vez, ousa encará-lo de volta para: “[...] me render, para dizer a ele que esse sou eu, esse é você, isso é o que eu quero, não há nada além da verdade entre nós agora, e onde há verdade não há barreiras, não há olhares desviados [...]” (ACIMAN, 2018, p.93-94). Os olhares, assim como também o ato de desviá-los, nesse caso, fazem parte de toda a “dança” erótica e amorosa, a hesitação e o medo de rejeição, mas ao mesmo tempo a vontade de conhecer e realizar o desejo. O erotismo, é por vezes, ambíguo, “[...] é repressão e permissão, sublimação e perversão” (PAZ, 1994, p. 18). Dessa forma, podemos compreender que, antes na narrativa, havia uma certa repressão interna do narrador personagem para que não fosse demonstrado de forma clara seu crescente interesse por Oliver. No entanto, como demonstrado no trecho acima, começa a haver uma certa permissão, liberação por demonstrar esse interesse pelo outro, guiado justamente pela força do desejo erótico.

Em seguida, a narrativa prossegue e Oliver responde aos olhares fixos de Elio:

– Você está **dificultando muito as coisas para mim**.

Será que ele **estava se referindo aos nossos olhares?**

Não recuei. Nem ele. **Sim, ele estava se referindo aos nossos olhares.**

– Por que estou dificultando as coisas?

Meu **coração** começou a **bater tão rápido** que eu mal conseguia manter um discurso coerente. Nem sentia vergonha de mostrar o quanto estava **corado**. Deixe que ele saiba, deixe.

– Por que seria muito errado.

– *Seria?*

Então existia um fio de **esperança?**

Ele se sentou na grama, então deitou de costas, com os braços embaixo da cabeça, olhando para o céu.

– Sim, seria. Não vou fingir que não passou pela minha cabeça.

(ACIMAN, 2018, p. 94, grifos meus).

No trecho citado podemos compreender um pouco melhor como essa expressão do desejo erótico se imprime na narrativa. Os primeiros sinais se fazem presentes a partir desses olhares furtivos. Além disso, outros aspectos físicos narrados pelo protagonista estão intimamente ligados ao sentimento erótico e passional, como o bater muito rápido de seu coração e o quanto ele estava corado.

Outro aspecto interessante de se observar seria a resposta dada por Oliver “Porque seria muito errado.” e como ela se relaciona ao conceito de interdito que Bataille traz em seu ensaio sobre o erotismo. Nesse sentido, o interdito configura-se como uma espécie de restrição em torno do sexo, e no caso específico do personagem o interdito que age nesse momento é o das práticas homossexuais e de como ela é vista pela sociedade fundamentada nos dogmas cristãos e principalmente judaicos em que não só ele mas Elio também está inserido.

Em seguida, Elio responde retomando o verbo e reafirmando a pergunta, é interessante também analisar o modo em que o verbo está colocado, “seria”, no futuro do pretérito, o que denota algo que está no campo das possibilidades, do possível, talvez provável que aconteça, é algo que Elio efetivamente quer que aconteça. O que traz esse fio de esperança para o personagem. Apesar de Oliver dizer que isso seria algo errado, ele não nega que foi algo que passou pela sua cabeça, ou seja, o desejo existe, mas ficava, até então, escondido, no

campo do não dito. Como Octavio Paz afirma: “As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias” (PAZ, 1994, p. 18). Na esteira desse pensamento Paz também usa dois termos que, em minha leitura, muito se aproximam dos conceitos de interdito e transgressão trazidos por Bataille, o de repressão e permissão.

Apesar de suas palavras, Oliver logo deixa de lado essa postura mais tímida e cautelosa para transparecer atitudes que apontam para um movimento mais ativo de querer conhecer melhor Elio, de uma forma mais íntima. “Ele ficou olhando diretamente para mim, como se gostasse do meu rosto e quisesse estudá-lo, gravá-lo, então tocou meu lábio inferior com o dedo e o percorreu da esquerda para a direita e da direita para a esquerda várias vezes [...]” (ACIMAN, 2018, p. 96). Nesse trecho observamos com atenção a contemplação do rosto de alguém que expressa essa admiração erótica e amorosa. O ato de tocar nos lábios do outro, percorrer com os dedos em movimentos de um lado para o outro, também denota um claro desejo em beijá-los.

Então, o desejo finalmente se concretiza em ato. “[...] ele aproximou os lábios dos meus, em um beijo terno, conciliatório, encontro-você-no-meio-do-caminho-mas-não-além, até perceber o quanto os meus estavam famintos.” (ACIMAN, 2018, p. 96). O beijo de Oliver pode representar um movimento de ceder a esse desejo que já havia sido cultivado há muito tempo, no entanto esse personagem age com cautela, é um beijo rápido, um beijo de “vou até aqui, mas não irei além”. É mais uma vez o jogo de alternância entre repressão e permissão, interdito e transgressão de que tanto discutem Bataille e Paz.

Do contrário, Elio não demonstra parcimônia como Oliver, seus lábios estão “famintos”, estão sedentos por mais beijos. “Gostaria de saber calibrar meu beijo como ele. Mas a paixão nos permite esconder mais e, naquele momento no penhasco de Monet, se queria esconder alguma coisa sobre mim naquele beijo, eu também estava desesperado para me perder nele [...]” (ACIMAN, 2018, p. 97). Nesse trecho é interessante observar como aparece novamente essa questão de esconder e mostrar o desejo. E o quanto o personagem narrador se vê pela primeira vez tomado pela ânsia erótica pois estava “desesperado” para se perder em Oliver.

Em seguida Elio o beija em com um “beijo quase selvagem” (Ibid, p.97). E depois:

[...] com mais um beijo violento. Eu não queria paixão. Não queria prazer. Talvez nem mesmo quisesse provas. E não queria palavras, conversas bobas, conversas importantes, conversas sobre bicicletas, sobre livros, nada disso. Só o sol, a grama, a brisa do mar e o cheiro do seu corpo emanando de seu peito, seu pescoço, suas axilas. Apenas me pegue e me molde, me vire do avesso, até que, como um personagem de Ovídio, eu e sua luxúria sejamos um só, era isso que eu queria. (ACIMAN, 2018, p. 97)

Nesse trecho observamos mais um passo à frente para a concretização desse desejo pregresso que encontrava-se internalizado durante tanto tempo pelo personagem. O beijo de Elio é a descarga de algo que estava acumulado a um tempo, por isso é tão intenso, tão violento; é também um momento crucial na vida dele, um momento de descoberta sexual, de liberação desse desejo por descobrir, sentir algo e vivenciar essa experiência erótica. Ao mesmo tempo, naquele primeiro momento, o que Elio quer é algo simples e direto, assertivo. Ele não quer mais conversar (algo que ambos os personagens já haviam feito muito até aquele momento), quer apenas viver aquele momento, naquele lugar especial, e sentir o cheiro do outro, e se entregar de uma maneira que nunca fez antes, que Oliver o pegue, o molde e o vire do avesso até que suas luxúrias, ou seja, o desejo intenso pelo corpo, sejam uma só, sejam mútuas. Elio deseja também a reciprocidade desse desejo.

Em seguida, Elio continua a narrativa na esteira do pensamento expressado no trecho anterior. O personagem reduz tudo o que está acontecendo e foca sua narração apenas no contato físico entre os dois e o quanto ele queria que seus beijos continuassem.

Então, imaginando que provavelmente não haveria outro beijo, comecei a testar a eventual separação de nossas bocas e descobri, ao fazer menção de terminar o beijo, o quanto queria a língua dele na minha boca e a minha na dele - porque, após todas aquelas semanas e todas discussões e todos os conflitos que sempre me causavam arrepio, tudo o que havíamos nos tornado eram duas línguas movendo-se na boca um do outro. Apenas duas línguas, o restante era conversa. (ACIMAN, 2018, p.98)

Aqui encontramos também outro aspecto importante para entender melhor a questão do erotismo no romance. Estamos diante de uma narrativa que nos conta também uma história sobre descobertas,

e aqui essencialmente uma descoberta referente à sexualidade, ao desejo. O primeiro contato que Elio está tendo com Oliver funciona como um despertar para uma consciência maior de quem ele próprio é, do que ele deseja. Segundo Paz (1994), por vezes, a abstinência e permissão não são mais relativas e periódicas, e tornam-se absolutas. Dessa forma, abstinência e permissão “São os extremos do erotismo, seu ponto de superação e, de certa forma, sua essência. Digo isso porque o erotismo é em si mesmo, desejo - um disparo em direção a um mais além (PAZ, 1994, p.19). Esse desejo que representa um disparo dirigido a um mais além pode muito bem ser conferido no seguimento imediato da narrativa, no próximo trecho introduzido abaixo.

Por fim, depois que os beijos cessam e Oliver diz que é hora de ambos saírem dali e retornarem à casa, Elio faz um movimento mais ousado do que nunca fez antes para continuar alimentando o seu desejo e sua descoberta. “Em um movimento desesperado do qual eu sabia que jamais esqueceria se ele não cedesse, me aproximei e deixei que minha mão pousasse em sua genitália. Ele não se mexeu. Eu devia deslizar a mão para dentro do calção, pensei” (ACIMAN, 2018, p. 98).

Nesse momento encontramos mais uma vez as percepções atreladas ao erotismo trazidas pelos teóricos, o movimento que Elio faz, a ação dele indica uma forte transgressão, uma ultrapassagem de certos limites. O toque na genitália tem um outro peso, um peso maior, talvez, para o erotismo, do que os toques dos lábios. Quando o personagem explicita o seu pensamento de que deveria deslizar a mão para dentro do calção de Oliver, isso não significa exatamente que é o que ele deveria fazer, mas sobretudo demonstra o que ele deseja fazer. Por isso o disparo para um mais além, nesse trecho como nos outros, o desejo se faz presente nos pensamentos, palavras, e por fim, atitudes, mesmo que muitas delas venham acompanhadas ao mesmo tempo de um movimento contrário de repressão por meio dos interditos. Bataille afirma que: “Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 2017, p. 92). Essa fascinação que o teórico discute pode ser observada em partes dos trechos citados: quando Oliver acaricia com os dedos os lábios de Elio, ou até mesmo antes quando ambos estão apenas trocando olhares. E,

é portanto, essa fascinação que viria a introduzir as seguintes transgressões, vistas aqui principalmente nas atitudes de Elio.

Considerações Finais

Observamos inicialmente que o tema do erotismo e outros aspectos em torno desse conceito estiveram presentes em toda a história da literatura. A temática analisada também foi discutida exaustivamente por estudiosos ao longo de vários séculos. Nesse sentido, o romance aqui citado tem como um dos temas mais presentes em sua narrativa, o do erotismo. Ao analisar os trechos aqui inseridos, notamos que esse erotismo pode se expressar de diversas maneiras, seja nas narrações das memórias e pensamentos do personagem, ou em diálogos e ações que são narradas.

Os dois personagens em questão trazem dentro da narrativa um desejo erótico que se inicia tímido, contido, não dito, apenas nos pensamentos. E que à medida que o enredo se desenrola e segue, os vínculos tornam-se mais fortes movidos por esse desejo. Culminando nos pontos já discutidos onde o erotismo se faz presente. Esse aspecto, no entanto, não se faz de forma simples, a expressão erótica no texto literário move outros aspectos complexos que fazem a dinâmica erótica acontecer. Os conceitos de interdito e transgressão, repressão e permissão que os teóricos citados trazem em seus estudos, iluminam mais ainda as questões em torno do erotismo e podem ser observadas também dentro de certos momentos da narrativa.

Se Oliver representa em grande parte de suas atitudes os conceitos de interdito e de repressão, Elio por outro lado, vai trazer os seus opostos, a transgressão e a permissão em suas ações dentro do romance, principalmente nos trechos citados aqui. E esses movimentos expressos pelos dois contribuem para a construção e estabelecimento no enredo de um forte aspecto erótico que perpassa não apenas os trechos selecionados, mas todo o romance.

Referências

- ACIMAN, André. *Me chame pelo seu nome*. Tradução de Alessandra Esteche. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- ACIMAN, André. *Call Me by Your Name*. New York: Farrar/ Straus and Giroux, 2007].
- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CALL Me by Your Name/ Me chame pelo seu nome. Direção de Luca Guadagnino. Produção de Luca Guadagnino e Marco Morabito. Roteiro de James Ivory, Luca Guadagnino e Walter Fasano. Brasil/ Estados Unidos/ França/ Itália. Sony, 2017. 130m, drama, cor. https://www.lambdaliterary.org/awards/previous-winners-3/page/2/?a_search&award_year=2007&award_classifications&award_status&award_categories#038;award_year=2007&award_classification&award_status&award_categories
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PLATÃO. *O banquete*. tradução notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- PUSTIANAZ, Marco. Gay male literary studies. In: SANDFORT, Theo et alii. *Lesbian and gay studies an introductory, interdisciplinary approach*. London: Sage Publications, 2000, p. 146-153.

A desautomação da leitura de literatura negra em *Os transparentes*, de Ondjaki

Frederico José Matias (UFPE)¹

Introdução

O leitor desenvolve um papel crucial na construção das imagens em uma dada atividade de leitura de uma obra literária. Alguns teóricos irão atribuir, inclusive, a existência do texto literário como sendo possível a partir da convergência que acontece entre leitor e texto. Sobre isso, Wolfgang Iser irá dizer que:

O texto guia e, até certo ponto, “controla” a atividade do leitor; mas é o leitor quem deve suprir conexões ausentes e preencher os “vazios”, pois a relação texto-leitor não é uma relação de uma única via que vai do transmissor ao receptor. A mensagem que é transmitida se dá em uma dupla direção, já que ao mesmo tempo que recebe o leitor a compõe. (ISER, 1987, p. 30, tradução minha)²

Em muitas atividades de leitura nos colocamos como aquele que dita como o texto literário deve ser lido. Naturalmente, levamos para a leitura nossos argumentos, modelos, ideologias e certezas que muitas vezes parecem não funcionar e não se encaixar com a proposta de determinada obra. A verdade é que podemos construir modelos pré-organizados de leitura e em muitas situações fixamos como deve ser lida determinada obra literária.

O ato de leitura e compreensão de um texto envolve muitos processos e não desconsidera nossos repertórios (estruturais, interacionais, sociais, culturais, históricos). É uma atividade complexa, uma atividade que exige esforço. Tendo em vista a complexidade da

1. Mestrando em Teoria da Literatura (UFPE), Graduado Letras-Licenciatura-Português (UFPE).
2. *Texto original*: El texto guía y, hasta cierto punto, “controla la actividad del lector; pero es el lector el que debe suplir las conexiones ausentes y llenar los “vacíos”. Pues la relación texto-lector no es una relación de una sola vía de transmisor a receptor. El mensaje que se transmite se da en una doble dirección, ya que al tiempo de recibirlo el lector lo está componiendo (ISER, 1987, p. 30).

compreensão de um texto, não podemos dar espaço para a “trivialização” das nossas atividades de leitura, ou seja, não podemos tomar cada leitura que fazemos como um lugar para desenvolver a mesma estratégia, tornando o texto sempre no nosso lugar comum. As afirmações anteriores se encaixam em todos os gêneros, mas é posto em evidência neste artigo o gênero literário.

Ainda sobre o aspecto da leitura podemos recorrer a Roland Barthes em seu texto “A morte do autor” quando ele afirma que:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor. (BARTHES, 2004)

Desenvolveram-se, ao longo dos anos, por autores como Zilá Bernd, Eduardo de Assis Duarte, Kabengele Munanga, Maria Nazareth Soares Fonseca, Luíza Lobo, dentre outros escritores e pesquisadores, alguns conceitos sobre a Literatura negra. Alguns desses autores têm um posicionamento muito firme sobre o que deve ser ou não considerado como tal. Diante do processo histórico do negro no mundo, um dos posicionamentos sobre o que é essa literatura se tornou evidente: a literatura negra carrega a luta, o embate pela necessidade urgente de suas causas.

Proponho, aqui, trabalhar a partir do conceito de literatura negra colocado pelo professor Eduardo de Assis Duarte quando ele se refere a 5 aspectos que constituem a literatura afro-brasileira: “temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público” (DUARTE, 2011). Segundo o autor, não são esses elementos isolados que darão o título de literatura de caráter negro, mas o resultado de sua interrelação. É possível ver também esses mesmos aspectos na literatura negra produzida em Angola, portanto utilizo tal conceito.

Os leitores, avisados por leituras, avisados por ouvir falar ou desavisados, se expõem à leitura de uma obra negra – como é o caso de *Os transparentes*, de Ondjaki - esperando encontrar um embate explícito que caracterize a obra como negra, mas para uma leitura proveitosa e possível desse romance faz-se necessário passar pelo processo de desautomação do olhar sobre a obra.

Neste artigo, proponho, a partir da análise de alguns trechos da obra, problematizar a beleza estética do romance *Os transparentes* que

carrega em si a (re)afirmação da negritude angolana e, muito mais que isso, a (re)afirmação e (re)significação de aspectos da sociedade luandense. E, além disso, analisar como aspectos culturais estão postos no texto a ponto de envolver o leitor na construção da identidade de um povo. Toda a análise está baseada no contra-olhar de leituras automáticas.

Pelos caminhos da teoria

As produções literárias são geradas de modo heterogêneo no sentido de que mesmo existindo condições de produções específicas para cada período, essas obras são realizadas por autores distintos, em contextos distintos em situações muito bem demarcadas, seja social, cultural ou politicamente. Como disse o professor Márcio Seligmann Silva sobre literatura e testemunho:

Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. (SILVA, 2008, p. 71)

Podemos encontrar “traços do real no universo cultural” e ainda mais na literatura como um objeto cultural, mas acredito que não é apenas isso. A literatura é parte constitutiva de um determinado momento não apenas refletindo sobre o que acontece, mas sendo agente gerador de novos espaços, reflexões, acontecimentos e mudanças, agindo, assim, sobre a sociedade.

Diante de tantos estudiosos que se debruçaram e se debruçam sobre o estudo da literatura negra é pertinente citar, mais uma vez, o professor Eduardo de Assis Duarte. Ele traz à tona reflexões sobre o que busca a literatura negra, comprovando que o principal objetivo dos estudiosos que têm se dedicado a pesquisar os aspectos dessa literatura não é colocar estas produções em um patamar que se encontra acima de outras expressões literárias.

A revisitação do passado como senha para a busca daqueles recônditos ocultos nos discursos estabelecidos; esforço de compreensão da dinâmica histórica desde os começos até as heranças vivas no presente, em sua concretude material, social e, também, subjetiva; olhar indagador sobre aquele continente emudecido pelo tempo em busca de seus porquês, na pista dos porquês de agora. Encarada desta forma, a mirada rumo ao ontem da história pretende entendê-lo como antevéspera do hoje e não como monumento petrificado. O que para muitos é página virada, ainda não passou para os que almejam traçar roteiros de frente para trás, suplementares e alternativos à estrada real da verdade instituída. Roteiros estes traduzidos em formas distintas de literatura. (DUARTE, 2018)

A sábia afirmação feita anteriormente nos traz a ideia de que um estudo honesto da literatura negra aponta para a busca incansável de uma história que não foi contada e de um “eu” que não foi revelado. Se esse “eu” foi alguma vez exibido, não foi dono de sua identidade, então, essas afirmações também são algumas razões para que não viremos a página, pois a história negra que é revelada através da literatura como objeto de cultura, ainda não foi contada de maneira coerente pelos donos da sua própria história. O momento é de continuar a (re)escrever páginas para recriar um percurso rico e complexo da pessoa afro, preta, negra que vai da antiguidade até a contemporaneidade e está expresso nas artes.

Ao falar sobre cultura e identidade negra não podemos focar o nosso olhar em um ponto fixo. A negritude se manifestou de diferentes formas ao longo do tempo. Um marco na história da consciência de negritude foi Renascimento negro norte-americano. Ao falar sobre literatura afro-americana é importante esclarecer que não se trata de uma literatura homogênea, mas de várias manifestações literárias diferentes que surgem a partir do Renascimento negro emergente nos Estados Unidos no século XX. Assim, como a base da literatura negra, a literatura afro-americana procura fazer arte para resgatar a memória negra, e não apenas isso, mas para lutar contra os abusos vividos nos Estados Unidos provenientes da classe média branca.

Outro marco foi a Revolução da Negritude que aconteceu em Paris em 1930 que “nasceu numa época em que se procura rever as imagens sobre África e o papel do homem negro na construção do chamado Novo Mundo, p.?” (KESTELOOT, 1962). Além disso, “a Negritude tinha as marcas de seus idealizadores e defendia que ser negro implicava

tomar posse do seu destino, de sua história e de sua cultura” (KES-TELOOT, 1962, p. 93).

Esses dois destacados acontecimentos levaram muitos leitores da literatura negra ao entendimento dessa expressão como sendo apenas aquela que é combativa, sendo muitas vezes um conceito utilizado de modo equivocado e predominante. Alguns estudiosos mantêm essa perspectiva na qual há o predomínio da ideia combativa, como é o caso de Luíza Lobo que afirma ser a literatura negra aquela que é “desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro” (LOBO, 2007, p. 266).

Uma das principais características da literatura negra é o combate. Normalmente, em obras consideradas negras, existem sempre temas voltados à guerra, militância e luta pelos direitos. Essa luta pode estar representada no texto literário de variadas maneiras, podendo ser implícita ou explícita, de acordo com o que foi possível fazer no contexto de produção e o desejo do autor. Não podemos limitar as temáticas, autoria, ponto de vista, linguagem e público em que se revela a identidade negra. O estudioso Eduardo Glissant já pensava em 1981 sobre ser problemático escrever uma literatura negra apenas combativa e foi citado por Zilá Bernd dizendo que “a obra literária tem uma significação política, mas devemos recusar fazer política escrevendo, lamentando que a literatura negra atual seja – quase sempre – uma literatura de combate” (GLISSANT, 1981 apud BERND, 1988, p. 28).

Conhecendo a obra

O romance de Ondjaki é um todo desautomatizado, seja na construção das personagens, na estrutura narrativa que entrelaça e confunde histórias, no uso da linguagem e na abordagem das temáticas. Quando falo desautomatizado quero dizer: romper o habitual.

Muitos leitores iniciam a leitura de *Os transparentes* preparados sobre os aspectos já citados, só não estão preparados para se deparar com uma obra cheia de lutas implícitas, posicionamentos ideológicos em forma de personagens e estruturas físicas que representam a cultura de um povo. Além disso, não estão preparados para ver uma

literatura negra representada pelo valor estético. Se esse romance é político é porque não tem como fugir, pois o objetivo primeiro é ser esteticamente rico.

O que disse Carina Bertozzi de Lima é coerente para instigar nossas discussões.

O engajamento de um poeta/autor negro (como o de qualquer poesia), contudo, não precisa ser explícito. O poeta/autor consciente da negritude não precisa estar restrito aos temas de denúncia, ou do “lamento da senzala”. Ele é alguém que ama, sofre, reage, como qualquer cidadão do seu tempo. O poeta e o cidadão são entidades diferentes, no plano estético, mas essas duas entidades estão interrelacionadas”. (LIMA, 2004, p. 04)

A afirmação supracitada deixa claro que o ser humano que luta pelas causas negras não está apartado do que é como indivíduo. Suas emoções, amores, sofrimentos estão unidos à sua luta.

Os transparentes é uma obra que faz parte do contexto de pós-independência da Angola, pertencendo à contemporaneidade. A independência desse país se dá em 1975 e o romance não poderia ter sido escrito antes porque o autor Ondjaki nasceu em 1977. Pensar em um autor pós-independente não significa excluir de sua obra o caráter de reafirmação do caráter nacional.

A obra relata de maneira poética a história e o dia-a-dia de pessoas que vivem em Luanda, mais precisamente em um prédio que ferve a existência, os costumes e as realidades desse povo. Está presente nesse romance uma ressignificação da Angola a partir de uma linguagem que multissignifica realidades. Dentre os muitos aspectos que podem ser analisados nessa rica obra, me atento para responder perguntas como: Odonato tem cor? Avókunjikise tem ou representa o caráter ancestral? O prédio da maianga representa a exclusão social ou união de uma classe? O Jovem cientista angolano representa a valorização do que é nacional? E a partir dessas perguntas refletir sobre o caráter negro em *Os transparentes*.

Odonato tem cor?

A cor de Odonato, que é o personagem principal, não é cor, é transparência. De acordo com os acontecimentos da cidade, densas reflexões

sobre a vida em Angola e a realidade familiar, este personagem adquire a condição de transparente que fica clara a seguir:

Odonato virou as mãos para si mesmo e falava olhando só para elas – um homem, para falar dele mesmo, fala das coisas do início... como as infâncias e as brincadeiras, a presença dos *tugas* e as independências... e depois, coisa de ainda há pouco tempo, veio a falta de emprego, e de tanto procurar e sempre a não encontrar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa a pensar na vida e na família. no alimento da família. para evitar as despesas, come menos... um homem come menos para dar de comer aos filhos, como se fosse um passarinho... e aí me vieram as dores no estômago... e as dores de dentro, de uma pessoa ver que na crueldade dos dias, se não tem dinheiro, não tem como comer ou levar um filho ao hospital... e os dedos começam a ficar transparentes... e as veias, e as mãos, os pés, os joelhos... mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar as minhas transparências... deixei de ter fome e me sinto cada vez mais leve... estes são os meus dias... (ONDJAKI, 2013, grifo meu).

Essa condição revela um “nós” coletivo, ou seja, é a realidade do “eu” posta sobre a realidade do “nós”. Quando um negro escreve determinada obra o eu enunciador também revela o esforço para resgatar a identidade de um eu coletivo que é igual a nós. Não podemos confirmar se Odonato era negro, mas existe uma leitura possível que pode ser feita a partir do lugar onde ele vivia, das questões que o incomodava, de sua condição social como subalterno (SPIVAK, 2010) que inferem uma grande possibilidade de ele ser negro. Essa condição social fica ainda mais clara quando Odonato, personagem principal, diz que as pessoas do seu convívio e ele mesmo não são transparentes apenas por não comer, mas são transparentes porque são pobres.

Avókunjiquise e a representação da ancestralidade

A ancestralidade não é um tema ligado apenas ao negro. É tudo aquilo que os antepassados de um determinado povo deixaram como legado para futuras gerações a nível cultural, social, político ou educacional. É a vivência real de pessoas marcada na história vivida. Sabemos que muito do que foi gerado pelos antepassados negros foi relegado por brancos, e em muitos casos intencionalmente, no sentido de obter poder e fazer o abuso de tal poder. A literatura é um instrumento e

ambiente de resgate ou recriação de memórias, é um ambiente propício para dar voz aos oprimidos ou gerar novas vozes de acordo com o momento. Quando falamos de literatura negra, esse instrumento se intensifica ainda mais, pois, talvez seja esse o objetivo principal desta literatura: trazer, através da arte, indivíduos negros da sombra para consagração e do esquecimento para a visibilidade honesta.

A AvóKunjikise sendo representada como a mais velha da família, ao falar umbundu³ traz um eco do passado compartilhando com os mais novos a língua que é um instrumento de resgate de lembranças esquecidas. Lembranças da negritude em seu berço.

AvóKunjikise olhou-o nos olhos, que era um modo de falar com aqueles que não entendiam bem o seu umbundu, disse-lhe muitas coisas, coisas adivinhadas e sabidas há muito, mas só agora, naquele instate quente, finalmente entendidas. *Eu vi o futuro* – Murmurou a velha. (ONDJAKI, 2013, grifo meu).

O aspecto de ver o futuro e ter conhecimentos que praticamente ninguém tinha sobre coisas passadas ou aspectos fantásticos, dá a Avókunjuise essa conotação de um *griot*. Por exemplo, ela “era uma das poucas a atravessar o alagado território” que havia no primeiro andar do prédio da Maianga “sem nunca ter experimentado a tendência de escorregar” e isso demonstra no texto um saber específico (ONDJAKI, 2013, p.?).

O prédio da Maianga

O prédio da Maianga era um mundo.

O prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva, havia que saber seus segredos, as características úteis ou desagradáveis das suas aragens, o funcionamento dos seus canos antigos, os degraus e as portas que não davam para lugar algum. Vários bandidos haviam experimentado na pele as consequências desse maldito labirinto com passagens comunicantes de comportamentos autônomos, e mesmo os seus moradores procuravam respeitar cada canto, cada parede e cada vão de escadas. No primeiro andar, os

3. Língua banta falada pelos ovimbundos, povo originário das montanhas centrais de Angola.

canos rebentados e uma tremenda escuridão desencorajavam os distraídos e intrusos. A água abundava, incessante, e servia a finalidades múltiplas, dali saía água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupas e viaturas. (ONDJAKI, 2013, p.?).

Vias entrecortadas por água, uma vez por fogo, outras vezes por acontecimentos diversos. Um lugar que esconde segredos, muitas entradas e muitas saídas. Interessante pensar que a ideia de literatura negra, como vimos, não prevê colocar produções e vivências negras acima de outras. O intento é encontrar um lugar comum, um patamar de igualdade entre as obras. O prédio dessa narrativa é um lugar onde cabe muita gente, de diferentes etnias. Parece ser o lugar onde existe igualdade entre raças e igualdade também em subalternidade. Quando falamos em igualdade aqui, falamos de direitos e não de uma harmonização forçada e artificial. Também pode ser considerado um lugar perigoso para quem não está disposto a reconhecer. É na Maianga que fica ainda mais claro o processo de transculturalidade que vivia ou vive Luanda por acolher diversos saberes e modos de vida. É nesse local que conhecemos suas danças, comidas, doenças, falares diversos e inconscientes também.

O Jovem cientista angolano e a valoração do que é nacional

Na narrativa, acontecem diversos experimentos para a extração de petróleo na cidade de Luanda. As autoridades investem massivamente a ponto de prejudicar o sistema de abastecimento de água e buscam pesquisadores internacionais para dar uma conotação de que os experimentos são seguros e de que a extração do petróleo será boa para todos.

DavidAirosa é na narrativa um cientista angolano que tem totais condições de tocar o projeto do petróleo denominado de CIPEL (comissão instaladora do petróleo encontrável em Luanda), mas é logo colocado em segundo plano pela convocação de um cientista chamado Raago que é Americano. Num diálogo entre jornalistas é posta a possibilidade de o angolano tomar o caso, mas logo surge um contra-argumento de que um americano que já fez outras obras de renome tem maior condição.

O trecho a seguir mostra o encontro entre Raago e DavidAirosa, comprovando inclusive, que os dois fizeram o mestrado juntos.

– Raago? – David Airoso, um jovem cientista angolano, nunca se esquecia de nomes ou páginas de livro. O Acessor deu ordens ao motorista para parar a viatura, encostaram ao passeio. Há já alguns anos que não se viam, Raago conheceu David Airoso quando este fez o mestrado na América, antes de ser chamado, literalmente, para juntar o seu desvairado contributo ao departamento de física da Universidade de Oxford. (ONDJAKI, 2013).

É possível notar, claramente, a crítica que Ondjaki faz sobre a desvalorização do que é Nacional.

Todos os 4 aspectos abordados na análise anterior revelam uma escrita que põe aspectos da negritude, seja a partir da temática, linguagem de pertencimento, ancestralidade ou lugar de fala.

Considerações finais

As expressões artísticas negras foram subordinadas durante muito tempo a um relato injusto e elitista. A partir da criação de muitos movimentos que defendiam que o negro poderia criar sua própria história, seja literária ou não, e com estudos na área de identidade étnica literária, principalmente nos Estados Unidos e na França, a literatura negra começa a ganhar espaço na literatura mundial.

Existem muitos teóricos contrários a ideia que uma literatura deva receber um título diferenciado apenas por questões étnicas, mas ao aprofundar este tema, podemos perceber que a literatura se diferencia não apenas pela cor da pele da pessoa que a escreve, mas por questões que estão ligadas intimamente ao que a cor da pele dessa pessoa significa para uma sociedade preconceituosa e os significados produzidos por essa literatura que revela, mesmo que de maneira subentendida, a realidade do posicionamento social do negro.

É legítima a literatura negra que grita as injustiças, que denuncia, que expressa as diferenças em sua literatura, como é o caso de muitos poetas negros. No caso do romance *Os transparentes*, de Ondjaki, não se encontra essa luta direcionada a negritude de maneira explícita, o que não retira dele a consciência de sua negritude. Por isso, a necessidade da desautomação das literaturas negras. Nem sempre é guerra. Na maioria das vezes beleza e outras guerras estão ligadas ao tema da subalternidade ou subalternização. Além disso, na leitura da obra é possível conhecer, mesmo sem nunca ter ido, aspectos da

cultura Angolana, dá pra se sentir lá. Na maioria das vezes deve ser uma guerra cheia de valor estético e uma estética que luta ao mostrar belezas.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DAMROSCH, David. *What is World Literature?*. Nova Jérsei: Princeton University, 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Por um conceito de literatura afro-brasileira*. Literafro, 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>>. Acesso em: 28 out. 2021.
- ÉTIEMBLE, René. Crise da literatura comparada? Tradução de Lúcia Sá Rebelo. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 191-198.
- ISER, Wolfgang. *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, en José A. Mayoral (comp.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.
- KESTELOOT, Lilyan. *Aimé Césaire*. Paris: Seghers, 1962.
- LIMA, Carina Bertozzi. Literatura negra – uma outra história. Terra roxa e outras terras – *Revista de Estudos Literários*, v. 17-A, dez/2009
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- ONDJAKI. *Os Transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Reescrituras pós-coloniais do cânone: em busca de um lugar próprio de enunciação

Cindy Conceição Oliveira Costa (UFPI)¹

Introdução

Os países colonizados pela Europa ainda hoje sofrem com as consequências da imposição da cultura e violências que aconteceram durante esse processo e depois dele. Como se sabe, o que impulsionou a saída dos indivíduos de seus locais de origem para desbravar terras distantes e povoá-las, sempre esteve ligado a anseios econômicos e políticos, relacionados às conquistas de materiais considerados importantes para aquelas sociedades e cujos efeitos se refletiram na exploração e dominação daquelas terras e povos nativos.

Alfredo Bosi (1992, p. 13) enfatiza que a colonização não pode ser vista como uma simples corrente migratória, uma vez que “ela é a resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa de retornar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado processo civilizatório”. Nesse sentido, tal “processo civilizatório”, ao qual os colonizadores submeteram países do chamado Novo Mundo e seus nativos, estava a cargo de tomar posse da terra e explorar seus bens naturais, o que resultou em migrar para a nova terra e submeter os povos originais à sua cultura, língua, religião etc., bem como à servidão aos seus próprios exploradores, tidos como civilizados.

Todas essas imposições causadas nesse processo culminaram em um apagamento e silenciamento desses povos, que tiveram de viver por muito tempo de acordo com a cultura dos colonos. No entanto, após os processos de independência e de contestação dessas imposições, no âmbito dos estudos culturais, a crítica pós-colonial passou a analisar as consequências nocivas desse processo de dominação do colonialismo europeu e abarcou também a crítica ao imperialismo estadunidense.

1. Mestranda em Literatura, Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Letras UFPI. Possui graduação em Letras/Português pela UESPI. É bolsista da CAPES e integrante do grupo de estudos em Literatura, Enunciação e Cultura (LECult) e do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT).

Dessa forma, os autores pós-coloniais, sejam eles estudiosos ou escritores, passaram a se apropriar, revisar, ressignificar, atualizar e desconstruir narrativas, modelos e arcabouços ideológicos eurocêntricos. Eles adaptaram, questionaram, criticaram ou desconstruíram modelos ocidentais em seus escritos, ao se voltarem para obras canônicas e interrogarem visões hegemônicas presentes nelas. Com isso, tomaram textos e histórias consolidadas como ponto de partida para criar novas, através de uma intertextualidade, com o intuito de desmistificar essencialismos e promover uma recuperação da cultura, do idioma, da identidade de sujeitos que estão fora do centro da cultura ocidental, entendida como a dominante.

Tendo essas questões em vista, o presente estudo tem como objetivo trazer discussões em torno das chamadas reescrituras ou reescritas pós-coloniais de textos canônicos, as quais podem ser entendidas como um tipo de resposta literária a uma visão eurocêntrica de sujeitos que eram representados e entendidos como o “Outro”. Para tanto, utilizando-nos de uma pesquisa bibliográfica, buscamos ilustrar de que forma essas estratégias ocorrem, bem como apontar autores e obras que são essenciais para essa forma de revisão do cânone.

Intertextualidade e reescrita

Antes de chegarmos ao que concernem essas estratégias no contexto pós-colonial, é interessante compreendermos como a *intertextualidade* e a *reescrita* são artifícios muito utilizados no contexto atual, ou o que alguns teóricos chamam de pós-modernismo. Para compreendermos os termos em si, Bálint Urbán (2019) explica que intertextualidade, hipertextualidade, dialogismo ou reescrita se referem a quase o mesmo fenômeno literário, mas que sem dúvida apresentam certas diferenças. A reescrita, por exemplo, não pode ser reduzida a uma mera intertextualidade, como veremos mais à frente, nem muito mesmo como uma imitação do seu texto de origem, pois ela está intrinsecamente relacionada a questões culturais. Além disso, a partir do momento em que o autor cria uma história, mesmo que partindo de outra, ela se torna independente. Assim, a intertextualidade pode ser considerada enquanto uma forma, ou até “uma ‘sub-forma’ da reescrita” (ÚRBAN, 2019, p. 57).

Dessa maneira, ainda segundo Urbán (2019), Julia Kristeva, seguindo as ideias de Mikhail Bakhtin, define a intertextualidade como uma condição primordial da linguagem e da própria linguagem literária, o que se reflete no crescente uso de tal ferramenta. Corroborando essa ideia, o autor ilustra que Roland Barthes define o texto como um espaço multidimensional, em que “várias vozes, vários textos se entrecruzam, um tecido de citações originadas de campos diferentes da cultura” (ÚRBAN, 2019, p. 61). Essa visão mostra como o próprio texto já abre espaço para que novas interpretações e escritas sejam feitas através dele, bem como com a emergência de estudos marcados pelo contexto do pós-estruturalismo e pós-modernismo, essas tendências se manifestaram ainda mais fortes.

Para Urbán (2019), a intertextualidade pós-moderna tem uma função desconstrutiva, uma vez que ela desestabiliza as categorias canônicas do gênero, caráter e de unidade temporal. Por isso, para compreendermos as questões relacionadas à reescrita, é necessário englobar as noções de hipotexto e hipertexto: “Genette define a hipertextualidade como uma relação que une um texto B – o hipertexto – a um texto qualquer, anterior A – o hipotexto – no qual se implanta duma forma que difere do comentário” (ÚRBAN, 2019, p. 67-68). Sendo assim, podemos apreender que o hipotexto seria a obra que veio primeiro e o hipertexto a sua reescrita.

Nesse sentido, o autor de uma reescrita sempre irá reescrever um texto escolhido com alguma intenção, e essa intencionalidade se manterá continuamente visível tanto na sua micro como na macroestrutura, pois:

[...] a reescrita supõe-se como uma intertextualidade vastamente estendida no horizonte dum texto, ou seja, não se trata aqui de referências intertextuais espalhadas, esporádicas, individualmente disseminadas e isoladas no texto, senão dum complexo motivo, ou rede que se estica pelo texto inteiro. O que distingue primordialmente a reescrita da intertextualidade é, pois, esta extensão da rede referencial. As alusões para uma certa obra de referência são constantes ao longo do texto, afetam o romance inteiro (na maioria das vezes são obras ficcionais que recorrem a essa poética). (ÚRBAN, 2019, p. 78-79)

Sob essa perspectiva, a reescrita seria, então, uma espécie de revisão ou revisitação crítica e intencional de um texto anterior, com um determinado objetivo. Logo, através dela, é possível abrir espaços

para novas formas da cultura, como no caso das Reescritas Pós-coloniais, as quais buscam fazer uma revisão crítica de textos canônicos escritos nas metrópoles, carregados de questões relacionadas a um discurso hegemônico e/ou imperialista, como examinaremos a seguir.

Reescritas pós-coloniais do cânone

No contexto pós-colonial, como evidenciado por Thomas Bonnici (2009), a reescrita pode ser compreendida como um fenômeno literário que consiste em selecionar um texto canônico da metrópole e, por meio de recursos como a paródia, produzir uma nova obra escrita do ponto de vista da ex-colônia, como uma forma de *contradiscurso*. A seleção desses escritos gira em torno de determinados textos que se mostram de algum modo simbólicos, nos quais é disseminada a ideologia de um discurso dominante. Destarte, a reescrita tem por finalidade a quebra do silenciamento que a hegemonia canônica promove, questionando-a a partir de seus temas, enfoques e pontos de vista que reforçavam o imaginário colonial, uma vez que “[...] a reescrita desemboca na subversão dos textos canônicos e na reinscrição dentro do processo subversivo” (BONNICI, 2009, p. 236).

Segundo Bonnici (2009), outra estratégia também relacionada à reescrita é a *releitura*, a qual consiste em se ler textos literários ou não literários para garimpar as suas alusões imperialistas e trazer o processo colonial à tona, o que pode ser evidenciado a partir do seguinte exemplo:

Quando se lê um romance da literatura brasileira do século XIX [...] nada se depara, à primeira vista, sobre os contrapontos da riqueza pessoal dos personagens, da suntuosidade de seus solares e de sua vida folgada. A reinterpretção ou leitura contrapontual revela que a origem dessa riqueza está enraizada na escravidão de índios e negros [...]. (BONNICI, 2009, p. 234)

Desse modo, a releitura seria justamente uma reinterpretção, uma maneira de reler textos oriundos das culturas da metrópole e da colônia para focalizar nos efeitos determinantes da colonização sobre a produção literária. E, assim, problematizar questões antes não levadas em consideração, ou que em uma leitura simples não se mostram perceptíveis.

Em outro texto, Bonnici (1998), ao falar sobre os autores que teorizaram sobre o pós-colonialismo, explica sobre os termos *ab-rogação* e *apropriação*, também relacionados às reescritas. Assim, pelo fato de na era colonial a literatura estar sob o controle da classe dominante, “a existência de literaturas fora do eixo eurocêntrico dependia da ab-rogação deste poder restritivo, como também da apropriação da escrita para usos distintamente novos” (BONNICI, 1998, p. 15). A ab-rogação seria, portanto, um tipo de abolição, bem como de recusa das categorias da cultura imperial, dos seus padrões e estéticas.

Em *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures* (2004), de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, um dos livros seminais sobre a teoria pós-colonial, é ilustrado que a apropriação é um processo em que o idioma é apropriado e compelido a carregar o peso da experiência da cultura marginalizada, uma vez que: “Uma das principais características da opressão imperial é o controle da linguagem. O sistema educacional imperial instala uma versão ‘padrão’ da linguagem metropolitana como norma e marginaliza todas as ‘variantes’ como impurezas” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2004, p. 07, tradução livre²). Segundo os autores, a linguagem se torna o meio através do qual uma estrutura hierárquica de poder é perpetuada, e as concepções de “verdade”, “ordem” e “realidade” se estabelecem. De tal modo, esse poder é rejeitado no surgimento de uma voz pós-colonial efetiva e, por essa razão, a discussão da escrita pós-colonial que se segue é em grande parte uma discussão sobre o processo pelo qual a linguagem, com seu poder, e a escrita, com sua significação de autoridade, foi arrancada da cultura europeia dominante.

À vista disso, para Bonnici (1998, p. 15), o idioma é nesses casos um instrumento carregado de pressupostos ideológicos e que por isso mesmo o autor pós-colonial se encontra em uma tensão entre os polos da ab-rogação desse idioma recebido da metrópole e da sua apropriação, que o submete a uma versão popular ligada às circunstâncias históricas do lugar: “Seja em sociedades monoglotas (Argentina), ou em diglotas (Índia, África, populações indígenas no Brasil) ou em políglotas (ilhas do Caribe), o autor pós-colonial emprega as

2. No original: “One of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a ‘standard’ version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all ‘variants’ as impurities” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2004, p. 07).

duas estratégias (BONNICI, 1998, p.15)”. Ou seja, o autor pode tanto utilizar-se da língua imposta para conseguir maior alcance para a sua publicação, apropriando-se dela e lhe dando significados de resistência, quanto ab-rogá-la, com o mesmo objetivo.

Cleiton Neves e Amélia Almeida (2013) ao discorrerem sobre as fases pelas quais a literatura pós-colonial percorreu, explicam que podemos perceber através dos escritos literários a produção de obras que funcionam como uma estratégia de resistência dos nativos com o intuito de se autoconstruírem culturalmente, uma vez que “após a independência política essas nações ainda tiveram (e o processo ainda continua) que lutar pela emancipação cultural para não continuarem colonizados mentalmente” (NEVES; ALMEIDA, 2013, p. 68). Nesse sentido, vemos como a colonização também foi algo que se inseriu no próprio imaginário desses sujeitos.

Os autores ilustram que a apropriação é a utilização de elementos da cultura colonial, que dialogam com a tradição, bem como é através da apropriação que surgem a reescrita e a releitura de textos europeus canônicos. Neves e Almeida (2013) conceituam esses termos, como sendo o primeiro caracterizado quando o autor se apropria do hipotexto e o problematiza com o intuito de criar um novo, caracterizando-se também como uma resposta ao texto canônico. Enquanto o segundo é uma leitura desconstrutiva da ideologia dominante presente no texto original, assim como mostra por meio da recepção pós-colonial a fragilidade do discurso hegemônico. Tanto uma como a outra são formas de se fazer uma revisão do cânone e do imaginário hegemônico presente em determinadas narrativas.

Conforme deslinda Maria Dolce (2010), hoje o escritor pós-colonial acolhe o fardo pesado da herança da colonização ao estabelecer um confronto extremamente produtivo e estimulante com os clássicos, em uma comparação que facilita a reinterpretação crítica do passado, com o propósito de lançamento definitivo das consequências de uma subordinação de longa data. Além disso, a autora afirma que a reescrita faz um questionamento crítico do discurso dominante por meio de uma contextualização que revela a dinâmica da opressão ativada pelo sistema colonial, a qual encontrou expressão e um instrumento de transmissão nos clássicos do cânone ocidental.

Para ela, o processo de reescrita envolve, em primeiro lugar, desmontar a elevação da universalidade do texto literário, pedra angular da cultura literária do ocidente. Com isso:

A estratégia subversiva de reinterpretação dos clássicos mina a sacralidade do texto como síntese de valores estéticos e éticos, espelho e porta-voz da cultura dominante cuja centralidade e superioridade são dadas como indiscutíveis. Por meio de sua releitura crítica, no texto são desmascaradas ideologias subjacentes, suposições preconcebidas e viciadas por uma visão orientalista [...]. (DOLCE, 2010, p. 183, tradução livre³)

Essa visão orientalista está ligada ao que Edward Said trata em seu livro *Orientalismo*, no qual são trazidas críticas à representação feita do Oriente pelo Ocidente, carregada de estereótipos e visões limitadas: “O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis” (SAID, 1990, p. 13). Dessa forma, o autor articula que o Oriente não está apenas próximo à Europa, mas sim é onde localizam-se as maiores e mais ricas colônias europeias, bem como onde ocorre uma das suas mais frequentes e intensas imagens do Outro.

Como apontado por Dolce (2010), em termos gerais, os clássicos, embora questionados e contestados, representam um ponto de partida, um recurso fecundo para desenhar e repensar o passado, compreender o presente e imaginar um novo futuro. Isso pode ser evidenciado quando analisamos as diversas releituras da peça *A tempestade* (1611), de William Shakespeare, a qual passou a ser entendida pelo viés pós-colonial, uma vez que as relações de poder presentes nela, em que Próspero é visto como o colonizador, que toma posse da ilha pertencente à bruxa Sycorax e escraviza o personagem Caliban, são problematizadas. Existem diversas reescrituras da peça, em que seja o enredo ou os personagens são ressignificados e/ou dotados de voz e autonomia em romances, peças, poemas, entre outros. Alguns exemplos dessas narrativas são: *Uma tempestade* (1969), de Aimé Césaire; *A tempestade* (1974), de Augusto Boal; *Canto de Sycorax* (2017), de Matilde Belén Escobar Negri; *Indigo, or, mapping the waters* (1992), de Marina Warner; *Semente de bruxa* (2016), de Margaret Atwood; entre outras.

3. No original: La strategia sovversiva dela rivisitazione dei classici incrina la sacralità del testo quale sintesi dei valori estetici ed etici, specchio e portavoce della cultura dominante la cui centralità e superiorità sono date come indiscusse. Attraverso la sua critica rilettura, del testo si smascherano le ideologie sottese, gli assunti preconcepi e viziati da una visione orientalista [...]. (DOLCE, 2010, p. 183).

De acordo com Ankhi Mukherjee (2014), os séculos XX e XXI oferecem uma ampla variedade de escritos no modo reativo – crioulos, caribenhos, africanos, australianos, sul-asiáticos, norte-americanos, escoceses e irlandeses – que foram inspirados, influenciados ou negativamente determinados por questões de canonicidade e de transmissão cultural. De tal modo, as reescritas do cânone ocupam um amplo espectro, uma vez que vão desde obras literárias com ecos fortes ou suaves de textos europeus, até reavaliações radicais de gêneros literários ou de movimentos europeus.

Com isso, segundo a autora, formas culturais europeias, como o diário de viagem, o *Bildungsroman*, a história de detetive, o gótico e o romântico, o romance epistolar, a tragédia e o melodrama, os sonetos de Shakespeare ou os poemas cubistas, passaram por traduções e reescrituras pós-coloniais nas obras de autores como Jean Rhys, Chinua Achebe, Tayeb Salih, V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Derek Walcott, Margaret Atwood e J. M. Coetzee, entre diversos outros. Por isso, é importante compreender que a revisão do cânone, como aponta Mukherjee (2014), seja na forma de reescrituras e adaptações de grandes livros, ou reavaliações críticas de autores consagrados europeus, tende também a ser lida ao longo de “*nation and/is narration*”, pois o tema da nação e narração tem sido crucial para a formulação de interpretações pós-coloniais de determinados textos.

Tal pensamento pode ser relacionado com o de Homi Bhabha (1998), tendo em vista que para ele com a migração e o fluxo de pessoas, são levadas em consideração formas novas de se pensar, o que gera relações de hibridização. Desse modo, acabam-se as ideias de relações binárias disseminadas pela visão eurocêntrica, como as de branco/negro, homem/mulher, civilizado/bárbaro etc., bem como a ideia de homogeneidade e forma horizontal de enxergar uma nação, pois se tornou algo muito mais complexo e diversificado.

Destarte, pregar uma homogeneidade e negar o caráter dual e complexo dos povos, acaba acarretando uma falta de compreensão, pois para Bhabha (1998, p. 209) a fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza a ideia de povo como sendo algo homogêneo: “Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população”. Logo, as diferenças culturais da nação não podem mais ser vistas como algo homogêneo e horizontal, nem tampouco as narrativas produzidas por eles.

Utilizando o exemplo do *Bildungsroman*⁴ e do *Künstlerroman*⁵, Mukherjee (2014) ratifica o quanto esses gêneros têm sido amplamente utilizados em delineamentos pós-coloniais, pois se tornou algo bem evidente a partir do século XIX até a contemporaneidade, os escritores se apropriarem dos conceitos do *Bildungsroman* clássico e fazerem uma revisão deles. Como exemplo dessas narrativas, Mukherjee (2014) aponta *Nervous conditions* (1988), da escritora zembábua Tsitsi Dangarembga, um *Bildungsroman* que, no entanto, não termina com a inserção social harmônica da protagonista ao fim de seu processo de formação.

Dessa forma, a história da protagonista, Tambu, permanece inalcançável às convenções do *Bildungsroman* idealista tradicional, pois, nesse caso, existe uma série sobreposta de transições febris que Dangarembga descreve através da narrativa de crescimento da vida de Tambu: o domínio colonial e neocolonial à consciência nacional e democracia, o patriarcado tradicional e o paternalismo colonial aos primeiros indícios de libertação das mulheres, os “velhos costumes” de uma cultura pré-industrial, dando lugar ao que a protagonista nervosamente chama de “progresso” (MUKHERJEE, 2014). E tudo isso acaba por interferir no processo, o qual se torna truncado.

Para Cíntia Schwantes (2006, p. 15), os romances de formação contemporâneos, ou reescritos, “são uma forma privilegiada de discussão da identidade de grupos sociais minoritários, uma vez que, através da trajetória de um indivíduo paradigmático, temos a discussão que se estende para todo um estamento da sociedade”. Ou seja, há uma

4. Romance de formação em alemão. O termo foi cunhado em 1810, por Karl Morgenstern, um professor alemão de Filologia Clássica, que o associa ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de J. W. Goethe, sendo considerado o paradigma do gênero. Trata-se de narrativas as quais é dado foco na formação individual do personagem principal, comumente sendo mostrada desde a infância até a vida adulta. No início, nos romances europeus que pertenciam a esse gênero, o protagonista era sempre um personagem masculino, geralmente um jovem burguês, pois passava por diversas atribuições e aventuras na vida até atingir o seu amadurecimento – algo que era praticamente impossível para uma mulher, por exemplo – tendo em vista que a elas era atribuído apenas o ambiente doméstico. Disso veio a contestação e apropriação do gênero canônico, como no *Bildungsroman* feminino.
5. Romance do artista, uma variante do romance de formação ou aprendizagem, o qual retrata a formação do personagem que desempenha alguma atividade artística como escritor, músico, pintor etc.

subversão dos padrões postulados na tradição do gênero que são marcas importantes dessas narrativas pós-coloniais. Podemos citar *Nike-tche*: uma história de poligamia, publicado em 2001, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, em que vemos o processo de formação e transformação de Rami, uma mulher que se vê submissa ao seu marido, que possui várias amantes e filhos. Rami procura cada uma dessas mulheres e acaba por criar uma relação de irmandade com elas, em que se tornam companheiras e conscientes de suas posições de inferioridade impostas pela sociedade em que viviam. Nesse caso, a literatura pós-colonial de Chiziane traz mulheres negras que tomam conhecimento de suas posições subalternizadas, bem como dá protagonismo para que se juntem e suas vozes sejam ouvidas.

Nessas revisões do *Bildungsroman* clássico é possível percebermos como, conforme trata Cristina Pinto (1990, p. 27), a literatura de autoria feminina se mostra como subversiva no momento em que adapta ou reescreve temas e enredos que eram tradicionalmente masculinos, quando é invertida a relação entre personagens, quando o foco narrativo é jogado sobre um aspecto novo, quando estabelece perspectivas incomuns nas narrativas ou quando oferece “uma visão alternativa da realidade: ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal”.

Mukherjee (2014) coloca em evidência a questão de muitas dessas narrativas não terminarem com o triunfalismo e inserção da protagonista em harmonia com a sociedade, e sim com a vacilante articulação de um descontentamento mal reprimido, cuja plena realização não pode ser contida diegeticamente nessa narrativa. Ou seja, o que vem sendo postulado por pesquisadoras e pesquisadores que se debruçam sobre o estudo de *Bildungsromane*⁶ protagonizados por personagens minoritários, é que se torna difícil reescrever um gênero tão intrinsecamente ligado com as questões europeias e masculinas. Assim, isso é algo que se mostra muito frequente, o chamado *truncamento* do processo de formação desses indivíduos, os quais passam por inúmeras situações ou mesmo têm diversas instâncias que dificultam ou tornam impossível a sua (re)inserção harmoniosa dentro da sociedade a que pertencem – algo que acontece naturalmente em romances de formação burgueses. Esse truncamento pode estar

6. Termo no plural.

intimamente relacionado com as questões que giram em torno do processo de dominação colonial pelo qual muitos desses protagonistas vivenciaram.

No entanto, em outras narrativas, vemos que a utilização da estratégia de reescrita triunfa uma vez que traz personagens e enredos que se livram de imposições essencialistas presentes nas visões hegemônicas em que o seu hipotexto foi escrito. Podemos citar exemplos como a obra poética *Canto de Sycorax* (2017), de Matilde Escobar Negri, em que a escritora argentina traz a voz da personagem de Sycorax, invisibilizada na sua obra de origem, na qual era apenas descrita pelos outros. Nessa intertextualidade com a peça shakespeariana, a autora constrói uma identidade silenciada e desarma os estereótipos negativos impostos na figura da bruxa argelina. Além disso, é possível compreender e problematizar como em *A tempestade* (1611) os poderes ancestrais da bruxa africana eram demonizados pela visão europeia, enquanto os de Próspero eram atribuídos aos seus conhecimentos de magia inscritos em seus livros.

Outra narrativa importante, que é uma das precursoras dessa literatura pós-colonial, é a de Jean Rhys, que traz a personagem Bertha, do romance vitoriano *Jane Eyre* (1847), de autoria da inglesa Charlotte Brontë, a mulher de Edward Rochester, que é considerada louca e trancafiada no sótão da casa, vista em seu hipotexto quase como um fantasma, um mistério, que é mencionado em poucos momentos na narrativa. Já em *Vasto mar de sargaços*, romance publicado em 1966, Rhys recupera essa personagem fazendo com que a conheçamos desde a sua infância na Jamaica, quando seu nome ainda era Antoinette, o qual foi mudado por Rochester e que se mostra como um dos sinais do apagamento de sua identidade arquitetado por ele, a representação do homem europeu que compreende que a sua cultura é superior a de sua esposa.

O romance é dividido em três partes, na primeira, é mostrada a visão de menina de Antoinette; na segunda, a visão de Rochester, que desconhece e não entende o local no qual está, intercalando com momentos em que Antoinette toma conta da narração; e a terceira parte, na qual se tem apenas a voz narrativa de “Bertha”, que descreve a sua confusão em estar longe de seu país, adoecida mentalmente e trancafiada, parte em que se tem a ligação com o romance de Brontë e no qual vemos o desfecho da vida da personagem.

Rhys reivindica e reescreve a personagem Bertha, demonstrando

certas oposições do que é mostrado no romance de Charlotte Brontë, como a imagem de louca e feia, visões essas que podem ser interpretadas, segundo Daniela Buksdorf (2015, p. 102, tradução livre⁷), como “a visão que existe do Ocidente para os povos do Caribe, compartilhando assim o mesmo arquétipo do ‘outro’, aquele ser desconhecido e colonizado”. Dessa forma, a autora esclarece que em relação às características de Bertha, Brontë mostra a sua visão da personagem em consonância com o imaginário europeu das colônias. Visão essa que é exatamente o que as reescritas tentam ultrapassar e problematizar, através da autorrepresentação desses e dessas personagens, o quanto tal visão foi equivocada e o quanto contribuiu para a desvalorização e consolidação de visões essencialistas.

Apontamentos finais

Como elucidado por Mukherjee (2014), tais respostas pós-coloniais ao cânone geralmente significam um devir histórico, em que a terceira pessoa desse diálogo, que é a do chamado Terceiro Mundo, torna-se a primeira e a segunda pessoa. Nesse sentido, os escritores pós-coloniais apresentam e reescrevem a interação de poder e a degradação que compõem a história colonial. Quando Gayatri Spivak (2010) faz o questionamento se o sujeito subalterno pode ou não falar, essa pergunta está atrelada à ideia de que ele não poderá falar enquanto não houver espaço para que o faça em sua própria língua e cultura. Com isso, a autora propõe uma tomada de consciência sobre a produção da história que busque representar verdadeiramente a narrativa dos subalternos. E, nas narrativas pós-coloniais, os autores se propõem a tentar fazer com que isso ocorra.

Destarte, fica evidente a capacidade que as apropriações pós-coloniais de textos canônicos têm em subverter a ideologia do colonialismo, assim como abrir espaço para a expressão do colonizado, o que ocorre por meio de: utilização da linguagem e da cultura como uma forma de resistência; da afirmação das diferentes identidades dos grupos considerados subalternos; ao quebrar com a visão essencialista

7. No original: “la visión que existe desde occidente hacia los pueblos del Caribe, compartiendo así el mismo arquetipo del ‘otro’, ese ser desconocido y colonizado” (BUKSDORF, 2015, p. 102).

a qual esses sujeitos eram antes representados; ao trazer uma nova leitura e interpretação de textos canônicos, em que atitudes preconceituosas são problematizadas; e ao dar protagonismo a personagens – fictícios e/ou históricos – antes preteridos em tais narrativas.

A questão sobre as reescritas ainda é algo que muito se tem a discutir, pois são inúmeros os pontos que abrangem, bem como são extremamente heterogêneas as identidades e culturas dos sujeitos que nelas são retratadas. À vista disso, as estratégias desses autores, tanto na literatura quanto na teoria ou na crítica, mostram-se importantes ao evidenciarem e contestarem a mentalidade eurocêntrica essencialista que exclui o que considera como o “Outro”. Portanto, as reescritas pós-coloniais podem ser entendidas como uma forma de resistência literária, ao inserirem esses sujeitos marginalizados e excluídos do cânone, construindo um local próprio de enunciação para que eles mesmos possam contar a sua versão da história.

Referências

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures*. 2. ed. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 198-238.
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BOSI, Alfredo. Colônia, Culto e Cultura. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-19.
- BUKSDORF, Daniela. La reescritura como herramienta de respuesta literaria. *La palabra*. n. 27, jul./dez., p. 95-106, 2015.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DOLCE, Maria Renata. “Con-Test/azioni postcoloniali”: il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici. In: BASSI, Shaul;

- SIROTTI, Andrea (Orgs.). *Gli Studi Postcoloniali: un'introduzione*. Florença: Le Lettere, 2010. p. 173-193.
- ESCOBAR NEGRI, Matilde Belén. *Canto de Sycorax*. Santiago: Hebel Ediciones, 2017. E-book. Disponível em: <https://issuu.com/hebel.ediciones/docs/2017_-_canto_de_sycorax_-_mben>. Acesso em: 06 nov. 2020.
- MUKHERJEE, Ankhi. "Pip was my story": rereading, counterreading, and nonreading. In: MUKHERJEE, Ankhi. *What is a classic?: post-colonial rewriting and invention of the canon*. Califórnia: Stanford University Press, 2014. p. 111-143.
- NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. A escrita literária pós-colonial como uma perspectiva de descolonização cultural. *Revista de Letras Dom Alberto*, v. 1, n. 3, jan./jul., p. 62-72, 2013.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RHYS, Jean. *Vasto mar de sargaços*. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OP SIS – Revista do NIESC*, vol. 06, p. 07-19, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- URBÁN, Bálint. A questão da reescrita no horizonte da estética pós-moderna. In: URBÁN, Bálint. *"Enterrar el-rei Sebastião": a reinterpretación e a reescrita do mito de D. Sebastião na ficção pós-25 de abril [recurso eletrônico]*. Fortaleza: EdUECE, 2019. p. 45-76.

Uma história de duas literaturas: como a ideia de autonomia da arte e a indústria cultural conceberam as categorias “alta literatura” e “literatura de massa”

Wlange Keindé (UERJ)¹

Introdução

Para se entender a literatura feita a partir da modernidade, não se pode ignorar o fenômeno da cultura de massa. Isso porque a própria definição de literatura, tal como a determinação de seus critérios de valorização, depende da relação que ela tem com outras formas de produção cultural. Desde a era clássica até meados do século XVIII, essas relações se mantiveram mais ou menos estáveis. No entanto, a partir desse período, as transformações do mundo moderno tiveram uma influência muito significativa na criação e nos estudos de literatura.

Uma mudança notável foi o estabelecimento da divisão da literatura em dois eixos: a alta literatura e a literatura de massa. Esse é justamente o alvo do presente trabalho: nosso objetivo é analisar o percurso da relação entre literatura e sociedade na história, sobretudo nos séculos XVIII, XIX e XX, para entendermos como o mundo moderno desenvolveu a ideia de autonomia da arte e como isso culminou na diferenciação entre uma literatura de maior prestígio e uma de maior interesse mercadológico.

Das poéticas clássicas ao conceito de literatura autônoma

Nas poéticas clássicas e classicistas, que abrangeram a arte anterior à modernidade – isto é, da Antiguidade até meados do século XVIII –, o princípio da imitação (*mimesis*) era uma base importante para o

1. Graduada em Ciências Sociais (UFF), mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), integrante do grupo de pesquisa Estudos literários: fundamentos conceituais e história. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

entendimento da arte. Roberto Acízelo de Souza (2014, p. 19) aponta que, nesse largo período, “os critérios [...] para [a] inteligibilidade e valoração [dos discursos] passavam pelo reconhecimento de semelhanças entre o configurado nos textos e a trama de fatos e relações constitutivos do que, em termos culturais, se chama *realidade*”.

Além disso, nessa época, em que o pensamento científico tal qual se tem hoje ainda não era dominante, cabia à literatura certo papel de instrução, resumido na ideia de utilidade aliada ao deleite, como postulado por Horácio na *Epistula ad Pisones*: o ideal para os poetas seria misturar o útil ao agradável, criando obras que, ao mesmo tempo, deleitassem e instruissem os leitores (Hor. *Epi. ad Pis.*, v. 333-344).

No século XVIII, porém, as diversas mudanças significativas que aconteceram no mundo ocidental criaram uma ruptura com o modo de vida e de pensamento que existia até então, dando início ao período da modernidade.

Na segunda metade do século, a Inglaterra se viu palco da Primeira Revolução Industrial – que depois se espalhou para outros países –, com a invenção da máquina a vapor consolidando a passagem para o sistema de produção capitalista. Também aconteceram no país um aumento populacional significativo e uma melhora nos sistemas de agricultura, transporte e comunicações. Um novo mundo chegou depressa. O artesanato perdeu espaço para as fábricas e para o modelo industrial, em que os proprietários dos meios de produção empregam a mão de obra de pessoas que, por sua vez, vendem sua força de trabalho. Assim, empregadores e empregados se distinguiram cada vez mais, as grandes cidades passaram a concentrar os trabalhadores, as associações se desenvolveram em sindicatos, as classes sociais se estabeleceram de modo evidente e amplo: burguesia de um lado, proletariado de outro (HUBERMAN, 1981).

Naturalmente, essas transformações não se limitaram à estrutura de produção. Os sistemas de governo, os modos de apreensão e transmissão de conhecimentos, bem como a religião, também passaram por mudanças importantes. As novas formas de relação das pessoas com a tecnologia e das pessoas entre si exigiu certa racionalização adaptada aos preceitos capitalistas. A filosofia iluminista, o liberalismo econômico emergente e a ascensão da Igreja Protestante consolidaram uma nova e mais individualista concepção de sujeito: o que Stuart Hall (2005) chama de sujeito do Iluminismo, visto como essencialmente dotado de razão e consciência.

Na arte, essa mentalidade também mostrou seus efeitos. Tzvetan Todorov (2009, p. 46) aponta para uma revalorização da ideia humanista do artista como criador, que, “comparável ao Deus criador, engendra conjuntos coerentes e fechados em si mesmos”. Rompeu-se com a ideia clássica da arte como imitação da realidade, para se exaltar a experiência e a expressão individual do artista. O objetivo da arte passou a ser “nem imitar a natureza nem instruir e agradar, mas produzir o belo. Ora, o belo se caracteriza pelo fato de não conduzir a nada que esteja para além de si mesmo” (Ibid., p. 48). Em outras palavras, a arte, na modernidade, passou a ser vista “não mais [como] atividade útil devidamente regulada, mas criação subjetiva, manifestação gratuita do belo, expressão individual do complexo formado pelas faculdades do sentimento, da percepção e da sensibilidade” (SOUZA, 2018, p. 17).

Nesse panorama em que o deleite se separou da utilidade, a criação e a apreciação das artes, bem como o juízo sobre elas, passaram a ser encarados como integrantes de uma esfera autônoma: a estética. Autônoma porque seria voltada para si mesma, e não para interesses externos – práticos, pedagógicos, morais, religiosos, econômicos, políticos, entre outros.

Isso fica evidente na diferenciação feita por Immanuel Kant (1993, p. 48) entre o juízo de gosto e o juízo de conhecimento: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético”. Kant diz que, para se julgar algum objeto em relação ao gosto, é preciso que o observador mantenha um desinteresse pela existência prática desse objeto, e foque apenas no sentimento causado pela contemplação.

Peter Bürger (2008) considera essa estética moderna, pautada pelo desinteresse, como uma perspectiva que arranca a obra de arte da totalidade da vida social. O autor assinala o caráter histórico e socialmente condicionado da noção de autonomia da arte, que nasceu no seio dessa sociedade burguesa em ascensão, sendo a burguesia uma classe que, sem a necessidade de lutar pela sobrevivência no dia a dia, tem a possibilidade de desenvolver “uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins” (Ibid., p. 100).

Na *Crítica do juízo* de Kant, de 1790, reflete-se o lado subjetivo do desligamento da arte de suas referências à práxis vital. O objeto da investigação kantiana não é a obra de arte, mas o juízo estético (juízo de gosto). [...] O juízo estético se define como *desinteressado*.

[...] O interesse é definido através da “relação com a faculdade de desejar”. Se a faculdade de desejar é aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio da maximização do lucro, então o postulado kantiano circunscreve também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista-burguesa emergente. O estético é concebido como uma esfera excluída do princípio da maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida. (BÜRGER, 2008, p. 94)

Essa ideia de autonomia, portanto, surge como um *status* da arte. Ainda não se fazia postulações importantes sobre o conteúdo ou a linguagem que uma literatura autônoma deveria seguir. Isso só aconteceria mais tarde, pelas mãos do esteticismo.

A consolidação de uma ruptura

O esteticismo se refere a uma tendência que orientou importantes movimentos artísticos do século XIX, sobretudo na França, em que a ideia de “arte pela arte” se instalou na criação literária. Os estetas buscavam, em sua escrita, um ideal kantiano de beleza, repudiando o pedagogismo, o moralismo e outros valores considerados externos à arte. A intenção era criar uma literatura afastada de possibilidades utilitárias, contrária aos valores burgueses. Para alcançar esses fins, os estetas mobilizaram alguns recursos estilísticos peculiares.

De acordo com Josefina Ludmer (2013, p. 77), um atributo característico dessa produção é a autorreferencialidade, marca das obras cujos temas giram em torno da própria literatura: “personagens escritores, personagens leitores, autorreferências e referências à literatura. A escrita dentro da escrita, a literatura dentro da literatura, a leitura dentro da leitura...”. Vale lembrar que esses não eram os únicos temas possíveis para os autores, que, aliás, se interessavam bastante pela expressão artística da vida cotidiana e do que nela pudessem encontrar de “novidade” (cf. BAUDELAIRE, 1996). Quanto ao modo pelo qual expressavam esses temas, Pierre Bourdieu (2011, p. 11) chama atenção para as experimentações formais, já que “afirmar a autonomia da produção é conferir o primado àquilo de que o artista é senhor, ou seja, a forma, a maneira e o estilo”.

No entanto, ao lado do esteticismo, outro tipo de literatura se desenvolvia. Enquanto os estetas buscavam se distanciar da burguesia

e da práxis vital, alguns autores queriam o oposto: escreviam literatura com uma visão comercial². Suas obras eram como qualquer outro produto nos domínios do capitalismo: criadas com intenção de serem vendidas. Essa literatura, ao longo do século XIX, era financiada e consumida principalmente pela burguesia – que detinha o poder financeiro e controlava o poder político e a imprensa – e circulava principalmente nos jornais, no formato que ficou conhecido como folhetim.

Desse modo, criou-se uma diferenciação no campo da produção escrita. Os estetas – no centro deles, Baudelaire, Flaubert e os poetas parnasianos – passaram a reivindicar para seu tipo de produção o *status* de arte legítima, enquanto a literatura “industrial”, de folhetim, que se prendia ao utilitarismo visando o mercado, seria ilegítima. Em outras palavras, o “produtor mercenário de literatura comercial” (BOURDIEU, 1996, p. 101) estaria atrelado ao campo econômico, enquanto os autores desse movimento de ruptura teriam conseguido criar um campo literário como campo autônomo, ao colocarem em prática os ideais estéticos do Iluminismo.

Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey ou Leconte de Lisle têm em comum [...] estar comprometidos com uma obra que se situa nos antípodas da produção escravizada aos poderes ou no mercado e [...] são os primeiros a formular claramente os cânones da nova legitimidade. São eles que, fazendo da ruptura com os dominantes o princípio da existência do artista enquanto artista, instituem-na como regra de funcionamento do campo em via de constituição. (BOURDIEU, 1996, p. 79)

O campo literário não podia seguir a lógica da economia capitalista. Os autores vinculados a ele, rompendo com a burguesia e com a literatura que seguia os gostos do público, limitaram bastante o número de vendas, de modo geral. Passou a ser comum entre os artistas a comercialização de suas obras entre eles mesmos, o que fez

2. Desenvolveu-se no período um terceiro tipo de literatura, de que não trataremos aqui, por ser impertinente para nossos propósitos, mas que convém pelo menos referir sumariamente. Trata-se da prosa de ficção dita realista-naturalista. Seu propósito básico era apreender a “realidade” da vida do modo mais fiel possível, fotográfico mesmo, com apoio em conceitos das ciências da sociedade e da natureza, com fins de crítica social. Como tal, essa produção literária não se enquadra nem na categoria do esteticismo, nem se inscreve no campo da produção de fins comerciais.

boa parte dessa literatura se tornar uma arte para iniciados: muitos escritores criavam obras que apenas leitores possuidores de disposições específicas para lidar intelectualmente com as artes e a literatura seriam capazes de fruir. Daí o interesse na autorreferencialidade mencionada por Ludmer, e em uma linguagem mais artisticamente complexa do que popular.

Essa diferenciação também inclui a forma de valoração da literatura. Se o artista burguês, mercenário, podia medir o valor de suas obras pelo número de vendas, igualando o valor simbólico ao comercial, o artista “legítimo” se opunha a esse caminho. Os estetas do fim do século XIX, então, inauguraram o que Bourdieu (1996, p. 102) chama de “mundo econômico às avessas”, em que “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”. Ou seja, o valor simbólico da literatura – valor literário das obras, prestígio do escritor – passou a ser visto quase como inversamente proporcional ao sucesso comercial.

Tal oposição se manteve no século XX. Por um lado, a demanda pela especificidade da literatura, que havia sido iniciada pela filosofia estética, estimulou trabalhos teórico-crítico-analíticos de grande repercussão. O formalismo russo, por exemplo, surgiu nesse contexto, trazendo a ideia de literariedade expressa por Roman Jakobson (1921 apud SCHNAIDERMAN, 1976, p. 9-10): “aquilo que torna determinada obra uma obra literária”.

A literariedade pressupõe a colocação da linguagem em primeiro plano, com adoção de procedimentos verbais que diferenciem o texto literário da linguagem cotidiana, usual, causando o efeito de “estranhamento”. É como um desdobramento do argumento esteticista de que a concentração na forma, no estilo, seria essencial para a criação de uma literatura legítima. Nessa mesma época, os norte-americanos também levaram o formalismo aos seus estudos literários, com o *New Criticism*, e escritores de diferentes nacionalidades – como Stéphane Mallarmé, James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner – se notabilizaram por experimentações formais extremas, a ponto de criarem uma literatura que subjuga quase completamente o sentido ou a mensagem à sua forma.

Por outro lado, a imprensa se desenvolvia cada vez mais e o cinema despontou como um novo e poderoso veículo de transmissão de narrativas para o grande público. Em alguns países, tornou-se possível

falar em “indústria cultural”, na qual muitos escritores de literatura comercial conseguiam vender cada vez mais livros. Em outros, o realismo socialista se empenhou em subordinar a arte à ideologia política. Essas duas experiências compartilham a prática de uma literatura voltada para as “massas”, o grande público, o povo, o proletariado.

Nota-se, assim, uma oposição mais clara do que nunca entre dois tipos de literatura, que conviviam nas mesmas sociedades, mas com um abismo entre elas:

Cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica. (TODOROV, 2009, p. 67)

A diferenciação entre uma alta literatura e uma literatura de massa repercute até hoje. Alguns teóricos tentaram desvendar as características intrínsecas a cada um desses tipos de literatura.

“Literatura de massa” e “alta literatura”

Em um texto de 1947, Theodor Adorno, ao lado de Max Horkheimer, usou pela primeira vez o termo “indústria cultural”, para designar um certo fenômeno social. A ideia era estabelecer uma diferença em relação ao termo “cultura de massa”, pois este daria abertura para uma leitura de tal fenômeno como manifestações culturais surgidas espontaneamente entre as massas. Essa interpretação colocaria a cultura de massa como algo equivalente à “forma contemporânea da arte popular” (ADORNO, 1973, p. 287). Acontece que, para Adorno (Ibid., loc. cit.), a indústria cultural seria algo diferente: “Em todos os seus ramos, fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. [...] A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores”. Apesar das observações de Adorno sobre a terminologia, o termo “literatura de

massa” se popularizou no sentido mesmo do conceito proposto pelo filósofo alemão: como as obras literárias produzidas no âmbito da indústria cultural.

É importante notar que o pensamento de Adorno se baseia na visão marxista de divisão de classes. Na indústria cultural, a mencionada deliberação a partir do alto viria da classe burguesa. Na extremidade oposta, os consumidores seriam o proletariado; objetos dessa indústria, e não sujeitos. E os produtos seriam obras padronizadas, criadas com foco não em um conteúdo de qualidade, mas na capacidade de comercialização. Tema, forma, linguagem, tudo seria pensado apenas para se adaptar ao consumo das massas.

Isso significa que o objetivo dessas obras seria meramente utilitarista, e por isso mesmo Adorno diz que não se trata de arte, seguindo o pressuposto da autonomia da arte como condição essencial para sua existência.

Adorno vai a pontos mais extremos em sua teoria, ao afirmar que a indústria cultural teria como objetivo último o controle social, a partir da manipulação das necessidades das massas e do enfraquecimento de sua capacidade de ação através do divertimento: “divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência” (ADORNO; HORKHEIMER; 2002, s.p.).

A partir desses preceitos, é possível inferir que as obras da literatura de massa precisariam ter duas características principais, para realmente funcionarem como produtos da indústria cultural: em primeiro lugar, uma alta capacidade de envolver e entreter o leitor e, em segundo, um certo pedagogismo que afirmasse valores do senso comum ou que pudesse de algum modo disciplinar os consumidores em prol de um comportamento ideal para a sociedade burguesa. Ora, em seus trabalhos sobre a literatura de massa, Muniz Sodré (1988) argumenta que essas seriam justamente duas das principais características de tais obras.

O sociólogo conceitua a “literatura *best-seller*” como “todo tipo de narrativa reproduzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público muito amplo. É o mesmo que literatura de massa, narrativa de massa ou folhetim” (SODRÉ, 1988, p. 75). Porém, diferentemente de Adorno e dos estetas, Sodré não considera que essa literatura é ilegítima. Ele trabalha com a ideia de duas literaturas: a de massa e a culta. A literatura culta seria a alta literatura, o “conjunto

de obras reconhecidas como de qualidade superior ou pertencentes à ‘cultura elevada’ por instituições (aparelhos ideológicos) direta ou indiretamente vinculados ao Estado (escola, academias, círculos cultos especializados, etc.)” (Ibid., loc. cit.).

Sendo assim, Sodré apresenta quatro aspectos internos de uma obra literária – *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, publicada em 1942 no formato de folhetim – que diz funcionarem como referência para a análise das obras de literatura de massa: em primeiro lugar, a presença de arquétipos míticos, tipos que vêm da tradição oral, das narrativas tradicionais; em segundo lugar, a necessidade de informar o leitor sobre “grandes fatos, teorias e doutrinas [...] de uma maneira fácil e acessível, a exemplo da linguagem jornalística” (SODRÉ, 1988, p. 8), isto é, uma linguagem clara, objetiva e ágil. Um terceiro aspecto, ligado ao segundo, seria o uso de uma retórica consagrada, ou seja, sem inovações formais, experimentalismos ou qualquer tipo de desvio em relação aos modos de escrita já convencionados pela literatura anterior. Por fim, tais obras se revestiriam de um certo pedagogismo, cuja intenção seria “ajustar ideologicamente o leitor” (Ibid., p. 57). Sodré ainda acrescenta: “o texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de uma exploração sistemática da curiosidade do público” (Ibid., p. 16).

No entanto, Sodré (1988) admite que, por um lado, as características da literatura de massa podem aparecer também em algumas obras cultas, e que, por outro, existem livros *best-sellers* com estilo refinado e boa qualidade. Então, apesar de ser possível elencar características comuns da literatura de massa, o que a tornaria um tipo diferente de literatura seria principalmente a forma de legitimação. Nesse sentido, a literatura culta seria aquela “em circulação numa esfera socialmente reconhecida como culta, que pode ser a escola, o salão, a academia, o círculo de leitura, etc.” (Ibid., p. 6). Tanto no momento da produção como no do consumo, a obra só poderia ser considerada culta se institucionalmente reconhecida como tal. “A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado” (Ibid., loc. cit.).

Mesmo com essa proposição, Sodré continua a buscar mais características intrínsecas às obras que justificariam a diferenciação entre

as duas literaturas. Uma primeira distinção teria a ver com o conteúdo das obras e as intenções dos autores:

Cada um desses grandes escritores [de literatura culta] não pretendia *apenas contar* uma história, para comover ou informar, mas produzir um *sentido de totalidade* com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia, metafísica. (SODRÉ, 1988, p. 14; grifos do autor)

Infelizmente, Sodré não desenvolve o argumento muito além disso. Desse modo, a segunda distinção que ele sugere é mais proveitosa. Está ligada ao esteticismo. Segundo o sociólogo, a partir dessa tendência, o aspecto formal, a técnica do romance e o estilo ganham mais importância como diferencial da literatura culta. O ritmo, a capacidade imagética, o lirismo, entre outros, são valorizados acima da representação da realidade ou até mesmo da construção do enredo. Já na literatura de massa, a forma não teria essa primazia:

Com a literatura de massa, a coisa muda de figura. Não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. (SODRÉ, 1988, p. 15)

Assim, Sodré acaba caindo em uma diferenciação simplista, derivada do pensamento formalista e praticada ainda hoje. Essa simplificação, que liga a primazia da forma à alta literatura e a primazia do enredo à literatura de massa, fica ainda mais evidente quando o autor reduz a diferença entre as duas literaturas ao seguinte:

Como pode haver refinamento técnico-estilístico nos textos de massa, nem sempre é fácil determinar teoricamente se se trata ou não de “grande” literatura. A prática, entretanto, não oferece maiores problemas: o público é mais numeroso quando o produto folhetinesco é verdadeiro, isto é, quando o texto obedece às características intrínsecas do gênero. E o traço principal, aquele capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor, é a permanência do mito heroico. (SODRÉ, 1988, p. 18)

A indústria cultural – teatro, rádio, cinema, disco, televisão, literatura *best-seller*, histórias em quadrinhos, fotonovelas, fascículos – tem retomado neste século toda a temática heroica do passado,

orientando a imaginação no sentido do consumo. A figura do herói tradicional – valente e sedutor – domina o texto literário de grande consumo. (Ibid., p. 24).

O mito heróico seria o que se convencionou hoje chamar de Jornada do Herói, isto é, a reprodução da estrutura narrativa dos mitos e contos da tradição. O que faz Sodré, portanto, é transformar a dicotomia linguagem *vs* enredo em algo mais específico: linguagem *vs* Jornada do Herói. Porém, apesar dos méritos do trabalho de Sodré, acreditamos que essa conclusão ainda é insuficiente para lidar com a questão das duas literaturas.

Outra pesquisadora que explorou essa problemática, dessa vez buscando as características da alta literatura, foi Leyla Perrone-Moisés (1998). Por meio da análise de obras críticas escritas por grandes autores do século XX – T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Michel Butor, Italo Calvino, Philippe Sollers e Haroldo de Campos –, Perrone-Moisés elenca alguns critérios que, segundo esses escritores-críticos, estariam por trás do valor estético-literário do cânone de todos os tempos. O objetivo dela é encontrar uma espécie de poética moderna, uma teoria do valor prevalecente no pensamento literário novecentista.

Um primeiro ponto interessante é que Perrone-Moisés se afasta da simplificação operada por Sodré e ecoada até os dias atuais:

Contrariando a qualificação de “formalistas” que muitos deles [os escritores-críticos estudados neste trabalho] receberam, seus valores implicam necessariamente questões de “conteúdo” e funções extraestéticas da literatura. A teoria e a prática dos escritores-críticos demonstram a falácia de dicotomias como forma-conteúdo, texto-contexto, autonomia-heteronomia da arte. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 156)

As principais características valorizadas em comum pelos escritores-críticos, que Perrone-Moisés (Ibid., p. 154-173) admite como valores da alta literatura, são as seguintes:

- a) maestria técnica, considerando que a escrita seja um ofício e, por isso, não dependa apenas de inspiração;
- b) concisão, isto é, a capacidade de dizer muito em poucas palavras, de condensar os sentidos do discurso;

- c) exatidão, enquanto adequação das palavras às coisas, em prol da clareza;
- d) visualidade e sonoridade: visualidade tanto como capacidade de criar visões nítidas através do texto quanto como visualidade tipográfica (a exemplo de Mallarmé em *Un coup de dés*) e sonoridade como musicalidade poética;
- e) intensidade da mensagem poética, obtida pela surpresa, pelo estranhamento ou pelo humor;
- f) completude, enquanto coerência interna, considerando a obra como uma rede de relações entre os elementos que a constituem;
- g) intransitividade, a partir de uma visão da obra literária como aquela em que o tema é a própria linguagem literária – a mentalidade aqui é a da autonomia da literatura, mas não encarada de modo extremo, segundo Perrone-Moisés (Ibid., p. 163), já que, “para os modernos, a obra de arte é, ao mesmo tempo, autônoma e ligada [...] ao contexto em que ela se produz”;
- h) utilidade, mas sem se cair no utilitarismo mercadológico, ideológico ou religioso, e sim concebida como “um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social” (Ibid., p. 165);
- i) impessoalidade, que pressupõe um apagamento do sujeito autor em prol da linguagem;
- j) universalidade, com base em valores iluministas e humanistas;
- k) novidade, valor especialmente moderno: “a novidade valorizada pelos escritores-críticos modernos é principalmente uma novidade de expressão, que rompe com os velhos hábitos e surpreende o leitor” (Ibid., p. 171).

Com esse esforço frutífero, Perrone-Moisés mostra que a valorização da alta literatura não reside apenas nas formas de consagração social da arte, mas também em valores estético-literários específicos. Entretanto, ainda que o trabalho da autora seja admirável, consideramos dois problemas nele.

O primeiro aparece quando ela compara a alta literatura com a literatura de massa. Nesse momento, acaba defendendo tanto a primeira que chega a enxergar a segunda como totalmente despida de valor. Enquanto Sodré (1988) admitia a existência de *best-sellers* de boa qualidade, para Perrone-Moisés (1998, p. 203), “a cultura de

massa [...] tornou-se industrial em escala planetária e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela ao mesmo tempo cria e satisfaz”. A autora ainda acrescenta:

Dentro do próprio Ocidente, europeu e americano, os valores estético-literários são diária e progressivamente vencidos por uma cultura de massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria de grife na indústria cultural. A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humanos, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade, tudo isso está ameaçado de extinção. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 206)

Entretanto, a autora não delimita ou caracteriza a categoria literatura de massa, nem faz uma análise apropriada de seus valores e possibilidades estéticas. Para alguém que conseguiu desenredar com tantos detalhes os valores vistos no cânone pela poética moderna, esperava-se que oferecesse pelo menos algum exemplo para ilustrar que tais valores estariam ausentes nas obras de massa. Porém, em sua defesa da alta literatura, Perrone-Moisés renuncia a um exame mais profundo da literatura que situa abaixo, limitando-se a um repúdio generalizado.

Já o segundo problema, que na verdade está na origem do primeiro, é que a autora estabelece uma primazia exagerada dos valores estético-literários em relação às formas de consagração da arte. Nesse ponto, apesar de aceitarmos a existência e a importância dos valores estético-literários da alta literatura, concordamos com Sodré (1988) que a principal diferença entre as duas literaturas é a forma de legitimação. Isso é o que realmente justifica a divisão entre “altos” e “baixos”. Uma obra qualquer que tivesse todas as características apontadas por Perrone-Moisés só poderia ser considerada alta literatura se reconhecida como tal por instâncias com legitimidade para operar esse reconhecimento – por exemplo, instituições de ensino, prêmios literários, crítica especializada, selos editoriais que reconhecidamente publiquem alta literatura. Os próprios escritores-críticos e a própria Leyla Perrone-Moisés só têm legitimidade para apontar características da boa literatura através dessa dinâmica de reconhecimento.

Visto isso, acreditamos que o valor estético-literário seja, sim, importante para se entender a diferenciação entre a alta literatura e a

literatura de massa, mas é preciso considerar que essa divisão é um fenômeno histórico e subordinado a condições sociais específicas, inclusive relativas a uma busca por distinção de classe.

Bourdieu (2011, p. 9) também considera o gosto artístico como símbolo de pertença a classes sociais. Para o sociólogo francês, a apreciação artística não é natural, e sim parte de disposições que as pessoas adquirem. Segundo essa ideia, a obra de arte seria “codificada”, e só geraria interesse para quem fosse conhecedor do código. O leitor desprovido desse código não conseguiria fazer a mesma leitura daquele provido do código, e ficaria limitado a uma camada primária de sentido, que não apreende o significado, as características estilísticas. Ou seja, o prazer gerado pela obra de arte dependeria de uma operação de decodificação que só poderia ser feita por quem já adquiriu o “patrimônio cognitivo” necessário. E esse código necessário à apreciação da arte, em vez de ser fixo, sofreria modificações ao longo da história. “O ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação. Eis o que se passa em relação ao modo de percepção artística que se impõe, atualmente, como legítimo” (Ibid., p. 10).

O modo de percepção mencionado seria aquele baseado nas ideias de Kant e dos estetas. Esse “olho” seria o responsável pela oposição entre uma arte de forma, superior na hierarquia estética imposta na modernidade, e uma arte de função, inferior nessa hierarquia (BOURDIEU, 2011). “Arte de forma” e “arte de função” se relacionam às mesmas categorias com as quais estamos trabalhando desde o início: uma alta literatura e uma literatura de massa, respectivamente.

O problema é que o distanciamento proposto – e imposto – pelo ideal de desinteresse da estética pura só seria possível às pessoas dotadas de facilidades econômicas que lhes permitissem um alheamento em relação às necessidades do mundo social; ou seja, a burguesia. Assim, Bourdieu associa a alta arte à classe burguesa. Então, a valorização dessa arte, junto à consequente desvalorização da arte popular, ou de massa, seria um modo de afirmação da superioridade burguesa:

A negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos

a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais. (BOURDIEU, 2011, p. 14)

De fato, a história da literatura anda de mãos dadas com a história da burguesia, como inclusive foi possível verificar até aqui. Talvez essa divisão que abordamos seja apenas mais um capítulo da tão antiga luta de classes. No entanto, ainda há muito que se investigar sobre esse fenômeno antes de uma tomada de posição nesse sentido.

Considerações finais

Constatamos, então, que o fenômeno da divisão da literatura entre alta e comercial, culta e de massa, legítima e ilegítima, autônoma e não autônoma ou quaisquer outros nomes que se usem para referência a uma literatura com mais valor estético-literário e outra com mais valor mercadológico ou utilitário – pelo menos supostamente –, tem origem nas transformações do mundo operadas no século XVIII, que trouxeram uma nova perspectiva de valor para as artes, destacando-se a estética kantiana; nos movimentos esteticistas do século XIX, que deram continuidade à ideia da arte pura, estabelecendo a autonomia como fundamento da literatura; no crescimento da indústria cultural e nos formalismos do século XX, que consolidaram a oposição entre as duas modalidades de literatura.

Na atualidade, apesar de ainda se fazer presente a divisão da literatura nas duas categorias aqui expostas, essa tese já não se sustenta pelos mesmos critérios dos tempos anteriores. Além disso, nota-se que ela recebe muitas críticas de leitores, escritores, editores e outros profissionais do mercado editorial, principalmente quando associada a juízos de valor. Visto isso, daremos continuidade ao estudo sobre a divisão entre “alta literatura” e “literatura de massa”, abordando os efeitos de tal fenômeno sobre a literatura contemporânea.

Referências

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1973, p. 287-295.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/23/a-industria-cultural-o-iluminismo-como-mistificacao-de-massas-max-horkheimer-e-theodor-adorno/>>. Acesso em: 07 jun. 2021.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Introdução. In: *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 9-14.
- BÜRGER, Peter. Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa. In: *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Paulo Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 81-114.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Ed. bilíngue. Tradução de Bruno Francisco dos Santos Maciel, Darla Gonçalves Monteiro da Silva, Elizabete Tânia de Castro, Ercilene Conceição de Assis, Gustavo Chaves Tavares, Júlia Batista Castilho de Avellar, Lívia Martins Pimenta Silvério, Meline Costa Souza e Rafael Domingos de Souza. Belo Horizonte: FAL/UFMG, 2013.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de juízo estética. In: *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 45-200.
- LUDMER, Josefina. O sistema literário argentino: literaturas autônomas. In: *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 77-80.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica dos escritores modernos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 34. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 15-26.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Apresentação. In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. 2. ed., rev. Chapecó, SC: Argos, 2018. p. 15-25.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

A hora dos corpos dissidentes em *Contos Negreiros* (2011), de Marcelino Freire: os subalternos podem falar?

Diego Souza de Andrade (UFPE)¹

“Na literatura, o melhor agente é a gente.”

(FREIRE, 2018, P. 86)

Contos Negreiros (2011): uma aquarela do Brasil

O Brasil, terra de samba e pandeiro, também é o país que mais mata pessoas transexuais no mundo. Antes do fim de 2020, 124 pessoas transexuais foram assassinadas. Na terra do coqueiro, uma mulher é morta a cada 7 horas. É isso que nos diz o levantamento do *Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020*. No total, foram registrados 1.350 casos de feminicídio. Mais da metade das vítimas foram mortas em casa. De acordo com o *Observatório das Mortes Violentas de LGBTI+*, no mesmo ano, 237 pessoas foram mortas pela LGBTfobia. Nos últimos 20 anos, foram mais de 5.000 pessoas ceifadas pelo ódio. Na última década, o número de homicídios contra pessoas negras aumentou em 11,5%, de acordo com o *Atlas de Violência 2020*. Ainda de acordo com o *Atlas*, a taxa de homicídios das mulheres negras é 5,2 para cada 100 mil, um número muito maior do que o dado de 2,8 por 100.000 para mulheres não negras. É, pois, mais que urgente levantar-se contra estas violências. Inclusive, contra a violência epistêmica imposta aos corpos entendidos como dissidentes.

Quais seriam, então, os corpos dissidentes? E como eles estão atrelados a todas estas violências desenhadas em índices? *Contos Negreiros*, obra lançada em 2005, é uma excelente ilustração do que seriam estes corpos e de como se articulam as violências. Marcelino Freire pinta a sua própria *Aquarela do Brasil*. E é citando um trecho da música composta em 1939 por Ary Barroso, que Freire abre espaço para os cantos do Brasil. Como é sabido, epígrafes são usadas para dar um gostinho excitante do que virá em seguida. Barroso apela para

1. Graduado em Letras (UFRPE), Especialista em Literatura Brasileira (CESA) e Mestrando em Teoria da Literatura (UFPE).

que sejam abertas as cortinas do passado e que a mãe preta seja retirada do serrado. Marcelino Freire, em sua obra, não apenas abre as cortinas, ele as rasga e traz a mãe, o pai, o filho, as filhas, todos pretos, para o centro do palco. Será deles a atenção. *Contos Negreiros* é a aquarela do Brasil de 2005 e continua sendo quase 20 anos depois.

Freire quando traz “Brasil, terra do meu amor. Terra de nosso sinhô” (BARROSO, 1939) para abrir a sua obra, pode estar querendo nos mostrar que o Brasil é ainda terra de senhores e escravos, visto que sinhô era uma forma de tratamento usada nos tempos da violência colonial. Ao longo de sua obra, Freire lida com essa violência sentida pelos postos como marginais. É necessário, então, verificar as hipóteses acerca da possibilidade de fala de grupos sociais renegados através de *Contos Negreiros*. Portanto, foi feita uma pesquisa bibliográfica de autores e pensadores que problematizaram a estrutura social de países que passaram pela violência do processo de colonização. Assim, é possível abordar as seguintes questões: Os sujeitos excluídos são capazes de falar? Existe um espaço que colabore com estas vozes? Há quem as escute? Seria *Contos Negreiros* um campo de fala para esse debate? São questões que pretendemos *escurecer* ao longo deste artigo.

Os cantos negreiros de Marcelino Freire

Marcelino Freire é um autor cujas personagens têm muito a dizer e com muita pressa. Freire produziu trabalhos diversos, mas destacamos a obra citada por ser vencedora do prêmio *Jabuti* de 2006, fato que o autor afirma ter acontecido apenas “[...] porque confundiram Contos negreiros com Navio negreiro” (FREIRE, 2018, p. 87). A primeira edição foi lançada em 2005, e baseia-se em dezesseis contos que tratam de diversas temáticas, cujo ponto em comum é a subalternidade - ou a luta contra ela. O título parece ser uma alusão ao poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves, poeta da terceira e última geração romântica brasileira. O poeta dos escravos, como ficou conhecido, revela as amarguras sofridas pelo povo negro durante o tráfico de humanos que era feito entre África e Brasil. Embora, no poema, Castro Alves seja bem específico e trate da luta de pessoas negras, o autor Marcelino Freire transporta em *seu navio* muitos grupos oprimidos, com ênfase no povo negro.

A escrita ácida de Freire dá rosto à sua intenção que, de acordo com o professor Joel Rosa, seria a de “chocar o leitor anestesiado com uma vivência alienante. Como se estivéssemos cegos, surdos, mudos, completamente inertes diante dos nossos problemas sociais” (ALMEIDA, 2013, p.101). Na obra em questão, a linguagem cotidiana está preparada para disparar contra a dinâmica do poder hegemônico. *Contos Negreiros* nasce de uma miscelânea de elementos que transitam entre o trágico e o cômico, o drama e o melodrama; entre a firmeza da prosa e a descontração da poesia. Tais elementos servem de recurso para trazer ao centro personagens desgarradas e cheias de coragem, seja no calor intenso dos calçadões de Boa Viagem ou no esquecimento do Vale do Jequitinhonha, a fala das personagens vibra de revolta e ódio. Os grandes centros urbanos vão, palavra por palavra, metamorfoseando-se, transformando-se em palco para um show de horrores, um *freakshow* que traz musicalidade para a dança da “nação zumbi” que se desenrola nos dezesseis contos de Freire.

Os contos da obra são chamados de cantos pelo autor, visto que a oralidade muito presente nos textos dá uma ideia de palavra cantada. O livro conta com a apresentação de Xico Sá e tem sua capa pensada pelo próprio Freire e por Silvana Zandomeni. No *Youtube*, Marcelino Freire disponibilizou o *audiobook* da obra, com narração feita por ele mesmo. *Contos Negreiros* também foi publicado na Argentina em 2013, com tradução de Lucía Tennina. A obra em espanhol também foi disponibilizada pelo autor em forma virtual na rede social *Facebook*.

Reforçando o que já foi dito acerca da obra, seguiremos com um resumo simplificado dos *Contos Negreiros*. No primeiro conto, *Trabalhadores do Brasil*, Freire transforma diversas divindades e ícones da cultura e da resistência negra em pessoas que realizam trabalhos comuns, mas indesejados como “Olorum trabalhando de cobrador de ônibus num — transe infernal de trânsito” (FREIRE, 2011, p. 19). No conto, Ossohe se prostitui no Pelô e Rainha Quelê passa a ser limpadora de fossa. A partir da comunhão entre o sagrado e o ordinário podemos construir interpretações variadas. Uma delas seria a de que em nossa sociedade a população negra é tratada ainda sob as viseiras do colonialismo. Nosso pensamento chamado pós-colonial ainda aprisiona o sujeito negro, ainda usa as correntes do passado e *Trabalhadores do Brasil* nos remete a isso. De forma muito interativa Marcelino Freire usa a oralidade para se comunicar melhor com o seu leitor.

Não é raro vermos na televisão e, também, nos grandes cinemas, filmes ou documentários sobre a vida dos menos abastados. Querendo entender e, com tantas perguntas, querendo saber como foi a peleja pra sair do nordeste e chegar na cidade grande. Peleja que nem Dante, nem Ulysses, nem Severino pudessem aguentar. Como foi chegar lá e se virar. A vida da gente pobre dá muito dinheiro. Quando vai para as novelas, para as telas. Por que é tão comum invadir a casa das pessoas nas favelas e sair metendo a câmera na cara de todo mundo? No entanto, não é tão comum chegar assim de supetão quando é pra entrar na casa da chamada classe A. E, *Solar dos Príncipes*, o segundo conto da obra, atinge em cheio esta discussão.

– Viemos gravar um longa-metragem. – Metra o quê? Metralhada, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: –A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador. O porteiro: –Entrar num apartamento? O porteiro: –Não. O pensamento: –Tôfudido. (FREIRE, 2011, p.24).

Nas mansões estonteantes da *bourgeoise* rica, branca, heterossexual e cristã efervescente ou nos grandes condomínios de luxo não se pode ir gravando a turma e mostrando os costumes de quem vive gozando do bom e do melhor. Não é possível entrar sem avisar com antecedência.

O terceiro chama-se Esquece, baseia-se em uma estrutura simples e curta, de apenas nove parágrafos, mas longa o suficiente para fazer o leitor perder o fôlego porque a fala corre e a oralidade grita. Há no início uma epígrafe do músico fundador do grupo O Rappa, Marcelo Yuka, que afirma que todos os camburões carregam um pouco de Navio Negreiro. Esta premissa já nos sugere do que vai tratar o conto. Da violência contra a pessoa negra. Se nos tempos coloniais os transportes dos sujeitos escravizados se davam por meio de navios, hoje as amarras desses sujeitos são construídas pelos camburões.

Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso e ponto de bala cusindo gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzina desesperadas. Violência são essas buzinas e essa fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse

da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade. (FREIRE, 2011, p.31)

O sistema policial é extremamente violento e o nível de coerção usado contra a população negra é absurdo. Basta ligar a televisão e ver os jornais, ligar o rádio e ouvir as notícias. Basta abrir os periódicos e ler as manchetes. Por isso, essa relação entre navio e camburão na fala de Yuka. A citação acima é a fala do assaltante que se justifica dizendo que se dependesse apenas dele o assalto não demoraria tanto.

O quarto conto da obra chama-se *Alemães vão à guerra*. Dobrando os enes e os erres, Freire colabora com o leitor na criação do sotaque alemão. O conto trata do uso da mulher. Mais especificamente da mulher negra como objeto disponível ao bel prazer do homem branco europeu. Ainda trata também de como a situação econômica dos sujeitos é o que define quem manda e quem segue a boiada, como é possível observamos no trecho a seguir:

– Nosso dinheiro salvarria, porr exemplo, as negrinhas do Haiti. Baratas como as negras de Burrundi. Trouxe uma parra aqui, lembra? Faz tempo que eu trouxe uma parra aqui. Ajudei a preservarr, no meus pescoço os dentes de marrfm. Hoje, ela ganha ensinando o povarreu de Berrlim. Em Mönchengladbach, dança. Ganha a sorrte no samba. (FREIRE, 2011, p.37)

O quinto conto chama-se *Vanicleia*, ele trata com muita exatidão a violência que assola as mulheres mundo afora. Vanicleia é o nome de uma prostitua que foi assassinada e ela é lembrada pela personagem narradora, que nos informa ter sido violentada por diversos policiais na delegacia. A personagem narradora lamenta sua vida de casada, apanhando do marido bêbado. E compara sua vida atual a de quando era garota de programa, relembrando dos encontros com homens de outros países. O leitor pode se confundir um pouco e acreditar que Vanicleia é a personagem que narra a situação, mas um olhar mais atento ao texto pode provar o contrário. A voz narradora do conto pergunta a um interlocutor, que poderia ser o leitor, se ele lembra da Vanicleia. Convém destacar que recortamos este conto para ilustrar melhor o diálogo da obra de Freire com as teorias escolhidas e trataremos de *Vanicleia* com mais profundidade posteriormente.

O sexto conto, chamado *Linha do Tiro*, possivelmente seria o conto com tom mais brincalhão da obra. Marcelino Freire o constrói inteiro

sobre as falas de um diálogo de dois num discurso infundável. Não é que não exista violência. A violência está derramada sobre todo o livro *Contos Negreiros*. É que neste conto, a violência está toda concentrada no humor corrosivo do autor. O canto trata de um possível assalto a uma mulher que ou realmente sofre de alguma patologia cerebral que tenha prejudicado sua capacidade cognitiva, ou que é ajuizada por demais e encontrou uma forma perigosamente cômica de se livrar de um trombadinha. A mulher no conto lida com a violência à sua volta de uma forma muitíssimo inusitada. Se não fosse um personagem de Marcelino Freire poderia muito bem ser uma Kika de Pedro Almodóvar. Além disso, o texto é uma espécie de círculo sem fim, como se observamos em

– O quê? - Isto é um assalto, não tá vendo? - Onde? - Aqui dentro ônibus. - E por que você não faz alguma coisa? - Eu? - Chama a polícia? - Essa velha é doida! - Quem é doida? - Chapadona! Passa logo a bolsa. - Não falei? - O dinheiro, minha senhora. - Não quero. - Hã? Já disse que não quero. - o quê?. (FREIRE, 2011, p.46)

O sétimo conto também tem seu tom de bom humor perante a desgraça. Chama-se *Nação Zumbi*. Antes do conto propriamente dito há uma página dedicada à definição de zumbi, que seria um fantasma vagando pela noite. O título é certeiro na hora de sugerir que o texto trata do corpo. Neste caso, o corpo como moeda de troca. Como foi dito, o bom humor também impera sobre a atmosfera mórbida criada pela personagem que se encontra indignada por não lhe ser possível vender um de seus rins. Teria de viajar à Luanda, mas a oferta lhe valeria o esforço, daria um rim e em troca receberia dez mil reais:

– E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Até clarear, de manhã, pelas bandas de cá. E o rim não é meu, sarava? Quem me deu não foi Aquele-lá-de-cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá? O esquema é bacana. Os caras chegam aqui levam a gente para Luanda ou Pretória. (...) Puta oportunidade só uma vez na vida (...). (FREIRE, 2011, p.53)

Mas por conta de algum caguete não se pôde realizar a venda. Para a personagem valeria a pena, pois, seria possível sair da miséria. Como em todos os contos de Freire há neste uma crítica social. A personagem questiona o porquê de não a permitirem realizar a venda

macabra se não se importam de fato com as condições de vida deploráveis dela. O conto também serve como uma amostra das máscaras que a desigualdade socioeconômica desenha no dia-a-dia.

O oitavo conto chama-se *Coração*. A historietta é narrada pela personagem principal chamada Célio, que se apaixona por Beto depois de um encontro fugaz na estação de trem. No feriado do dia 7 de Setembro, o Brasil celebra sua independência, ao passo que Célio está prestes a se tornar um dependente emocional do “moreno misterioso”. Durante o vai e vem das pessoas no feriado, o casal segue até a casa de Célio, onde acaba que nada acontece. A personagem deixa o leitor ciente de que “não rolou nada naquele dia, acredita?” (FREIRE, 2011, p. 60), o que só faz com que Célio se veja ainda mais angustiado, já que segundo ele, “A pior coisa, amiga, é uma trepada engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!” (FREIRE, 2011, p. 61).

Caderno de Turismo é o nono conto. Neste conto a personagem traça um extenso itinerário de lugares aos quais seu ouvinte, Zé, não deve ir. Não deve sair do Brasil porque não o conhece direito. Seus lugares. Suas belezas. Não conhece a América Latina. É melhor ficar no mesmo lugar. Sem viajar. Pensar em visitar sítios distantes. Pisar em solos estrangeiros. Contrair doenças mortíferas. É melhor não. Após citar vários lugares de diversas partes do mundo, é revelado ao leitor que Zé, possivelmente, queria um lugar para enterrar o cachorro:

Atentado, bomba em Bengasi, doença em Botsuana. Zé, estou sendo franca: olha bem para nossa cara. Por que partir para a Dinamarca? Caracas? Cancún, Congo? Cachorro a gente enterra em qualquer canto. Enterra aí no quintal, Zé. E pronto. (FREIRE, 2011, p. 69).

O décimo conto chama-se *Nossa Rainha*. A rainha dos baixinhos que emocionou muita gente nos anos 80 e 90 quando tocava nas vitrolas a sua Lua de Cristal. Essa mesma. A própria. Neste conto, Marcelino Freire aborda intencionalmente ou não a forma violenta de como a mídia pode moldar os desejos dos indivíduos. Essa violência parte da visão colonizadora que a grande mídia oferece, tratando de alienar os sujeitos. Afetando muito mais violentamente as crianças que estão em fase de construção dos valores que irão, possivelmente, levar para o resto de suas vidas. Valores estes que podem inclusive fazer com que uma criança negra queira ser branca. A violência aqui está bem sutil nos meios como a colonização ainda vigora. O bonito é ser branco. É ser branca, loira dos olhos azuis. É ser Xuxa. “Mãe, eu

quero ser Xuxa. Mas minha filha. Eu quero ser Xuxa. A menina não tem nove anos, fica tagarelando com as bonecas. Com as pedras do Morro. Eu quero ser Xuxa. Mas minha filha. (FREIRE, 2011, p. 73)”

Totonha, mulher título do conto, é uma figura feminina em seu âmbito de pobreza, que por despeito ou por costume admite não querer ser representada, ela se recusa a aprender a ler, recusa seus direitos, não se importa em estar sempre em seu canto, à beira do fogão, na boca do fogo da desigualdade, da iniquidade. *Totonha* é produto condicionado do pensamento dominante como em “Não quero aprender, dispenso. Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto” (FREIRE, 2005, p. 79). A partir desta fala, podemos perceber que *Totonha* é uma mulher que transita a tradição e a modernidade, ainda sufocada sob a força do patriarcado. Tudo isso está construído no meio e o meio está na literatura bem como a literatura ocupa espaço no meio. Um processo de continuidade sistemática mantendo o sujeito pobre com um pensamento pobre.

O décimo segundo conto é *Polícia e Ladrão*, como nas brincadeiras da infância. O texto começa numa cena onde a personagem Nando foi baleada e está perdendo sangue. O narrador é amigo de infância e relembra quando os dois brincavam em vassouras quando crianças. O texto sugere que há um confronto entre os amigos. Pois a personagem narradora da estória pede que Nando dispense a arma que ele tem em punho e relembre quando os dois travessos roubaram a dona da padaria. Era noitinha e eles sabiam como desenvolver o processo porque o tio de Nando era funcionário na padaria. As coisas começaram a mudar com Nando depois que o pai dele morreu e que bateram em sua mãe. Também tocaram fogo no barraco onde ele morava. Aí ele desandou.

A gente não tinha ainda essa cara dura que ela dizia, não tinha. Por isso que você teve a ideia da gente virar ladrão de verdade. E ir à padaria, no outro dia, só para olhar o desespero da broaca. Lembra? Serviço de gente grande, ela nem desconfiaria. A gente entrou de máscara. Feita de jornal. E a gente levou um apito junto. Para que ara mesmo o apito, Nando? (FREIRE, 2011, p.86).

Meus amigos coloridos é o conto de número 13. Ele fala das diversas experiências (aparentemente) homoafetivas que a personagem teve.

Ela começa falando de quando tudo começou. Que seu primeiro foi o Cadu ou o Kiko, não tem certeza. Não lembra direito, mas lembra que brincava com seus amigos coloridos no açude. Que em meio ao calor do futebol se divertia mais com os meninos que com o esporte. A personagem narra vários amigos que foi conhecendo ao longo da vida. Até que o tempo trouxe o amor de sua vida, como fica explícito em “Enquanto o arquiteto sumiu na bateria, fiquei pensando. Tenho certeza que agora, finalmente, conheci o amor da minha vida. Meu primeiro amor, depois de tantos. Falo daquele negronegronegronegro ali, rebolando” (FREIRE, 2011, p. 93).

O décimo quarto conto é *Curso Superior*. Nele a personagem conversa com a mãe sobre sua angústia de não conseguir vencer na vida mesmo sendo formado e tendo um diploma comprovando sua formação. A personagem narra seu medo de não conseguir um emprego, fala de como pode ser assustador entrar na faculdade e tirar nota baixa. Tem medo da pressão do professor sobre essa nota. Tem medo de como a sociedade pode tratá-lo mal e rejeitá-lo. Excluí-lo. Tem receio de como a polícia vai olhar pra ele. Seu medo “[...] é que mesmo com diploma debaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia e eu acabe fazendo uma burrice sei lá uma besteira será que vou ter direito a uma cela especial hein mãe não sei” (FREIRE, 2011, p. 98).

Xico Sá se pergunta se o décimo quinto conto chamado *Meu Negro de Estimação* seria uma referência a Michael Jackson. A personagem narra como seu negro de estimação foi se tornando um homem melhor. Narra como seu homem aprimorou-se em questões de gosto e de comportamento. Como ele agora se veste melhor, é mais polido, não se suja mais de graxa. Não faz trabalho pesado. Não faz comentários inconvenientes e só se pronuncia quando está seguro do que diz. O conto sugere um processo de embranquecimento, por isso Xico Sá nos sugere Michael Jackson. O homem da personagem após visitar vários países e culturas vai se distanciando de sua própria identidade brasileira. Em contrapartida, o conto também pode sugerir que esse distanciamento seja uma forma de fugir das condições impostas ao sujeito negro no Brasil, já que “Meu homem é uma outra pessoa. Não quer mais saber de samba. Nem de futebol. Não gosta de feijoada. Meu homem não quer voltar para casa. Foge de lá porque tem medo de levar bala à toa” (FREIRE, 2011, p. 101).

Yamami é o último conto da obra. O título do conto é o nome de uma indiazinha de apenas onze anos de idade. Aliciada por um homem branco telepático que veio de terras estrangeiras em busca da prostituição infantil. *Yamami* é uma indiazinha que sofre com a violência do colonizador, o homem europeu. O Brasil é um país que teve e ainda tem seus nativos mantidos no cativeiro da colonização. Marcelino Freire é um dos pouquíssimos autores brasileiros contemporâneos que lidam com a temática indígena. A nação brasileira pouco conhece sobre os povos nativos. A personagem em *Yamami* explica que no lugar onde mora não pode fazer isso, mas no Brasil pode porque ninguém se importa. O canto explicita o descaso perante um assunto tão incomodo: a pedofilia aliada à prostituição. Além disso, o conto deixa perceber o quão ignorantes são estes homens supostamente civilizados do primeiro mundo quando desprezam a beleza natural do país, visando somente o aliciamento de crianças prostituídas pela sociedade, como percebemos em “E os índios? O que tem os índios? O que você achou dos índios do Brasil? Fodam-se os índios do Brasil. Toquem fogo na floresta. Vão à merda. Que turista é você? E a febre amarela? Só lembro de Yamami. Yamami. Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido” (FREIRE, 2011, p. 105).

Quem é o sujeito subalterno de Spivak (2010)?

Não há limites para a revolta das personagens de *Contos Negreiros*. Os silenciamentos são quebrados, a voz sai da garganta desesperada. O sujeito em opressão é desenhado nas palavras de Marcelino Freire. Literatura de revolta, instrumento de guerra contra a ideologia dominante, a obra de Freire, nos ajuda a compreender como a personagem é capaz de se envolver com o mundo real e como nos traz a voz do sujeito subalterno.

Assim, precisamos entender o que é a subalternidade. Subalterno é um adjetivo, derivado do latim *subalternus*, que trata de quem está sob ordens de outrem. Logo, subalterna é a pessoa que está sujeita a receber ordens de outra pessoa, que depende dessa outra. Por exemplo, em uma empresa, os funcionários estão organizados em uma hierarquia de poder, há cargos que estão sob o comando de outros.

No campo dos Estudos Subalternos, a palavra “subalterno” começou a ser usada nos anos 70 na Índia, e referia-se às pessoas

colonizadas no continente asiático. Os Estudos Subalternos voltam sua atenção ao ponto de vista de grupos que não fazem parte do poder hegemônico. As pesquisas acerca da subalternidade começaram como uma análise profunda da historiografia sul-asiática, mas logo depois se tornaram um aporte rico para a crítica pós-colonialista, abrangendo outros lugares que também passaram pela colonização, como a América Latina.

Com a premissa de reavaliar a trajetória da Índia colonial pelo ponto de vista das massas, tem-se a gênese do Grupo de Estudos Subalternos Sul-Asiáticos. Dentre os integrantes, evidenciam-se Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakravorty Spivak, esta última servindo como base fundamental desta pesquisa. Spivak e seu grupo tiveram grande papel na formação do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos.

Nesse sentido, tendo Spivak como fundamento para nossa análise, precisamos entender como a teórica indiana lida com sujeito subalterno. Para ela, a subalternidade tem como condição o silêncio. Isso quer dizer que o sujeito subalterno não pode falar, pois há contra ele uma série de fatores que o impedem de representar-se. Subalterno, segundo Gayatri Spivak, remete-se “[...] [à]s camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos da exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p. 12). Consequentemente, o subalterno é todo indivíduo que não pode ter sua voz ouvida, todos aqueles que compõem as camadas desfavorecidas da sociedade. Pessoas que não podem e que dificilmente poderiam estar presentes no grupo dos que dominam as rédeas sociais e determinam o *modus operandi* do sistema-mundo.

Vanicleia. Um recorte: breve análise da subalternidade em Marcelino Freire

Spivak (2010) aponta que o sujeito subalterno, nesse caso em especial, a mulher como sujeito subalterno, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir. Na tentativa de ilustrar esta premissa de Spivak, faremos uma breve análise a partir de *Vanicleia*, o quinto canto de *Contos Negreiros*. O que se pode dizer da personagem neste conto é que ela é o meio de se fazer ouvir.

Através desta personagem, pode-se ouvir a voz do sujeito subalterno. O que nos permite afirmar que *Vanicléia* existe além da literatura, e que está viva para provocar a angústia e aflorar a sensibilidade:

Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no carnaval. No calçadão de boa viagem. Com cuidado pra polícia não ver a sacanagem. E querer participar. Um dia, eu tive que foder com a tropa inteira. Da delegacia. Mexeram comigo até o dia amanhecer. E ainda ficaram tirando onda: que eu devia respeitar o homem brasileiro. Rárárá. Mataram a Vanicléia, lembra, não lembra, lembra? De tanto que afolezaram ela. (FREIRE, 2011, p. 41).

A mulher subalterna discutida por Spivak é também esta personagem revivida por um terceiro e não se trata de estar apto a representar a mulher subalterna, mas de transformar-se nela. Vivê-la na imaginação, na magnitude da literatura. Isso porque a arte, aqui especificamente a literatura, permite existir um universo de (im)possibilidades. Algo que o real não consegue alcançar.

As falas da mulher que apanha e já imagina a filha prostituindo-se no calçadão, em *Boa Viagem*, nos possibilitam compreender como a literatura transporta o sujeito ao lugar do outro, ao ponto de entender que a mulher subalterna existe e que está também na literatura. A partir do momento em que a personagem traz a voz da mulher excluída, abusada e violentada ela está sendo essa mulher, isso se dá porque a literatura é um espaço onde o sujeito fragmenta-se, ele deixa de ser somente eu para ser tu e em seguida ser nós.

Então, é possível afirmar que *Vanicléia* constrói um espaço onde o sujeito subalterno fala e é ouvido. Spivak (2010, p. 15) argumenta que “o subalterno, nesse caso em especial a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra meios para se fazer ouvir.” Aqui podemos elencar que a literatura é um meio no qual a mulher subalterna pode se fazer ouvir. Patrocínio diz ainda que “O texto literário marginal, nesse sentido, passa a ser o objeto de discussão e debate devido a sua ligação com o território periférico, devido à posição que o sujeito da enunciação ocupa em nossa sociedade” (2013, p. 640). Tal afirmação serve para que possamos estabelecer pontes entre o conto de Freire e os estudos pós-coloniais de Spivak. Além disso, conseguimos perceber o quão alienada é a personagem. Sobre alienação, Sarlo afirma “O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo,

afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação” (2007, p.39).

A mãe coisificada não vê nenhuma alternativa que não seja coisificar, também, a filha. Através das personagens, pode-se ouvir a voz do sujeito coisificado, que é o sujeito subalterno. O que nos permite afirmar que a personagem está viva para provocar a angústia e aflorar a sensibilidade e que ela existe além da ficção. Perante isso, ainda podemos ir mais além e buscar compreender o que se passa com a pessoa real associada à personagem de Freire, a mulher subalternizada. Então, quanto à mulher negra, teríamos duas problemáticas ferozes em um único alvo. Neste caso, o machismo e o racismo.

Enquanto se discute sobre literatura e subalternidade, Vanicléia está sendo morta de novo. Para Spivak (2010), não é possível falar em nome do subalterno, mas se pode trabalhar a fim de criar espaços nos quais os sujeitos subalternos possam se articular e fazerem-se ouvidos. Entendemos que os “cantos” do livro *Contos Negreiros* são armas contra a opressão e contra a manutenção dos sujeitos subalternos, são instrumentos da luta anti-hegemônica contra o colonialismo que insiste em se perpetuar. *Vanicléia* é um grito ecoando forte quando se tenta negar o direito de gritar. O que Freire faz é problematizar a cultura popular através de suas personagens. Quando as personagens vão narrando o seu dia-a-dia, as suas “sofrências” e angústias, elas estão desenhando um retrato da sociedade brasileira

A hora dos corpos dissidentes é agora: os subalternos irão falar

A intenção deste trabalho não foi exatamente encerrar as questões aqui levantadas e sim contribuir para alicerçar as possibilidades de percepção dos corpos dissidentes através de *Contos Negreiros*. Obra canalizadora de interpretações. Uma possível interpretação seria a de que as comunidades excluídas falam sim, mas, além disso, elas gritam aos quatro cantos, que existem. A problemática, talvez, gire mais em torno daqueles que (não) ouvem esses gritos.

O autor Marcelino Freire soube ouvir as vozes vindas do lado de fora da bolha confortável do individualismo, teve sensibilidade para expor em sua obra caricaturas e alegorias de sujeitos reais transpostos para o papel. Trazendo à tona a violência arraigada no comportamento contemporâneo. Marcelino Freire nos mostra como estão postas

as dinâmicas de poder da cultura vigente e nos alerta de que o mundo está pegando fogo. E ainda orienta que a gente se jogue no fogo.

O objetivo principal deste artigo foi o de testar hipóteses que tratam da possibilidade de fala, ou seja, de representação, de comunidades marginalizadas por meio de *Contos Negreiros*. Além disso, verificamos como *Contos Negreiros* corrobora com a luta anti-hegemônica e como suas personagens estão aptas a trazer à tona discussões acerca de corpos dissidentes e subalternizados.

Referências

- ALMEIDA, Joel Rosa de. Notas temáticas sobre o racismo e o homoerotismo negros em *Contos Negreiros*. In: COUTO, Rita; SILVA, Maurício (org.). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota Editora, 2013. p. 99-118.
- BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil*, 1939.
- CERQUEIRA, D. et al. *Atlas da Violência – 2020*. Rio de Janeiro: Ipea/FBSP. Disponível em <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. Edição XIV. São Paulo, 2020.
- FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. 4^a edição. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FREIRE, Marcelino. *Bagageiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- OBSERVATÓRIO de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020: Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia; / Alexandre Bogas Fraga Gastaldi; Luiz Mott; José Marcelo Domingos de Oliveira; Carla Simara Luciana da Silva Ayres; Wilians Ventura Ferreira Souza; Kayque Virgens Cordeiro da Silva; (Orgs). – 1. ed. – Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Subalterno, periférico e marginal: os novos sujeitos da enunciação no cenário cultural brasileiro. In *Literatura e voz subalterna: anais / organizadoras*, Júlia Almeida, Paula Siega. - Vitória: GM, 2013.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura de memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* / Gayatri Chakravorty Spivak; tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

O alienista: leitura de um conto machadiano à luz dos estudos pós-coloniais

David de Mello Junior (UPM)¹

Introdução

Normalmente, quando engendramos uma análise do que vem a ser os estudos pós-coloniais, enfocamos as narrativas cujo ponto de vista é um *constructo* de uma comunidade. Considera-se dentro deste arcabouço, especificamente obras produzidas em nações emergentes, cuja emancipação concretizou-se num tempo tardio. A partir da metade do século XX, obras literárias enquadradas nos estudos pós-coloniais, eram peremptoriamente relacionadas às colônias emancipadas num passado consideravelmente próximo. Mas, as marcas do colonizador sobre uma cultura podem ser diluídas por acordos políticos? É possível confiar ao tempo o que um dia foi imposto? Os estudos pós-coloniais não se resumem somente à produção literária das nações emergentes. Temas como identidade nacional, e trocas culturais, desde sempre estão presentes, mesmo que sob outro enfoque (ZILBERMAN, 2012, p. 21).

Nas obras canônicas, encontramos um *ethos* cultural que comporia o dialogismo dos estudos culturais de meados do século XX para cá. No entanto, embora apresente-se recente o olhar científico que nos habilita a observar com maior acuidade a produção literária de uma nação colonizada, a genialidade dos autores reproduzindo narrativas com personagens de ações e reações subversivas sempre se fez presente.

Tal como Thomas Bonnici (2012) enxerga elementos desenvolvidos nos estudos culturais na obra de Daniel Defoe (1660 – 1731), é possível revisitar uma obra canônica brasileira, observando-a também pelas mesmas lentes sem com isto dissolvê-la para caber num experimento moderno. Afinal de contas, quando se trata de literatura brasileira estamos discorrendo sobre a obra de um povo que experimentou um dos processos de colonização mais atroz.

Entre a plêiade dos autores que se sagraram a partir da profícua capacidade de percorrer horizontalmente a vastidão do social, bem

1. Graduado em Teologia (UPM). Mestrando em Letras (UPM).

como em aprofundar nas fendas da complexidade humana, seria um acinte não observar Machado de Assis com um olhar através dos estudos pós-coloniais. Naturalmente há quem intente objetar dizendo: *Não é um erro anacrônico trazer Machado para uma conversa que começou anos após ele largar a pena?* Pois, então arrazoemos: quem deseja estudar o povo e o texto produzido pela invasão Pérsia sobre a Grécia, será conduzido a Heródoto (484-425 a.C), e quem igualmente empreender estudos da queda de Jerusalém sob o cetro de Roma no ano 70 a.C, invariavelmente recorrerá a Flávio Josefo (c. 37-100 d.C). Logo, *por que não recorrer justamente ao autor brasileiro situado na transição do governo Imperial à República, quando o assunto é pós-colonialismo?* Lembremos o que o próprio autor expressou:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1873).

Dentre seus diversos contos, escolhemos *O Alienista* por sua popularidade, familiaridade, e pela razão do texto expor mesmo com ironia, as relações sociais e seus modismos, subjacentes na relação entre Itaguaí e a metrópole, gente simples e ciência, e um indivíduo catalisador do mundo à sua volta. Mas quem é o indivíduo mediador desta trama? Ele é o resultado ou prenúncio das relações e trocas culturais?

Machado de Assis: um escritor situado na colônia

Quando do século XXI contemplamos como por um retrovisor o século XIX, nossa perspectiva como observadores não causa qualquer alteração na obra ou no caminho desbravado pela mesma desde a sua primeira publicação. Ela permanece indelével. Por isto podemos nos desviar do receio de depreciação ou apagamento da sua grandiosidade, não há o que ser perdido nela mesma se considerarmos pela perspectiva dos estudos culturais.

Machado de Assis é alguém que vive o zênite da história nacional do *ser ou deixar de ser colônia de uma vez por todas*. Os retrovisores que

nós precisamos dispor para observar a relação da nação brasileira e seu colonizador, Machado naturalmente não precisava. Em *O Alienista*, é um legítimo autor brasileiro, neto de escravos, escrevendo na língua do colonizador, construindo narrativas quando uma elite se rendia aos encantos da novidade científicista, que acontecia em solo com toponímia tupi-guarani: Itaguaí.

Machado de Assis foi um crítico ácido da elite de seu tempo. Os traços de uma sociedade que buscava sua modernização em meio à forte permanência de resquícios coloniais estão presentes em personagens caracterizados pela ambição, desonestidade, tibieza de caráter e egoísmo [...] O escritor retratou, no plano ficcional, a realidade brasileira, tal qual ela era. Sendo assim, estabeleceu para cada personagem um *locus* social de acordo com a condição econômica e étnica destes: se ricos, representavam a classe dominante, a oligarquia; se pobres, representavam os agregados sempre sedentos por alcançar o topo da escala social; caso fossem negros, eram, obrigatoriamente, escravos ou libertos. (LOPES, 2007, p. 14)

Como já abordamos, a perspectiva não muda o objeto. O ângulo adotado para observá-lo, e a luz que sobre ele incide não o muda, mas pode revelar o que outrora não fora possível.

Quando Machado de Assis publica *Papéis avulsos* (1882) tem diante de si um povo miscigenado com manifestos por autonomia. Ao relacionarmos o autor à corrente de estudos aqui apresentada, invariavelmente surge a questão: *O que torna isto possível?* Nas palavras de Bill Ashcroft, a literatura pós-colonial é “a cultura influenciada pelo processo imperial desde os primórdios da colonização até os dias de hoje” (BONNICI, 1998). Ou seja, a seiva do colonizador ainda flui desde as raízes históricas até o fruto contemporâneo. Não podemos esquecer que até mesmo a obra machadiana tinha de ser submetida à comparação da produzida na Europa. Certamente, foi o primeiro a provar deste estigma literário, que somente em meados do século XX foi questionado pela corrente de estudos que aqui adotamos.

Isto não produz nenhuma alteração de gênero, tampouco tremula um estandarte para que a partir de então, o universo literário deva ser todo relido. Mas, põe diante dos nossos olhos a questão: *Por que não trilhar também este caminho proposto?* Afinal, “o desenvolvimento de literatura dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil a padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista” (BONNICI, 1998).

O que advém desta análise não é a repetição do conceito que a literatura brasileira foi, e pode ser ainda, voluntariamente tributária da européia. Mas sim que a produção literária possui uma dicotomia entre o *de lá* e o *de cá*, e mesmo quando analisamos os estudos lusófonos, questionamento como: *Mas isto que tem sido produzido na ex-colônia X e na Y, é mais próximo do que é aceito pelo colonizador?* Embora muitos advoguem a causa da entrada da psiquiatria e ciências relacionadas a ela na sociedade brasileira, Machado criticava a tendência constante da importação de um modelo estrangeiro para a sociedade brasileira (ROCHA, 2016, p. 543). Em pleno século XXI o escritor Ariano Suassuna (1927-2014) afirmava de seu desconforto quando a crítica o redarguiu quanto a *O auto da Compadecida* (1955), sobre o nome dos personagens Xicó e João Grilo²: *E um europeu conseguirá pronunciar estes nomes?* Se a obra do escritor sertanejo sofreu críticas desta natureza, não é exagero pensarmos que o autor de *Papéis avulsos* também tenha provado algo parecido ao menos uma vez quando publicava sua obra na fronteira entre o Brasil Império e a República.

Nenhum escritor europeu tem de provar que sua obra está nos ditames de outros povos. Mas no Brasil, é patente a preocupação que se tem de justificar tudo quanto aqui é produzido, não somente em relação ao antigo colonizador, mas também aos impérios da indústria do entretenimento midiático.

Elementos culturais e alegorias:

O alienista sempre pode dizer mais do que imaginamos

Publicado na obra *Papéis avulsos*, o conto *O alienista* apresenta-se como um vestíbulo para toda a obra. Seu narrador apresenta reminiscências de um lugar comum à época da publicação. Itaguai estava ali, como subúrbio da metrópole. E as dinâmicas sociais que ali se desenvolvem apontam de alguma forma para questões sociais do seu tempo:

O alienista seria a superfície de “algo” a oferecer-se na profundidade da alegoria. Retenha-se este testemunho recente, num ensaio de Alfredo Bosi: Do “Alienista”, primeira novela de Machado maduro,

2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3wR5KzH1Pc&ab_channel=Territ%C3%B3rioConhecimento>. Acesso em: 11 nov. 2021.

não basta dizer que faz a sátira do cientificismo aplicado ao estudo da loucura. É verdade que, sendo a partilha entre razão e desrazão o cerne da trama, a história toma o ar divertido de uma *comédie d'erreurs* sobre a qual paira sempre a sugestão de ser o alienista o único alienado. E esse é o efeito de superfície, o paradoxo que o narrador sustém do começo ao fim da novela. O t'pico, o exemplum que gera o cômico, parece, à primeira leitura estar só do lado do Dr. Simão Bacamarte, homem de ciência até a medula, consequente até o ridículo. O Dr. Bacamarte, como as prima-donas de ópera, rouba a atenção do leitor. Mas essa história de loucos quer-me parecer índice de uma outra dimensão, que inclui e ultrapassa a caricatura do perfeito alienista. (ROCHA, 2016, p. 542)

Chama-nos atenção o tópico subsequente ao título do conto: *De como Itaguaí ganhou uma casa de Orates*. Infere-se que até certo momento a remota vila ainda não a possuía, não havia um olhar na sociedade destinado a catalogar um indivíduo como louco e endereçá-lo para um manicômio. Há um início para este *ethos* social, e está registrado nos anais históricos da referida vila.

O prodígio de Itaguaí é um indivíduo fruto desta terra nos tempos coloniais, que após os estudos e incursão no velho mundo, reaparece na remota vila com cabedais acadêmicos obtidos na Europa:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia. (ASSIS, 2011, p. 38)

Seria a influência recebida na Europa, que o fez tão expressivo ao ponto de rejeitar a oferta de *el rei* e vir instalar-se na pacata Itaguaí, ou seria já de sua personalidade forjada na colônia, este voltar com ares altivos? Tanto para uma como outra indagação está a sua relação com a metrópole. *Itaguaí é o meu universo*. Para um cientista *nos tempos remotos*, não seria a Península Ibérica, como disse o poeta, com suas quatorze universidades? (QUENTAL, 1987).

A ironia do narrador se faz presente em todo o conto, e não está ali a esmo. Serve como instrumento, “O Alienista é uma obra que se utiliza da ironia para desnudar a sociedade da época do Segundo Reinado” (SALES, 2012).

Com a ironia você sai do reino do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e desditoso – de que maneiras vão além do que sugere o uso desses termos na teoria dos atos da fala. A ironia remove as certezas de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem (HUTCHEON, 2000).

Logo que volta ao Brasil, Dr. Simão Bacamarte se casa com D. Evarista. Cujas condições estéril não lhe premia com filhos. “Fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regime alimentício especial” (ASSIS, 2011, p. 39).

Inferimos aqui a presença de dois conceitos: Dr. Simão Bacamarte não crê que na colônia haja outra pessoa habilitada para recorrer; e, algo tão íntimo que é sua relação com a esposa só pode ser analisado pelo que é dito no ambiente acadêmico europeu. Haveria um espírito colonialista mais destacado do que este, quando o indivíduo confia sua condição íntima ao mundo do colonizador?

Ademais, há uma metáfora em D. Evarista, esposa do Dr. Simão Bacamarte. Através do pós-colonialismo descortina-se uma figura da mulher: relegada à posição de ser colonizada duas vezes, “ela é uma metáfora da colônia” (BONNICI, 1998). D. Evarista carrega o rótulo de não atender naturalmente as elevadas expectativas de quem é formado na Europa.

Então, Bacamarte passa a dedicar-se aos estudos da mente humana. Cria a Casa Verde, um hospício para reclusão, estudo, e pretenso cuidado dos indivíduos que na sua concepção sofrem da loucura. Ele faz jus ao seu sobrenome *Bacamarte* – arma de fogo muito comum nos séculos da colonização – ele é uma arma apontada para a sociedade do seu tempo, a sociedade de Itaguaí torna-se um alvo. Sua atuação é irrefreável. Tal como o contato do português descobridor com o indígena inocente, a Câmara de Vereadores de Itaguaí primeiramente é convencida, depois se vê sob seu domínio.

Após tanta balbúrdia, no ápice de sua atuação como cientista da loucura, sua relação com os moradores de Itaguaí desperta uma revolta chefiada pelo barbeiro Porfírio, que resulta em mortos e feridos. É importante lembrar que no período colonial o termo barbeiro também era utilizado para aqueles profissionais que tiravam os dentes (FIGUEIREDO, 2018, p. 55). Seria uma alusão à Inconfidência Mineira?

Por fim, Bacamarte entra numa crise sobre suas conclusões

científicas e acaba libertando aqueles que rotulara como loucos. Surpreendentemente, conclui que a Casa Verde deve ser o seu destino derradeiro, e não havia quem o dissuadisse de tal conclusão. Para ali ele se destina, onde morre 17 meses depois.

Quem é este sujeito que se coloca como baluarte científico na colônia, e media referências entre a pequena Itaguaí e a metrópole?

É o sujeito que congrega e condensa em si as incongruências, as contradições dessa nova condição [...] Predador e, no fim, presa, caindo nas armadilhas que ele próprio montou ao alimentar seu ego e sua fortuna ao longo de uma vida esgueirando-se pelos imbricamentos políticos e sociais de seu país (FANON, 2005).

Se Dr. Simão Bacamarte veio da Europa com uma loucura latente, ou se foi em Itaguaí que ela se desenvolveu enquanto entregou-se à ciência, um elemento no conto é indispensável: *Quem vem com a mentalidade do colonizador tem um olhar são para com os da colônia?*

É possível encontrar a ironia machadiana com foco no *lá* e no *aqui*: o filho da terra, depois de pôr os pés lá, não voltou pra cá sendo o mesmo.

Considerações finais

Uma vez que a obra é produzida, torna-se um prisma social. “Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”. (EAGLETON, 2019, p. 19).

Quando Machado de Assis nos lega esta narrativa, invariavelmente apresenta uma relação entre indivíduos, imbricados num tecido cultural e social. É um autor brasileiro, situado no limiar do *Ser ou não ser colônia?* – que hoje sabemos que, as marcas de uma colonização são indelévels.

O gênero conto, por ser lacônico, nos desperta para releituras. Machado de Assis por sua acuidade em dissecar o ser humano pelas palavras, não pode ser relegado a uma estante só de catalogação passadista. Os estudos culturais nos dispõem uma leitura atenta considerando os desdobramentos da língua e nação, e quem impôs uma sobre a outra. O Brasil serviu de entreposto de colonizadores. Não

teriam deixado marcas indeléveis como as bem nítidas em Moçambique, Angola, Timor Leste e outros? Estaríamos preferindo uma análise da relação colonizador-colônia noutros países e relegando a nossa?

Não há nada mais preocupante quanto a identidade de um povo, do que este que provou dos seus algozes, exaltar a subserviência e colonização dos outros, não considerando a sua. Infelizmente, e de uma forma quase mística, isto é incutido nos estudos literários brasileiros. A questão não pode ser polarizada sobre *Quem foi mais colonizado?* Mas para uma postura: existe um material peculiar, sensível, e tão próprio daqui deste povo, que não pode deixar ser preterido ante às inúmeras alternativas de descolonizações tardias no mundo.

Referências

- ASSIS, Machado. *Instinto de nacionalidade*, 1873.
- ASSIS, Machado. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- BONNICI, Tomas. *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais*. Bauru: *Mimesis*, v.19, n.1, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Teria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juíz de Fora: UFJF: 2005.
- FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes – Uma biografia de Joaquim José da Silva Xavier*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HUTECHÉON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- LOPES, Elisângela A. *Machado de Assis – Homem do seu tempo e do seu país (Artigo)*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LOPES, Elisângela A. *Machado de Assis: um homem do seu tempo e do seu país (Dissertação)*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- QUENTAL, Antero. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro, 1987.
- ROCHA, João C. C. *Machado de Assis: lido e relido*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.
- SALES, Célia P. M. *A ironia como crítica social na obra O alienista de Machado de Assis*. Brasília: UNICEUB, 2012.
- ZILBERMAN, Regina. *Teoria da Literatura I*. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

A literatura voltada para a infância latino-americana e as temáticas de migração em *Eloísa e os bichos*, de Jairo Buitrago

Cláudia Juliana Kroehne Amorim (UFRR)¹

Tatiana da Silva Capaverde (UFRR)²

Introdução

Desde cedo cultivamos uma curiosidade sobre as nomenclaturas que categorizam a literatura em nichos que especificam a quem se destinam essas ou aquelas obras. Inconformados com tais restrições, sempre lemos de tudo um pouco. Somos o que pode ser chamado de leitores ecléticos, pois, gostamos tanto dos clássicos como Machado de Assis, quanto dos livros de Ruth Rocha.

Como docentes, procuramos conhecer diferentes autores, buscando para cada idade com a qual trabalhamos, histórias que despertem a curiosidade e envolvam nossos alunos. Como acadêmicos, precisamos ir além do que conhecemos, assumindo uma postura de pesquisadores, tentando entender o que há “por trás das palavras” dos autores que lemos. Mas, de fato, a Literatura que é feita para as crianças é a que mais nos chama a atenção, que nos desperta as mais variadas perguntas: De onde surgiu? Como se desenvolveu? Se modificou ao longo do tempo? Pode transmitir algo além das palavras?

Esses questionamentos serviram como inspiração para uma pesquisa de mestrado que aborda a temática da literatura feita para as crianças e que trata de assuntos socialmente relevantes, a exemplo da migração moderna, no âmbito latino-americano. Nesse sentido, apresenta-se aqui um recorte da referida pesquisa que realiza uma análise da obra *Eloísa e os bichos* (2013), de autoria de Jairo Buitrago, livro voltado para o público infantil que aborda a migração de uma forma acessível, para que os pequenos entendam.

1. Graduada em Letras Português e Espanhol (UFRR), Mestranda em Letras (PPGL/UFRR)
2. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras (UFRR). Doutora em Estudos de Literatura pela (UFF). É membro do grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas (Unesp) e Leituras Contemporâneas: narrativas do séc. XXI (UFBA).

Assim, seguem algumas considerações acerca do que é a literatura voltada para a infância, como esta se desenvolveu na América Latina e como a obra em questão aborda a temática de migração sob uma linguagem híbrida envolvendo escrita e ilustrações nas quais uma multiplicidade de interpretações é possível.

A literatura voltada para a infância

Conforme Noronha (et al, 2005), a literatura feita para as crianças pode ser entendida enquanto aquela destinada especificamente ao público infantil, mas que pode agradar também a diversos públicos de faixas etárias diferentes. Assim sendo, entendemos que a literatura voltada para a infância, tendo o propósito de destinar-se ao público infantil, tem a missão de despertar a curiosidade e aguçar a imaginação das crianças, instigando os pequenos a aprenderem mais sobre si e sobre o mundo à sua volta.

No caso da Literatura voltada para a infância, nos apoiamos na descrição dada por Scheffer (2010, p. 12), então baseada em Cagneti (1996), que afirma que “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura”. Em outras palavras, a autora evidencia que a literatura voltada para a infância é, igualmente à Literatura como gênero maior, uma forma de arte, um “fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização” (CAGNETI, 1996 p.7).

Nesse sentido, Matsuda (et al, 2021) apontam que, na época em que vivemos, as narrativas apresentadas pelos livros infantis integram temáticas denominadas fraturantes, ou seja, temas difíceis e com relevância social, que refletem as relações conflituosas que cercam as crianças de hoje ou contextos de situações complexas nos quais podem estar inseridos.

Assim, percebe-se que o livro infantil se ancora como um fundamental aliado que auxilia no preparo das crianças para assuntos trazidos pela pós-modernidade, ao lado da produção de bens culturais voltados a esse público, como jogos eletrônicos, desenhos animados, histórias em quadrinhos e brinquedos, sendo geralmente associado às leituras de textos escritos e visuais.

Em se tratando do gênero no cenário Latino-americano, percebe-se

que este não recebe delimitações geográficas dentro da América, sendo que um sentimento de pertencimento e americanismo, como afirma Rodriguez (2014) une seus escritores e isso é refletido na sua escrita, em obras com temáticas comuns e com uma identidade própria, representando, segundo Peña (2010) e Díaz (2011) um desprendimento, uma quebra de paradigmas, o que levou o gênero a descobrir-se enquanto uma Literatura que se aproxima mais do lúdico e do entretenimento. Sob o mesmo raciocínio, Díaz (2011, p. 03) enfatiza que “o gênero se encontra atualmente mais próximo de um leitor ávido por uma oferta diferente, lúdica e fantasiosa, longe dos modelos europeus”.

Assim sendo, a literatura voltada para a infância latino-americana atual se mostra como um gênero ainda maior e mais complexo por assumir-se enquanto um espaço de linguagem híbrido, que se associa aos elementos imagéticos, nos levando a repensar o que entendemos por ler um livro.

Esse novo gênero, feito para as crianças, no pensamento de Coelho (2000), contrapõe-se ao gênero tradicional, assumindo como características o espírito solidário, o questionamento da autoridade, a valorização do fazer enquanto manifestação do ser, a inspiração por uma conduta ética, a naturalização das diferenças, o ressurgimento da fantasia, o antirracismo, o potencial da criança enquanto ser em formação. Com isso, a autora percebe que, ao final do século XX e no início do século XXI se inicia uma transformação na concepção de texto e sua interpretação, no qual múltiplos códigos sejam visuais, sonoros ou intertextuais ganham relevância e significação.

É na contemporaneidade que os textos escritos passam a assumir diferentes possibilidades interpretativas e contam ainda mais com os recursos imagéticos para se ressignificar. Nesse sentido, o diálogo entre as diferentes linguagens, especialmente no diálogo verbal-visual, torna-se fundamental para a Literatura voltada para a infância.

Desse modo, o uso das imagens com o propósito de servir meramente como um acessório, assume papel protagonista, delineando funções diversas como estética, metalinguística, simbólica, intertextual, entre outras.

Ao pensarmos que aprendemos a decifrar códigos escritos para podermos considerar que sabemos ler, podemos perceber que a leitura de imagens não demanda um aprendizado prévio para ser efetivada. Contudo, Linden (2011), lembra que a leitura de imagens é

representada por uma linguagem específica, que precisa também ser aprendida, desenvolvida e exercitada pelo nosso olhar.

É em meio a essa relação de interação palavra e imagem que as narrativas para crianças se concretizam, sendo uma das características que definem a literatura voltada para a infância, nos chamados livros ilustrados. Essas características distinguem os livros para crianças dos contos orais e das obras da literatura dedicada aos adultos (LINDEN, 2011).

Nunes e Gomes (2014), ressaltam a importância que a leitura representa no processo da formação do leitor, exercendo um importante papel no desenvolvimento do sujeito. Nesse sentido, a literatura para a infância representa parte fundamental para a construção da identidade de indivíduos críticos, reflexivos e que façam a diferença na sociedade, devido às suas escolhas e atitudes, instigando a criança a descobrir o mundo, desenvolver o interesse pelas informações visuais e o gosto pela arte.

Nas obras literárias para as crianças, as ilustrações funcionam, portanto, como elementos que enriquecem o sentido que a interpretação do texto escrito pode apresentar, uma vez que a sua leitura não se prende apenas às palavras, demonstrando-se como um processo amplo de compreensão e interpretação imagética, que leva seu leitor a perceber os diferentes contextos que a obra pode oferecer.

Para Lajolo e Zilberman (2007), o contato com os elementos imagéticos pode direcionar, enquanto atuam como mecanismos de socialização, o estabelecimento da promoção do cognitivo, definindo um diálogo texto-imagem.

Trata-se de um importante aspecto do processo de construção da individualidade e da identidade de cada um. Nesse sentido, ao entender que os livros escritos para crianças são formados apenas por poucas frases, as ilustrações adquirem status de elemento fundamentalmente relevante na estruturação da narrativa, devendo estes ser analisados cuidadosamente em suas formas sequenciais em cada cena, nas expressões das personagens que representa, nos espaços que descreve, “para que a criança possa acompanhar e dominar plenamente a história e as formas que estão narradas” (FARIAS, 2008, p. 82), bem como desenvolver habilidades e valores que auxiliarão na construção da sua própria identidade.

Para Ramos e Nunes (2013, p. 55), “a fresta aberta pela imagem, neste caso a ilustração, torna-se, portanto, uma brecha para viver

experiências sensoriais, imaginativas, desafiadoras, estéticas e de total fruição”.

Portanto, se torna possível avaliar o elemento imagético presente nas obras da literatura para infância sob os três grupos que adota Camargo (2010) ao retomar as postulações de Peirce, isto é, o elemento imagético enquanto ícone, índice ou símbolo. Acerca disso, Camargo (2010) aponta:

Ilustração é uma imagem que acompanha um texto. A imagem pode: 1) imitar a aparência visual de um objeto – por exemplo, uma pintura representando uma cadeira; 2) apresentar uma relação de causa e efeito com o objeto que representa – por exemplo, as marcas, em um tapete, das pernas de uma cadeira, que indica que ali havia uma cadeira; 3) ter significados convencionais, isto é, estabelecidos culturalmente, por convenção – por exemplo, a cadeira utilizada por bispos em audiências oficiais, que simboliza autoridade eclesiástica. Por isso, a imagem tem algo de ícone (1), de índice (2) e de símbolo (3). (CAMARGO, 2010, p. 124)

Dentre os valores novos adquiridos por meio da leitura, encontram-se produções que abordam o “espírito solidário que envolve o indivíduo ao substituir o herói individual e infalível, pelo grupo ou bem maior” (PANSERI, 2018). Nesse sentido, Panseri (2018) entende que a boa literatura tem importância por ser como é, por abordar temas em profundidade, muitas vezes de forma implícita, ou possibilitando a reflexão do leitor, sem, no entanto, lhe impor conclusões.

Em vista disso, a leitura das obras infantis relaciona-se com um processo simbólico que atue nos modelos imaginários e propondo a reinterpretação a cada leitor, que se apropria do texto e faz-se sujeito de sua leitura.

A abordagem das temáticas de migração

Panseri (2018), aponta que a literatura voltada para a infância sugere em suas abordagens contemporâneas as problemáticas a serem solucionadas, como forma de estímulo a compreensão destas e dos fenômenos e atitudes concernentes à vida contemporânea. Apon-ta ainda que:

A literatura inovadora visa basicamente uma nova percepção de mundo, com o intuito de levar ao leitor a descobrir a realidade que o circunda, desenvolvendo uma consciência coletiva do meio social em que vive por meio da palavra instrumentos didáticos mais adequados. (PANSERI, 2018, p. 10)

Segundo Couto (2019), a migração é uma temática que tem se apresentado recorrente na literatura para a infância latino-americana, referindo-se a um fenômeno que pode se manifestar física ou subjetivamente, de forma individual ou coletiva. Ademais, o fenômeno migratório é regido por um complexo sistema de causas e processos múltiplos.

Nesse sentido, evidenciam-se enquanto fenômenos que não são recentes ou novos, mas que “se atualizam em função dos mais diversos motivos: catástrofes naturais, guerras, busca por melhores condições de vida, sobrevivência, perseguições de ordem política ou religiosa” (COUTO, 2019, p. 02).

Cury (2006, p. 09) nos conta que a temática da migração se relaciona de forma estreita com as produções artísticas mais recentes, “trazendo à frente da cena contemporânea figuras de exilados, de imigrantes ou desterrados, na música, no cinema, na fotografia, nas artes plásticas, na literatura”. A autora, igualmente a Couto (2019), entende que o fenômeno migratório apresenta motivações de diversas origens. Nesse sentido, a literatura percebe o migrante como protagonista em seus contextos, retratando este sob diferentes aspectos em obras diversas.

Para Delgado (2006), a América Latina foi majoritariamente povoada por meio da migração ao longo dos tempos. De modo particular, o autor defende a ideia de que o dito fenômeno migratório se evidenciou historicamente por questões econômicas e políticas, sobretudo nos últimos anos, o que forneceu à literatura subsídios para abordar contextos em que ocorrem os fluxos migratórios.

A representação da figura do imigrante na literatura já recebeu a atenção de diversos escritores e escritoras no mundo que discutem questões de deslocamento e interculturalidade também na América Latina, nos fazendo perceber que a literatura latino-americana esteja permeada por questões concernentes à imigração e seus reflexos em diferentes conjunturas.

Contudo, o imigrante, o estrangeiro, apesar de deter um lugar representativo na literatura e em pesquisas científicas literárias,

representa figura controversa, visto que suscita discussões em torno da concepção de identidade, pertencimento, intolerância e acerca do seu lugar de fala.

Nesse sentido, fica nítido que a figura do estrangeiro, do migrante, também é representada na literatura voltada para a infância, uma vez que esta aborda temáticas atuais relevantes socialmente nos tempos em que vivemos.

Buitrago e as crianças

Jairo Buitrago, escritor colombiano, residente no México, busca mostrar em seus livros situações específicas sobre imigração, refúgio, pertencimento e choque cultural, inspira-nos a discutir as concepções desses temas representados em livros para crianças, por meio do simbolismo tratando de assuntos de extrema relevância para a sociedade, independente de faixa etária que atingem.

Em sua obra *Eloísa e os bichos* (2013), Buitrago apresenta vivências migrantes, experienciadas por uma criança como protagonista, trazendo a temática de migração e deslocamento de maneira subjetiva, lançando mão dos elementos imagéticos para valorizar suas possibilidades de interpretação e reflexão.

Trata-se de uma história tocante e com possibilidades interpretativas variadas devido às ilustrações que apresenta.

Na história, uma garotinha chamada Eloísa se muda para uma cidade desconhecida com o seu pai, onde, todos os habitantes são representados por insetos, os *bichos*. Esses bichos estranhos, convivem em harmonia em todos os segmentos sociais, e Eloísa e seu pai se sentem diferentes por estarem ali e conviverem com tais criaturas.

Num primeiro momento, nota-se a apreensão da criança diante do desconhecido, um novo lugar, uma nova escola, novas pessoas.

Eloísa nos conta que o pai saía para procurar emprego na nova cidade, enquanto ela ia para a escola, mas se sentia deslocada, pois não conhecia nenhum daqueles bichos e não possuía as mesmas características e habilidades que eles. Isso a fazia se sentir sozinha.

Contudo, Eloísa e seu pai passam a conhecer o novo local, conhecem os moradores, encontram outras pessoas parecidas com eles na comunidade e, com o tempo, acabam por se adaptar, tornando-se *bichos* também, enquanto os bichos também começam a se parecer

com eles, fazendo com que suas representações sejam modificadas ao longo da narrativa.

Todavia, sob uma visão um pouco mais aprofundada, percebemos que a obra oferece novas possibilidades interpretativas, não por meio do texto escrito em si, mas dos elementos imagéticos que apresenta.

Assim, vemos que Eloísa e o pai são migrantes, muito provavelmente em um local de língua estranha e que tanto a garotinha quanto o pai precisam adaptar-se ao novo lugar, aos novos costumes e às novas pessoas em suas vidas.

Essa representação de famílias migrantes, podem ser encontradas em diversas obras da literatura voltada para as crianças, incluindo títulos do mesmo autor como: *Para onde vamos?* (2016), *Refúgio*, de Sandra Le Guen e Stéphane Nicolet (2019), *Um lençol de infinitos fios*, de Susana Ventura (2020), *Amal e a viagem mais importante de sua vida*, de Carolina Montenegro e Renato Moriconi (2020), entre tantos outros que trazem em uma linguagem acessível, histórias de pessoas que saem de seus lugares em busca de melhores condições de vida, por diferentes motivações.

Percebemos a figura do imigrante na obra especialmente em três momentos: o primeiro, quando Eloísa e seu pai, perdidos na nova cidade, pedem informações em um estabelecimento comercial e, ao fundo, aparece a figura de um homem trabalhando.

Em uma leitura intuitiva, notamos que a garota percebeu a figura desse homem como alguém semelhante a ela, uma vez que este não está representado como um dos muitos bichos da cidade. A representação imagética da figura do imigrante com a qual Eloísa se identifica, no entanto, mostra que esse indivíduo trabalha como auxiliar em uma mercearia.

No segundo momento, as figuras de migrantes são representadas pelas personagens protagonistas, pois, Eloísa lembra que deixaram pessoas queridas onde moravam antes, afirmando que nunca se esqueceram de quem deixaram para trás.

Essa realidade é bastante comum entre os migrantes, pois, muitas vezes, deixam seus lares sem perspectiva de retorno e, em diversos casos, perdem até mesmo o contato com seus entes que ficaram. Nesse sentido, percebe-se a delicadeza com a qual Buitrago trata esse assunto, ilustrando no livro, fotografias e desenhos que a própria Eloísa fez que representam sentimentos como saudades e afeto.

O terceiro momento onde percebemos claramente a figura de um

migrante ocorre quando, já adaptada ao local, Eloísa agora se sente em casa, tanto que as figuras dos bichos agora são representadas por seres humanos iguais a ela, que cresceu e se tornou professora. Dentre os alunos de Eloísa, existe um bicho, que podemos interpretar como sendo uma criança migrante recém chegada, como Eloísa já havia sido outrora.

A adaptação de Eloísa agora está concluída, e isso é percebido, pois existem nas contracapas do livro duas situações nas quais se notam a transição pela qual Eloísa e o pai passaram.

A primeira contracapa traz algumas fotografias onde se vê uma criança, Eloísa, e o pai, além de diferentes insetos, em situações cotidianas: em uma festa, em um casamento, na praia, entre outras. Já a segunda contracapa traz as mesmas fotografias em situação inversa, isto é, no lugar de Eloísa e o pai há insetos, e no lugar dos insetos, aparecem figuras de seres humanos. Como anteriormente dito, em uma leitura intuitiva, essas situações apresentadas nas contracapas contam a transição sofrida por Eloísa e seu pai ao adaptarem-se ao local e à vida lá estabelecendo vínculos sociais, culturais e afetivos.

A história de Eloísa e seu pai não deixa claro onde estão nem quando isso tudo aconteceu, mas trata do acolhimento recebido por ambos, assim como sua adaptação ao novo lar. É uma história que tem profundidade, abordando a temática da migração com sutileza e mostrando quão difícil é para uma criança migrante a adaptação, não apenas com o idioma, mas também com a socialização em um novo local. Nesse sentido, Buitrago nos presenteia com uma história que comove ao mesmo tempo que trata de um assunto muito real e que faz parte do nosso cotidiano. Tudo isso de forma subjetiva sem, no entanto, lançar mão de clichês e estereótipos para os migrantes.

Considerações finais

A literatura voltada para a infância vem, cada vez mais, galgando espaço próprio enquanto gênero literário. No último século, a literatura escrita para as crianças se reinventou e dinamizou, indo para além dos clássicos contos de fadas e das histórias para dormir que todos conhecem.

Nesse sentido, a literatura voltada para a infância acompanhou a evolução do entendimento que a sociedade tem sobre a figura da

criança, do que é apropriado, viável, adequado para elas, trazendo à tona assuntos antes considerados tabus ou inadequados para os pequenos. E estes recebem esses assuntos de forma consciente, demonstrando entendimento, à sua maneira, bem como suas visões sobre os chamados temas fraturantes.

Essas temáticas têm se apresentado com frequência nas obras infantis por estarem presentes na sociedade contemporânea e evidenciarem situações reais e próximas das realidades das crianças.

No Brasil, a crise migratória é um fato, principalmente na Região Norte, que serve como parada inicial da entrada de migrantes venezuelanos, haitianos, colombianos e de tantos outros países latinos, que se deparam com situações de deslocamento e refúgio e que precisam se adaptar, à uma vida diferente, em local diferente, com idioma diferente, igual à Eloísa e seu pai.

Nas ruas das cidades da Região Norte Brasileira encontramos diversas Eloísas acompanhadas de seus pais, de suas mães, ou até sozinhas, em sinais lavando para-brisas ou vendendo doces para adquirir alguns trocados, e vivendo em abrigos para imigrantes montados pelo Exército ou pelos governantes. Essas Eloísas estão nas escolas, com dificuldades de aprender a escrever em português, de se comunicar e fazer amigos, buscando a compreensão dos coleguinhas e dos professores.

Buitrago tem em Eloísa e os Bichos, uma amostra da realidade que vivenciamos de perto, e que podem ser sim discutidas por crianças de forma que estas desenvolvam sentimentos de solidariedade e cidadania diante dessas discussões.

A leitura de obras da literatura voltada para a infância envolve muito mais que ler o que está escrito. Tem a ver com captar a mensagem que as ilustrações nos contam, dar a nossa contribuição pessoal à interpretação da obra, construir uma opinião crítica e relevante frente às histórias.

Referências

- BUITRAGO, Jairo. *Eloísa e os bichos*. Ilustrações de Rafael Yockteng. Tradução de Márcia Leite. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2013.
- CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- CAGNETI, Sueli de Souza. *Livro que te quero livre*. Rio de Janeiro: Editora Nódica, 1996.
- COELHO, Novaes Nelly. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COUTO, Caroline. *Infâncias-migrantes-literatura-infantil: Cometas, para interrogar o mundo e reinventar mapas*. Santa Cruz do Sul, 2019.
- DELGADO, Ana C. *Sociologia da infância: pesquisa com crianças*. Educ. Soc., Campinas, Vol. 26, n 91, Maio/Ago. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a02v2691.pdf>>. Acesso em: 21/ mai. 2021.
- FARIAS, Anália Rodrigues de. *O Pensamento e a Linguagem da Criança Segundo Piaget*. 5a.ed. São Paulo: Ed. Ática, 2008.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil*. São Paulo: Ática, 2007.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para Ler o Livro Ilustrado*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MATSUDA, Alice Atsuko; MACHADO, Ana Maria e Silva; FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *DOSSIÊ: Temas fraturantes no livro infantil e juvenil contemporâneo: reflexões sobre características e tendências que lhes conferem premiações*. Revista de Letras, Curitiba, v. 23, n. 40, mar. 2021.
- NORONHA, Célio Pereira de.; LIMA, Claudia de Jesus; FERREIRA, Claudia Maria Francisco; NUNES, Maria da Conceição da Silva. *Literatura Infantil na 1ª Série do Ensino Fundamental como facilitadora da construção do sujeito (TCC)*, UniCEUB, Brasília, 2005.
- NUNES, Myllena Rodrigues; GOMES, Priscila Silva. *A importância das ilustrações na literatura infantil e a necessidade de formação de leitores de imagens*. 2014. Anais V ENLIJE... Campina Grande: Realize Editora, 2014. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/5802>>. Acesso em: 10/04/2023 15:22
- PANSERI, Angela Almeida. *Temas não convencionais na literatura infantil e juvenil contemporânea: quebrando tabus*. São Paulo, 2018.
- PEÑA, Manuel. *América Latina: Hay que potenciar la literatura infantil regional*, 2010. entrevista disponível em: <<http://ipsnoticias.net/2010/02/america-latina-hay-que-potenciar-la-literatura-infantil-regional/>>. Acesso em: 20 mar. 21
- RAMOS, Flávia Brocchetto, NUNES, Marília Forgearini. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura.

Educar em Revista, Curitiba, Brasil, n. 48, p. 251-263, abr./jun. 2013.
Editora UFPR.

RODRÍGUEZ, Astrid Barnet. *Y la literatura infantil latinoamericana se hizo gigante*, 2014. Disponível em: <<https://www.ipscuba.net/archivo-espacios/nuestra-america/culturas/y-la-literatura-infantil-latinoamericana-se-hizo-gigante/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

A poesia do mar na obra O canto dos escravizados de Paulina Chiziane

Márcia Neide dos Santos Costa (UFS)¹

Introdução

O trabalho busca evidenciar a presença do mar na obra *O canto dos escravizados* (2018) da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Foram escolhidos alguns poemas do livro para serem analisados. Veremos como a escritora traz, através das formas e dos sentidos poéticos, a imagem do mar. Um cenário de horrores, mas também de reconexão com a África.

Chiziane, nascida no sul do país africano em 1955, lançou seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento*, em 1990, sendo reconhecida como a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique. É autora de outros livros: *Ventos do apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche: uma história de poligamia* (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2009), entre outras produções. Recentemente recebeu o prêmio Camões de Literatura e o Prêmio de língua portuguesa.

Segundo Rita Santiago, Paulina Chiziane é uma “contadora de histórias, africana e negra, como ela se autodenomina. Com a tradição oral e suas experiências políticas, ela inventa histórias marcadas pelo passado histórico colonial e pela pós-independência” (SANTIAGO, 2019, p. 26). Chiziane denomina-se contadora de histórias porque o contar é uma tradição muito comum em Moçambique, onde as histórias são narradas ao redor da fogueira. E o que ela narra nos seus livros se aproxima muito dessa tradição.

Chiziane apresenta o mar como um local de mistérios, segredos, conexão espiritual, passando a ser um cenário de dores e mortes durante o processo histórico de navegações, mas também se tornando um caminho de retorno aos ancestrais, uma passagem de volta à África ao encontro da liberdade. O mar aparece como testemunha dos acontecimentos durante a travessia entre África, passando pelo Atlântico, até a América, voltando para a África.

1. Doutoranda em Estudos Literários (UFS), graduada em Letras (UEFS), especialista e mestra em Estudos Literários (UEFS).

O livro *O canto dos escravizados* é o mais recente da escritora, é um livro de poemas, que teve sua primeira edição publicada pela editora Matiko, em 2017 em Moçambique. E sua segunda edição publicada no Brasil em 2018, pela editora Nandyala. Sobre o livro, Santiago (2019) afirma que

Narra, ficcionalizando, percursos de africanos em África e nas Américas no período colonial, subjugados à escravidão, com o intuito de reavivar a memória coletiva [...] A obra é uma retomada, inventada, da existência do africano negro, da dor e da esperança, através de um diálogo, também inventado, entre o passado, o presente e o futuro [...] (SANTIAGO, 2019, p. 31)

Dessa maneira, traz o povo africano (re)existindo entre dores e esperanças de um processo histórico marcado pela desumanização desses povos. É situado no tempo entre passado, presente e futuro. E o mar também faz parte desse contexto, porque ele, de acordo com o que sugere Chiziane, presencia e observa todos esses fatos históricos.

A poesia do mar

O mar já foi abordado por alguns escritores como Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Glória de Sant'Anna, Luis Carlos Patraquim, Eduardo White, Guita Júnior, Adelino Timóteo, José Craveirinha, entre outros. Sobre a presença do mar em Noémia de Souza, mãe dos moçambicanos, a professora Carmen Secco, no seu texto *As índicas águas da (na) poesia moçambicana* afirma:

Na poética de Noémia de Sousa, o mar surge pouco e, quando aparece, se erige como espaço de desespero e revolta, como espelho da voz feminina a denunciar o feitiço do Índico que trouxera os homens louros a quem os africanos se submeteram e as mulheres negras deram seus corpos. (SECCO, 2016, p. 67)

Em Chiziane, dentro do contexto pós-independência, percebe-se que o mar é esse lugar de travessia, estrada de ida e de volta. Caminho para a América e retorno à África, simbolizando a passagem entre o medo e a direção para a coragem e reencontro com os antepassados.

Ainda sobre o mar, Carmen Secco explica que

[...] na poesia ligada às lutas de libertação e ao projeto de reconstrução nacional, o mar também não se faz constante, havendo uma ênfase na terra e nos rios africanos; nos espaços insulares – Cabo Verde, São Tomé e Príncipe –, o oceano é uma metáfora recorrente; no novo lirismo do período da pós-independência, há vertentes nitidamente ligadas ao mar, que, metaforicamente, passa a ser visto como elemento de erotização da linguagem poética e caminho para uma revisão crítica da história. (SECCO, 2016, p. 62)

Baseado no texto de Secco, nota-se que o texto de Chiziane parece estar no caminho da revisão crítica da história. Trata-se da poesia que revisita o passado, criticando, desconstruindo o olhar negativo que se tem da África. Secco diz ainda que há duas vertentes literárias dentro da poesia do mar. E uma delas é a que mais se aproxima dos versos de Chiziane: “[...] subverte corrosivamente a história, criticando o colonialismo e a opressão” (SECCO, 2016, p. 64).

A partir disso, vamos às análises dos poemas publicados no livro *O canto dos escravizados*.

Poemas

Estrada sem rasto

Diante do mar vejo fantasmas de navios mortos
Vultos de piratas, conquistadores, vendedores de gente
Oh mar! Traz de volta os irmãos que daqui partiram

O mar conhece tudo:
A vileza dos invasores e tirania dos piratas
O choro dos escravos e a ânsia da liberdade

Mar, estrada sem rasto
Como irei reencontrar os meus ancestrais
Se apagaste as pegadas de toda a gente?

Mar medonho, quantos negros afundaste?
Quantos negros morreram nas tuas águas?
Mar meu, és o mais tenebroso dos túmulos
És o maior cemitério de África

(CHIZIANE, 2018, p. 38)

Neste poema, o eu-lírico conversa com o mar, fazendo indagações, questionamentos sobre como reencontrar os ancestrais diante das mortes que o mar guardou. Nesse sentido, percebemos que Paulina Chiziane não apresenta um poema preciso, afirmativo. Ela traz interrogações, exatamente porque buscam-se respostas para que os povos africanos se conectem novamente com seus ancestrais. Buscam-se respostas que justifiquem os horrores que se passaram no mar, sendo este o “maior cemitério de África”. Mas sendo o mar o cemitério de África, não significa que seja ele o inimigo. O inimigo é outro: o colonizador, que escravizou, explorou. O mar é a personificação de quem observa atentamente o que se passa. Ele é testemunha desses acontecimentos medonhos e revoltantes aos quais o corpo negro africano fora submetido.

Estrada de dor

Mar: azul horizonte, azul infinito
 A África inteira baila no dorso das tuas ondas
 O teu sal, ó mar, são lágrimas de dor
 Derramadas pelos cativos em todas as travessias

Mar, estrada de pavor
 Engoliste tantas naus, que até perdeste a conta
 Mar medonho, matas tudo: marinheiros, navios, escravos

Mar, és um eterno cantador como escravo no porão
 És eterno viajante, sempre flutuante, sem território fixo
 És mesmo um escravo, que busca a paz entre as marés
 Para fixar a âncora e repousar o cansaço da existência

(CHIZIANE, 2018, p. 37)

Nesse trecho, observamos que os versos são narrativas ou prosas poéticas, porque existe uma história sendo contada como se fosse uma conversa, uma prosa lírica e sensível sobre os fatos históricos. Nessa prosa, o leitor se envolve, se emociona, se comove com as cenas descritas: “lágrimas de dor”, “estrada de pavor”.

O mar abrigou os escravizados, os corpos nos porões dos navios, mas ele também banha esses mesmos corpos. Os corpos dos sobreviventes, revigorando e dando energias para que estes possam continuar resistindo.

O mar e a África se relacionam de modo que o leitor possa refletir sobre o que esses dois ambientes representam: a África com suas riquezas, culturas, tradições; e o mar que presenciou o apagamento dessa cultura.

A forma da prosa poética da autora é algo que também chama a atenção. A escritora entrega para o leitor uma poesia sem pontuações. Ou seja, é uma prosa que se estende, que não tem um ponto final. Entende-se que é a história de Moçambique que até hoje está aberta e não foi superada.

Cantiga do mar

Nas ondas mansas, nas ondas bravas
 No azul celeste, no azul intenso
 Na cor do céu e do horizonte
 Reside a dor da minha alma
 Mas, ó mar, estrada do pavor
 Mar, ó mar, consola a minha dor

O meu pai entrou no navio
 Com a minha mãe, meu irmão
 Fiquei aqui com minha avó
 E aguardo ansioso pelo seu regresso

Mas, ó mar, estrada do pavor
 Mar, ó mar, consola a minha dor

Porto do Índico, porto do Atlântico
 Porto da África, porto da América
 Dai-me o endereço do meu pai
 E notícias da minha mãe e meu irmão

Mas, ó mar, estrada do pavor
 Mar, ó mar, consola a minha dor

(CHIZIANE, 2018, p. 38)

O trecho acima traz uma poeticidade muito forte, rica em imagens naturais, trazendo leveza. E é essa leveza que nos permite identificar a passagem do mar, cenário de angústias, para o mar, cenário de esperança, de ânsia por curar a dor. O eu-lírico clama ao mar para que ele possa consolar e amenizar as dores. Há, portanto, uma expectativa de que as aflições sejam cessadas.

O poema é carregado de musicalidade. O próprio título traz a palavra “cantiga” que embala a alma. Há também a imagem do mar que dança, que traz o balanço das ondas: “ondas mansas”, “ondas bravas”. Ao mesmo tempo que a imagem do mar pode nos remeter a fúria, ele também pode acalantar, trazer paz.

A repetição de palavras com sons semelhantes presentes no poema também é interessante porque nos ajuda a compreender melhor o sentido do texto. É o que acontece, por exemplo, no verso *no azul celeste, no azul intenso/ Na cor do céu e do horizonte*. A cor azul que aparece duas vezes no verso, transmite tranquilidade, serenidade, harmonia. O dicionário de símbolos afirma que a cor azul representa, tanto a expansão do céu, como as profundezas do mar, simbolizando espiritualidade, pensamento, infinito, vazio, eternidade e transparência. E é isso que o eu-lírico do poema está buscando. Os termos *céu e horizonte* reforçam a ideia de o quanto o eu-lírico deseja a felicidade e a reconexão com a espiritualidade.

O poema a seguir, *Sereia negra* (na íntegra), traz com mais força a transição do mar, testemunha de horrores, para o mar que assiste ao renascimento, a liberdade da mulher que não mais aceita ser acorrentada e que celebra a vida eternamente, dançando ao ritmo da felicidade como quem reencontra seus irmãos africanos.

Sereia negra

Sou sereia negra e renasci das ondas
Morri acorrentada no navio e não fui escrava
Danço eternamente no dorso do oceano
Sou sereia livre cavalgando o mar

O mar, gêmeo da alma africana, é a minha morada
Sempre a dançar e a cantar abominando o infortúnio
Sempre a vibrar ao sabor dos ventos e das marés
Sou sereia bela na dança da eternidade
Como uma boa negra, danço em cada instante
Na celebração da vida, seja de dor ou de alegria
Agradeço a Deus e nem lamento a vida que perdi
Antes morta e livre do que viva e escrava

Sou a atracção fatal e ninguém resiste ao meu canto
Mato de amor, piratas, marinheiros, vagabundos do mar
Por isso me querem violar com a força dos canhões
Para acabar com a minha virgindade num só golpe

Faço balançar os navios em dias da tormenta
 Divirto-me com as batucadas no alto mar
 Entre dois continentes eu bailo eternamente
 Numa maré estou em África e noutra na América

Sou azul como o céu, e tenho as belezas dos corais
 Do fundo do mar trago a triunfante mensagem dos búzios
 Que anunciam na paz de Deus, o fim do sofrimento
 E o nascimento de uma África que será a luz do mundo.

(CHIZIANE, 2017, p. 44)

O poema começa com o título bem enfático, afirmativo: *Sereia negra*. Ou seja: eu sou a sereia negra bela que habita o mar. Não a sereia branca europeizada. Mas sim, negra que se auto afirma e se identifica como tal. É a sereia que lembra Kianda, entidade sobrenatural de Angola. Na mitologia, ela é a Deusa do mar que preside o império das marés, dos rios, das montanhas e dos bosques. Ela é dotada de poderes que podem fazer tanto o bem como o mal. Inspira o medo e o perigo, mas também gera o amor. Dizem que a Kianda enfeitiça o homem, fazendo-o prisioneiro no fundo do mar para sempre. No poema de Chiziane aparecem versos que lembram esse feitiço: *Sou a atracção fatal e ninguém resiste ao meu canto/ Mato de amor, piratas, marinheiros, vagabundos do mar*. A Kianda faz parte da mitologia angolana, mas de alguma forma se relaciona com o poema de Chiziane, de Moçambique. A cada ano, os angolanos realizam um ritual de adoração para a entidade com comidas, danças, músicas e procissão no mar. Há versos no poema de Chiziane que remetem a essa celebração: *Como uma boa negra, danço em cada instante/ Na celebração da vida [...] Divirto-me com as batucadas no alto mar*.

O poema *Sereia negra* transmite a sensação de prazer, alegria, retirando o peso da morte que residia no mar. Chiziane foi feliz ao trazer termos como “renasci”, “eternamente”, “livre”, reforçando a ideia de liberdade e renascimento. O mar aparece como irmão da África, companheiro: *O mar, gêmeo da alma africana, é a minha morada/ Sempre a dançar e a cantar abominando o infortúnio*. E os monstros da morte nos navios negreiros já não aparecem mais.

Por mais que a dor insista em permanecer, a sereia negra vai continuar dançando como forma de resistência: *Como uma boa negra, danço em cada instante/ Na celebração da vida, seja de dor ou de alegria*. E por isso, ela agradece a Deus, sendo esse Deus não aquele único,

imposto pelo colonizador branco, mas o que ela acredita, o Deus que pode ser diferente daquele que o outro acredita. Ou seja, cada um pode ter o seu Deus, a sua crença.

A sereia negra continua resistindo quando afirma categoricamente: *Antes morta e livre do que viva e escrava*: melhor a morte do que ser humilhada e escravizada novamente. Ela não permite mais ser violada pelos homens brancos com seus canhões nos porões dos navios: *Por isso me querem violar com a força dos canhões/ Para acabar com a minha virgindade num só golpe*.

E o eu-lírico finaliza o poema mostrando que mesmo em dias de tormenta é possível se divertir, ser o que realmente é, estando em África, local de origem, do seu povo e na América, na diáspora.

Chiziane utiliza o recurso da comparação para demonstrar a força e a grandeza da mulher bela como os corais do mar: *Sou azul como o céu, e tenho as belezas dos corais*. E os búzios avisam que há paz, fim do sofrimento e uma nova África que não se curva, não recua e segue como antes: imponente, grandiosa, rica em beleza: *Do fundo do mar trago a triunfante mensagem dos búzios/ Que anunciam na paz de Deus, o fim do sofrimento/ E o nascimento de uma África que será a luz do mundo*.

Perdido para sempre

Juntei a minha voz ao mergulhar das ondas
Gritei, chorei, e chamei por ti, meu Deus
Para que me viesses socorrer de tortura
E me livrar da escravatura

As ondas bailaram e cantaram só pra mim
As gaivotas executaram a dança dos céus
Vi, irmãos do infortúnio morrendo um por um
Senhor meu Deus! Porque não me socorreste?

Inveja tenho dos que morreram na travessia do mar
Jamais conhecerão a dor das grilhetas e das correntes
Invejo os que ficaram em África, apesar de colonizados
Porque eu na América me sinto perdido para sempre

Nesse poema, o eu lírico grita e chora de dor e por isso suplica a Deus pelo livramento das torturas e da escravatura. As ondas do mar vibram ao som dos gritos, não apenas um, mas de vários gritos

dos que morreram no mar. Na travessia, aqueles que não morreram na corrente, nos açoites, jogaram-se na água para abreviar a morte.

Onde estão eles?

“A vida lhes levou por mil caminhos
Pelos carreiros cheios de espinhos
Levam consigo a vontade de viver e de vencer
Arrastam o estigma colocado sobre uma raça

Continuam nus, sós, e desprotegidos
Tal como desembarcaram das naus de tortura
Foram enxertados em novas paisagens
Lutam por fixar raízes no novo chão

São as vítimas preferidas da polícia
São a maioria da população das prisões
Habitam as favelas mais sombrias
Nas periferias de todas as Américas

Vivem como animais nas reservas florestais do Equador
São os varredores das estradas no México, Canadá
Cortadores de cana em Cuba, Venezuela, Argentina
São plantadores do ópio na Colômbia e Caraíbas

Onde está um negro é sempre um lugar de dor e sofrimento
Cidadão de último grau em todas as partes do mundo

Sobre esse poema, Debora Nascimento (2019) diz que vários livros nos trazem incômodos, uma vez que nos tiram do nosso lugar de conforto. O livro e o texto de Paulina é um deles. Às vezes, incomoda tanto que ficamos em dúvida sobre se gostamos ou não. E, apesar do incômodo, a vontade é de ler cada vez mais. Nascimento tem razão, a escrita de Chiziane incomoda e nos faz querer ler sempre e como isso, temos um novo olhar sobre a história do povo moçambicano.

Paulina Chiziane costuma dizer em entrevistas que quando fala sobre o mar, é da forma que ela quer, do jeito que ela gostaria de falar. E não do jeito que o outro quer que ela fale. Chiziane não aceita o fato de que o outro imponha a forma como ela deve se expressar sobre o mar. E no seu livro, ela dá conta de falar muito bem do mar.

Sobre os poemas do livro *O canto dos escravizados*, alguns deles são longos, outros curtos, simples, mas todos com muita intensidade de

sentidos, possibilitando leituras e discussões pertinentes sobre a história e a cultura africana/ moçambicana.

Santiago afirma que

O canto dos escravizados, narrativa em verso, é um convite ao lamento coletivo e aos cantos de (des)esperança imbuída de durezas, dores e sofreguidões, por vezes, intragáveis, ora de esperança, fé, leveza, imagens belas, encantadoras e utopias, inclusive, por vezes, alentadoras, ao redor de temas complexos como escravidão, colonização, novos modos de colonização, pertencimento africano, resistência, ancestralidade, liberdade, dentre outros. (SANTIAGO, 2019, p. 31)

A afirmação de Santiago se confirma quando nos deparamos com a leitura dos poemas de Chiziane. Podemos perceber essa narrativa em verso que transmite cantos de esperanças, mesmo diante das marcas de escravidão que Moçambique carrega. São versos carregados de encantos, fé/espiritualidade que nos impulsiona a viver buscando nossa ancestralidade e a ligação com nossos antepassados.

Considerações finais

Com este trabalho, evidenciamos o tema do mar em alguns poemas presentes na obra *O canto dos escravizados* de Paulina Chiziane. Vimos como a escritora trabalha, de forma sensível e poética, a imagem do mar: ora um ambiente de dor e morte, ora metáfora de um lugar onde se volta à África para um reencontro com os ancestrais.

A autora, através dos versos, convida os leitores para conhecerem e manterem uma relação mais próxima do mar, da África, sobretudo do povo moçambicano. Chiziane traz a poesia não só do eu, mas do nós, a memória individual e coletiva.

Referências

- CHIZIANE, Paulina. *O canto dos Escravizados*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.
- NASCIMENTO, Debora. *A poesia-resistência de Paulina Chiziane*. Rio de Janeiro: Bibliio, 2019.

- SANTIAGO, Ana Rita. Baladas e o Mar – Morada de Memórias – em *O Canto dos Escravizados*. Campina Grande: Sóciopoética, n. 21, v. 2, 2019, p. 24- 38.
- SECCO, Carmen Lucia. *As índicas águas da (na) poesia moçambicana*. Diadorim, Rio de Janeiro, Especial 2016, p. 61-82.

“A ansiedade e a dorida revolta que o queimam, sabe ele; escondê-las dentro de si”: o imigrante nacional no conto “Aconteceu em Saua-Saua”, da escritora moçambicana Lília Momplé

Nilza Gomes de Oliveira Laice
(Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique/USP)¹

Introdução

– Mas tu já viste, irmão, que vida é a nossa? – Interrompe Mussa Racua – vem essa gente da administração e marca-te um terreno. Dão-te sementes que não pediste e dizem: tens que tirar daqui três sacos ou seis ou sete sacos [...] E se por qualquer razão adoeces ou não cai chuva, ou a semente é ruim, e não conseguimos entregar o arroz que eles querem, lá vamos nós para as plantações. E os donos ficam contentes porque conseguem uma data de homens para trabalhar de graça.

(MOMPLÉ, 2008, P. 12-18)

“Junho de 1935”. Assim começa o conto *Aconteceu em Saua-Saua*, de Lília Momplé. Saua-Saua é uma região de solos férteis localizada em Moçambique, na província de Nampula, no distrito de Rapale e regulado de Monapo. É, portanto, a partir deste lugar que se propõe analisar de que maneira o regime colonial português e o atual Estado moçambicano associados as suas (des)políticas contribuíram para a construção de imigrantes nacionais nessa sociedade.

Saua-Saua, 1935. Estamos no auge do regime colonial português em Moçambique, afinal, “nos princípios do Século XX, os portugueses começaram a organizar o seu sistema de administração, embora só nos anos vinte se encontrasse esmagada a resistência armada em todas as áreas do território” (MONDLANE, 1976, p. 21-22).

Vive-se, a essa altura, a euforia do Estado Novo (1933) do regime de Salazar. Portugal procurava a todo custo encontrar estabilidade

1. Professora do Departamento de Teatro da Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique), Doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB.

financeira e criar um sistema administrativo que lhe permitisse assegurar parte das terras que lhes sobravam, quando da conferência de Berlim. Uma das estratégias foi a cultura de plantação obrigatória, com o cultivo de arroz e algodão. Mondlane (1976) explica-nos de forma sucinta como funcionava a administração colonial portuguesa, como foram silenciadas e rebaixadas as autoridades locais e instalada a divisão dos regulados em pequenas parcelas de terra, de forma a tornar efetivo o controle:

A pedra angular da estrutura administrativa era o governador-geral, que ao princípio exercia o poder da capital de Moçambique no Norte e, mais tarde, de Lourenço Marques, no Sul. Abaixo do governador-geral estavam os vários governadores de província; seguiam-se os intendentos de distrito, que dirigiam e fiscalizavam os administradores de circunscrição; estes, por sua vez, tinham por dever superintender no trabalho dos chefes de posto, cada um dos quais controlava a vida quotidiana de milhares de africanos. Para facilitar o trabalho dos administradores e dos chefes de posto, o Governo Português reestabeleceu uma limitada autoridade tradicional dalguns chefes africanos. Mas, a fim de que nenhum destes pudesse adquirir poder suficiente para desafiar o homem branco, o Governo Português dividiu os vários regulados em pequenos territórios com poucos milhares de habitantes. Todos os chefes africanos eram directamente responsáveis perante o administrador de circunscrição ou chefe de posto. Acrescia a tudo isto o facto de o poder do chefe não provir mais dum conceito de legitimidade dentro da sociedade tradicional, mas sim do conceito arbitrário da lei portuguesa. O chefe já não era o orientador da sua comunidade, mas o representante duma autoridade colonial hierárquica dentro dessa comunidade. Os antigos laços entre as várias comunidades africanas foram cortados e substituídos pelo poder dos Portugueses. (MONDLANE, 1976, p. 23)

Como resultado, reinava entre os nativos a miséria organizada, a exploração do homem pelo homem, o trabalho forçado, o cultivo obrigatório e a subserviência, como se pode observar na fala acima de Mussa Racua, ao expressar a sua indignação pela ditadura da administração colonial e o obscuro regime de Salazar, o qual procurava de todas as formas ocultar o que se vivia nas colónias. Desse modo, a paisagem de desesperança, que paira sobre o solo moçambicano durante tal período, é transmitida por meio do olhar cansado e pesaroso de Racua:

Mussa Racua aproxima-se lentamente da palhota de Abudo. Todo o cansaço de um dia inteiro de caminhadas infrutíferas se concentra no olhar, cuja melancolia serenídade reflecte uma tristeza sem esperança. Embora lento, o seu andar não revela o esforço despendido desde a madrugada, percorrendo sem descanso longas distancias entre palhotas de amigos e conhecidos. Caminha com passos firmes, de cabeça erguida, o belo corpo esguio bem direito. A ansiedade e a dorida revolta que o queimam, sabe ele esconde-las dentro de si. Só os olhos, demasiado serenos, demasiados fixos, denotam a conformada lassidão do jogador que tudo perdeu. (MOMPLÉ, 2008. p. 9)

É essa marginalização que faz da personagem Mussa Racua um imigrante nacional:

[...] Imigrante nacional, aquele que se movimenta dentro do seu país e é designado o outro, o que não tem lugar naquele espaço, também apelidado viente (aquele que veio). É alguém que pela condição de desterrado que lhe é atribuída, precisa provar para os demais que merece estar naquele lugar, nessa “nova terra”. (LAICE, 2020, p. 2)

Assim sendo, o colonizado, aquele que foi desterrado e marginalizado, o que não tem mais lugar nem terra em sua própria terra, feito vassalo, sobrevive debaixo dos ditames da metrópole, representado, nas chamadas terras ultramarinas, pela figura do administrador. Dito isso, como podemos caracterizar o indivíduo que é obrigado a trabalhar na sua própria terra para outro homem e entregar-lhe todos os seus frutos? Não será este um imigrante nacional?

Ano mau

Para não andarmos rápido demais, vale relembrar o enredo de “Aconteceu em Saua-Saua”: quase não há chuva. É madrugada. Faz dois dias que Mussa Racua percorre a neblina em busca de socorro entre as palhotas de amigos e conhecidos. A última casa que visita já quase sem esperança é do seu amigo Abudo, a quem deve meio saco de arroz desde o ano anterior. Entretanto, o amigo também não pode ajudá-lo. Muitos, assim como Abudo e Mussa Racua, que não conseguiram juntar os oitos sacos de arroz para entregar à administração, irão à plantação. Mussa já esteve lá uma vez e conhece bem o sofrimento que é aquilo. As plantas têm sangue e a alimentação sabe

a merda, como afirma a personagem. Só lhe restam duas escolhas: ir à plantação e perder a esposa para outro homem ou a morte. Das duas, no lugar de uma morte lenta na plantação, o protagonista escolhe o suicídio.

– Entra – Convida Abudo. Mussa Racua tem que baixar-se um pouco para franquear a toska portinhola pintada de azul. Aquela porta é o orgulho de Abudo, assim como as duas pequenas janelas igualmente pintadas de azul. Um azul claro e lustroso, luxo contrastante com a pobreza do resto da palhota, cuja mataca já se gastou em vários sítios. (MOMPLÉ, 2008, p. 10)

A descrição da narradora é simples e clara. Estamos diante de um conto árido, que desnuda o vil sistema de opressão colonial português. Para aqueles que conhecem a pobreza de perto, compreendem muito bem o que significa uma palhota com a *mataca* em desgaste. Dito de outro jeito, não há outra forma de colocar isto, uma casa aos pedaços é uma casa aos pedaços. É uma vida inteira que se dilui no tempo, num tempo que não existe para o camponês que não tem infância e nunca foi jovem. A casa com fissuras representa os corpos explorados, as brechas que daí advêm e as esperanças, que é preciso plantar nas portas e janelas. As portas e janelas azuis, todo luxo que a família possui, simbolizam a esperança em tempos melhores. Entretanto, Mussa sabe muito bem que a psicologia das cores não funciona com o algoz; o colono é daltônico. Mesmo sabendo que o seu esperançoso amigo Abudo não poderá ajudá-lo, a personagem avança. Precisa garantir para si mesma que lutou até ao fim antes de pôr termo a sua vida.

Note-se que essa narrativa nos coloca diante de uma das estratégias de resistência usadas pelos colonizados contra o jugo colonial, o suicídio. Dessa forma, lembra-nos que a luta pela liberdade nacional sempre esteve presente em solos colonizados, manifestando-se de várias formas entre o silêncio, as greves, as rebeliões, as fugas, as guerrilhas e até o suicídio. Portanto, as lutas de libertação nacional são o ponto culminante dessas manifestações, silenciosas ou não, em busca de uma liberdade total e completa que ecoou no mundo inteiro: o grito “independência ou morte!”:

A resistência armada não é um fenômeno novo para a África: durante séculos, africanos lutaram contra o intruso colonialista, se bem

que estes combates heróicos tenham sido relegados ao silêncio por historiadores estrangeiros e burgueses. Na realidade, os africanos nunca deixaram de impor resistência diante da penetração e da dominação imperialista, mesmo quando esta resistência se tornou não violenta à medida que a opressão e a exploração imperialistas se acentuavam. Quando a colonização se encontrava no seu auge, a resistência africana pareceu, momentaneamente, ter sido finalmente vencida, e aparentava então que a dominação política e econômica do continente pelas potências estrangeiras estava definitivamente estabelecida. Mas isto era ilusório: a resistência africana ressurgiu após a Segunda Guerra Mundial, sob a forma de lutas de libertação nacional. Se algumas destas conseguiram triunfar sem o recurso às armas, outras só após anos de combate armado conheceram a vitória. (NKRUMAH, 2018, p. 104)

A morte foi tida muitas vezes como um ato de resistência e janela de escape da opressão. Nesse contexto, a morte se mostra como única opção, já que, na empresa colonial, todos os caminhos levam à morte: fugir leva à morte, ir à plantação, recusar ou ficar, tudo leva à morte. Não há saída. Por isso, ao questionar com desespero o que se pode fazer, Abudo confirma, como aponta Elsa Dorlin (2020), em sua obra *Autodefesa*, que quanto mais alguns corpos se defendem mais indefensáveis se tornam.

– Mas o que havemos de fazer? – repete Abudo, já com um travo de desespero na voz – diz lá irmão! O colono é que manda, como é que tu não vais para a plantação se não tens o arroz que eles querem? Se foges, és apanhado como os outros. E então é que vais para lá todos os anos. Quase todos os que são apanhados acabam por lá morrer. Sabemos isso muito bem... (MOMPLÉ, 2008, p. 12)

Logo, ao analisar esse conto, parece-me interessante pensar com Dorlin (2020) e Momplé como essas duas lógicas de submissão confluem para uma mesma subjetivação infeliz, ou seja, se submeter, o oprimido sofre, por outro lado, quem não se submete, também sofre. Vejamos os casos de Abudo e Mussa Racua. Ora, com esta segunda personagem, abre-se uma janela de esperança, impulsionada por aquilo que Dorlin na mesma obra denominou “dispositivo defensivo”, que leva à autodefesa ou a “éticas-márCIAS de si”.

Em síntese, ao se revoltar contra o sistema colonial, Mussa Racua denuncia e convida outros camponeses a compreenderem que a sua mão de obra constitui grande parte do potencial econômico

colonial, e que eles são o trampolim para a revolução, o caminho para a independência.

A mãe que chora ilumina a luta

O ventre pesa-lhe, mas ela começa a correr como se quisesse chegar a tempo de impedir uma desgraça. Sempre a correr, resolve ir apanhar a estrada principal. Mas, pouco a pouco, o pressentimento que lhe oprime o peito vai-se tornando uma certeza. já não corre nem grita. Não sabe bem o que terá acontecido, mas sente que algo de irremediável se passou, que o seu homem se foi, que não mais o terá. E é quase sem surpresa que, ao dobrar um carreiro, dá com o corpo de Mussa Racua suspenso de uma mangueira, balouçando docemente ao sabor da brisa matinal. Tombando no chão, um saco cheio de arroz.

(MOMPLÉ, 2008, P. 19)

É sabido que um dos principais fatores que fez com que os povos negros escravizados lutassem por liberdade foi a restrição por parte do colono das práticas culturais pertencentes a esses povos. Ora, se as humanidades não sobrevivem por muito tempo sem símbolos próprios e é dever das culturas criá-los, a liberdade é uma necessidade ontológica. Acrescido a isso, os filhos, que foram se perdendo na dolorosa noite colonial, levaram homens e mulheres a se organizarem e se empenharem na luta. Portanto, Maissa, a mulher de Mussa, representa as mulheres e mães que perderam os seus entes para a exploração colonial, aquelas mulheres, não poucas, diga-se, que foram obrigadas a exercer dois papéis, de mãe e de pai, provedora, cuidadora e protetora da prole. Por conseguinte, percebemos também como o fato de ser mulher coloca essas personagens duplamente fragilizadas e, por vezes, em uma situação de imigrantes nacionais. Senão vejamos:

A mulher de Abudo traz do quintal um pequeno candeeiro de petróleo que pousa no banquinho de três pernas. Cumprimenta Mussa Racua com uma voz repassada de tristeza. Dir-se-ia que há milênios vem acumulando resignadamente toda a tristeza do mundo. Aquele corresponde ao seu cumprimento de uma maneira vaga. É como

se ela já não existisse naquela casa, como se já tivesse sido varrida pela desgraça que paira sobre a sua família. (MOMPLÉ, 2008, p. 14)

São mulheres como Maissa e a mulher de Abudo, entre outras existentes nas narrativas mompleianas, que, no meio de perdas e sofrimentos imensuráveis, se levantaram, pegaram em armas e livros para libertar o seu povo, evidenciando o preponderante papel da mulher na luta de libertação nacional e na construção da nação. Bem feitas as contas, a partir do momento em que essas mulheres perdiam seus homens para a plantação, sozinhas, elas eram apagadas e silenciadas pelo sistema colonial português, que sabia muito bem do poder que elas tiveram outrora e, deliberadamente, as excluiu de todos os polos de tomada de decisão. Por sua vez, é a mulher de Abudo quem a autora coloca nas mãos a luz, ou seja, o candeeiro de petróleo para iluminar os dois homens desesperados. Esta cena nos lembra das palavras de Mondlane ao descrever o papel da mulher e o impacto da sua presença e força na luta pela independência. Vejamos:

Recebendo mulheres nas suas fileiras, revolucionou a posição social feminina. Elas desempenham agora parte muito activa na direcção de milícias populares e há também muitas unidades de guerrilha compostas por mulheres. Por meio do exército, as mulheres começaram a tomar responsabilidades em muitas áreas [...]. Quando uma unidade de mulheres chega pela primeira vez a uma aldeia ainda pouco integrada na luta, a vista das mulheres armadas que se levantam e falam em frente dum vasto auditório causa grande espanto, mesmo incredulidade; quando os aldeões se convencem de que os soldados em frente deles são de facto mulheres, o efeito nos homens é tão grande que acorrem recrutas em muito maior número do que o exército pode rapidamente integrar ou que a região pode dispensar. (MONDLANE, 1976, p. 162)

Por outro lado, a mãe que chora ilumina a luta, pois o fato de não conseguir entregar à administração o número de sacos de arroz desejados funciona como castração para Mussa Racua. A plantação mexe e explora a virilidade, afinal “faltam-lhe dois sacos”. Paremos um pouco: ainda que essa associação pareça descabida, é preciso lembrar que a personagem esclarece para ela mesma que não suportara mais ver sua mulher com outro homem, como já acontecera, e que mais vale a morte do que isso.

Dorlin, ao se debruçar sobre o “suplício da jaula de ferro”, explica que “o sexo, muito mais do que qualquer outra parte do corpo, torna-se o último lugar onde se esconde o poder de agir do sujeito. Defendê-lo é se defender” (DORLIN, 2020, p. 15). A personagem está abalada, a sua dignidade foi tocada. Não consegue mais viver tais privações. Por isso mesmo, não sente mais fome, come para ocupar a boca e fugir da conversa, fugir da palavra. Não tem escolha nem vontade própria, não pode exercer o poder sobre a própria vida. Então, silencia-se.

Morrer para resistir

– Não, não posso aguentar outra vez tanto sofrimento – pensa ele – há outros que aguentam, mas eu não posso. É melhor morrer. Não acordar nunca mais. Não ser mais um animal. Não voltar mais a casa e ver que a minha mulher foi com outro homem. E de repente, a solução há tanto tempo procurada surge-lhe tão simples, tão natural, tão evidente, que se admira de a não ter encontrado muito antes.

(MOMPLÉ, 2008, P. 12-18)

Frantz Fanon sintetiza e descreve muito bem essa condição violenta em que o colonizado e as humanidades negras estão mergulhadas:

Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia de desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro em meio a outros objetos. Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra verdade, e o outro, através dos gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exige explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. (FANON, 2008, p. 103)

Nesse cenário, Mussa Racua fica indignado ao perceber que o seu amigo Abudo também irá às plantações; Racua fica furioso por contemplar a beleza da sua amada e saber que terá de deixá-la, grávida, lançada à própria sorte. Mas a quem poderá ele exigir explicações? Só lhe resta explodir como forma de autodefesa. Momplé convida-nos a

pensar sobre a animalização dos homens e mulheres durante o regime colonial, e como estes foram transformados em sujeitos-coisas, sem subjetividade. Fica claro como a política de separação estava enraizada no regime colonial:

Em larga medida, colonizar consistia num permanente trabalho de separação – de um lado, o meu corpo vivo, do outro, todos os corpos-coisas que o envolvem; de um lado, a minha carne de homem, pela qual todas as outras carnes – coisas e carnes-viandas existem para mim; de um lado, eu, por excelência, tecido e ponto zero de orientação do mundo; do outro, os outros, com quem nunca poderei fundir-me totalmente, que posso trazer a mim, mas com quem não poderei verdadeiramente manter relações de reciprocidade ou de mútuo envolvimento. (MBEMBE, 2017, p. 77-78)

Revoltado, o protagonista elucida-nos sobre o sofrimento vivido nos campos de sisal e a razão do silêncio, muitas vezes vista como resignação, por parte de quem experimentou essa dor. De maneira que compreendemos que falar rejuvenesce as lembranças e dá vida ao sofrimento, por isso, “todos” que passaram por tal situação não querem lembrar. São lembranças que vivem não apenas no corpo, na pele, mas também no paladar. Racua explica que a comida sabe a merda, que o trabalho forçado é interminável e que as plantações têm sangue. Diante disso, o silêncio era também uma forma de salvaguardar o outro do mal inevitável, por isso Racua não pode dizer muito aos amigos: “Pensa também que, se o amigo tem que partir, porque lhe há-de meter mais medo? A plantação é o terror de todos os negros, mesmo daqueles que nunca lá estiveram” (MOMPLÉ, 2008, p. 13).

Sobre essa condição, Dorlin (2020) afirma que, no mundo colonial, os colonizados deparam-se com obstáculos em toda parte, tal que é impossível se defender física e psicologicamente contra a violência. Os corpos colonizados permanecem à margem do próprio corpo, contemplando esse espaço violentado, irreconhecível e inabitável, e assim permanecem sem perceber o fim e o ciclo de brutalidade a que estão expostos.

Diante disso, quando não se pode ter poder sobre seu próprio corpo, sua vida, muitos sentem que esse lugar em que habitam não mais os pertence, já que não têm domínio sobre ele e são tratados como estrangeiros na sua própria terra, alheios de todo o tipo de direitos. No entanto, vale dizer mais uma vez, agora com Mondlane (1976),

que onde quer que se “sentisse” o poder colonial, sempre houve alguma forma de resistência, mesmo que limitada, desde a insurreição armada até ao êxodo maciço, ainda que estes concentrassem-se apenas no problema principal que apoquentava tal comunidade naquele momento. Ora, se uma das formas de resistência à colonização foi o êxodo maciço, morrer, portanto, também é uma forma de êxodo, a saída desse espaço que não mais o pertence.

O protagonista não quer ser mais tocado por ninguém, não quer mais contato com o colono branco nem com o sipaio negro que o vilipêndia, recusa-se a ser instrumento do colonialismo, mão de obra barateada. Tal atitude é compreensível, pois, corroborando com Newit (2012), nos idos de 1932, as ideias de Salazar para o futuro do império tinham se tornado demasiadamente ambiciosas, e foi essa a origem do crescimento planejado, da produção de colheitas tropicais que iria constituir, a partir de 1935, o trampolim do planejamento econômico durante vinte e cinco anos. O que significa dizer que, no lugar das matérias-primas tropicais tradicionais, como café, cacau e açúcar, outrora cultivadas em grandes plantações, a nova estratégia seria usada na produção de algodão e arroz. Produção essa que Mussa Raca não quer mais servir. Ele, então, encontra no suicídio a resposta para esse desejo. Achille Mbembe, ao pensar com Talal Asad, explica:

Pois, afinal, o suicídio interrompe brutalmente qualquer dinâmica de submissão e qualquer eventualidade de reconhecimento. Acabar voluntariamente com a sua própria existência matando-se, não é forçosamente desaparecer de si. É pôr voluntariamente fim ao risco de ser tocado por outrem e pelo mundo com a sua própria existência...Fazendo isto, ausenta-se do que foi e desprende-se das responsabilidades que tinha quando estava vivo. (MBEMBE, 2017, p. 83)

Ora, ao refletir sobre este ato de desprender-se de tais responsabilidades por meio da autodefesa, certamente nos perguntaremos o que é autodefesa e quem tem direito de usufruí-la. Ao prefaciá-lo livro *Autodefesa*, de Elsa Dorlin, Judith Butler escreve:

Trata-se, afinal, de uma meditação prolongada sobre o que chamamos violência, força e autodefesa. Ele nos conclama a reconsiderar o conceito de autodefesa consolidado ao longo do tempo em discussões sobre formas legítimas e ilegítimas de violência.

Ainda que se possa considerar a autodefesa uma forma legítima de violência – como Dorlin também está disposta a fazer –, é preciso parar para refletir sobre uma questão central: quem tem o direito de invocar a autodefesa? (BUTLER, 2020, p.7)

No conto “Aconteceu em Saua-Saua”, é simples responder essa questão, basta seguirmos a fala do Administrador que banaliza e destitui de poder o ato de Mussa Racua: “ – Estes cães, assim que lhes cheira a trabalho, arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se. Maldita raça!” (MOMPLÉ, 2008, p. 21). Sobre tal banalização afirmou Anselmo Alós no artigo “Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana”:

[...] O gesto de resistência anti-colonialista de Mussa Racua, ao ser lido e interpretado como preguiça e indolência por parte do administrador, é destituído de seu estatuto de resistência. O administrador vilipendia simbolicamente o cadáver do protagonista, roubando o sentido de seu gesto desesperado: ao invés de marcar o espaço simbólico como um germe de resistência, da única resistência possível às arbitrariedades daquele momento histórico, o significado da ação autodestrutiva de Mussa Racua é rasurado e apagado pela epistème colonialista. (ALÓS, 2011, p. 152)

Em nossas lutas cotidianas, também nos deparamos com atitudes similares herdadas por nossos governantes. É possível observar quase sempre que há uma manifestação popular em busca de igualdade social e respeito aos direitos humanos, o significado dessas embrenhadas é apagado por ciclos de violência policial, que nos brindam com bombas de gás lacrimogêneo, balas e chambocadas. Diante disso, fica claro que a exclusão social é parte do *modus operandi* colonial que se observa no conto em análise e perdura até os nossos dias. No artigo “Violências do estado e segurança pública em Moçambique pós-independência”, Massimacu, Oliveira e Durães (2019) nos advertem que, desde a independência política alcançada em 1975, têm se questionado sobre o papel do Estado na segurança pública, assim como na garantia dos direitos humanos, já que por intermédio da polícia, este mesmo estado utiliza da violência como meio para silenciar o povo, o que agrava o sentimento de insegurança pública:

Assim, em consequência de crescente custo de vida, as manifestações populares que tiveram lugar nas principais cidades de

Moçambique, com maior ênfase na capital (Maputo), nos anos de 1993, 2008, 2010 e 2012, tal como descreve Chaimite (2014, p. 92) foram seguidas de repressão já que: A atuação da polícia, que esteve sempre em consonância com a “linha dura” adotada e expressa publicamente nos discursos das autoridades governamentais, teve as suas consequências: se em 1993 morreu uma pessoa e mais de cinquenta ficaram feridas, em 2008 morreram pelo menos três (3) pessoas e o número de feridos ultrapassou as duas centenas. Em 2010, mais de uma dezena de pessoas perderam a vida nas manifestações e o número de feridos, entre graves e ligeiros, foi superior a quinhentos (500). Na verdade, como referiu Humbane (2016, p. 179), nota-se aqui o uso da força fora dos limites da legalidade, uma vez que “a polícia tem sido acusada de graves práticas abusivas dos direitos humanos [...]” . (MASSIMACU, OLIVEIRA, DURÃES, 2019, p. 882)

Ora, ainda que minimamente, a morte de Racua abala a empresa colonial, já que os constantes escândalos de violência do Estado envolvendo as populações africanas exploradas contribuíram grandemente para que mais africanos compreendessem a urgência das lutas de libertação nacional, assim como para que houvesse mais pressão sobre Portugal por parte da comunidade internacional. Note-se, nessa cena, uma peripécia em um cenário muito simbólico, belíssimo e imagético. A personagem utiliza um saco de arroz para se enforcar. Este saco torna-se uma arma de morte literalmente. As outras personagens deparam-se com o arroz espalhado pelo chão sobre um corpo que jaz silenciosamente. Presenciam, assim, um combate silencioso, afinal, o silêncio é a arma do oprimido. O arroz ou colono, outrora opressores, são oprimido e derramados sobre o chão. O nativo volta à terra a qual pertence; dessa vez, volta com aquilo que lhe foi roubado.

Essa cena também nos faz pensar nas políticas públicas que se têm mostrado incapazes de combater eficazmente a pobreza em Moçambique. Massimacu, Oliveira e Durães (2019), Brito *et al.* (2017) e Newit (2012) explicam que logo após a independência, ainda que a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) tenha desenvolvido o seu braço armado em meio aos camponeses, nunca houve a famosa “aliança operário-camponesa”. Foi apenas com a classe média das zonas urbanas com que desenvolveram, de fato, alianças políticas. Isso permitiu, mais uma vez, que a classe camponesa fosse marginalizada e que, em momentos de crise, como a guerra dos dezesseis anos, não se beneficiasse da política de controle de preços, das

medidas de promoção do acesso aos serviços, especialmente saúde, educação e habitação O banditismo e o poder políticos, duas forças tão próximas, tornaram-se das poucas opções de sobrevivência.

Dito isso, podemos afirmar que o que aconteceu em Saua-Saua, a exploração e a espoliação organizadas, acontece todos os dias em solo pátrio. Vivemos em um Estado de tradição e cultura de violência e corrupção.

Conclusão

De forma breve e sucinta, Momplé demonstra nesse conto as políticas de opressão colonial portuguesas e o gravíssimo estado de pobreza em que os moçambicanos estavam mergulhados durante o regime colonial. Portanto, é por meio da personagem Mussa Racua que esse estado de miséria é melhor representado. Percebemos que este não dispõe nem de uma “corda condigna” para poder se enforçar. A autora nos convida a pensar sobre o consciente ato de resistência empregado pela personagem ao desfazer-se de um saco de arroz e servir-se deste para efetivar o suicídio.

A partir desse ato, Momplé nos faz pensar como a morte foi e é janela de escape, objeto de resistência para muitos africanos escravizados. Por ora, ainda que o suicídio seja uma forma de violência contra si, já vimos que se trata também de uma forma de autodefesa. No caso de Mussa Racua, observamos que essa ação de resistência torna-o sujeito, dono de si. Finalmente ele tem um nome, e não é mais um número dentro da plantação. Trata-se agora de “um tal de Mussa Racua”, como aponta o língua: “[...] Ia este homem a passar, quando viu um enforcado numa mangueira. Aproximou-se e viu que era um tal de Mussa Racua [...] Era a mulher do tal Mussa Racua” (MOMPLÉ, 2008, p. 19).

Fanon (2008) explica que, ao perceber que o racismo é um “complexo inato”, difícil de se livrar, ele decidiu se afirmar como negro, de maneira a fazer com que o outro o reconhecesse. Portanto, ao tirar a sua vida, Mussa Racua ativa em si um mecanismo de autodefesa e se faz conhecer. Também Dorlin (2020), ao debruçar-se sobre a brutalidade colonial, esclarece que no momento que a brutalidade vacila, o colonizado, aquele que ainda não chega a ser um sujeito, explode e se torna sujeito. Afinal, o confinamento em um corpo fantasmático é uma situação de condenação.

Por conseguinte, muitos são os moçambicanos que, assim como Mussa Racua, para fazerem se conhecer, ou melhor, para fazerem com que o governo reconheça o estado de pobreza no qual estão mergulhados, aderem em massa a manifestações populares colocando em risco suas vidas em detrimento de seus compatriotas.

Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lília Momplé na literatura moçambicana. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011.
- BRITO, Luís de *et al.* Revoltas da fome: protestos populares em Moçambique (2008–2012). In: BRITO, Luís de (org.). *Agora eles têm medo de nós!:* uma colectânea de textos sobre as revoltas populares em Moçambique (2008-2012). Maputo: IESE, 2017. p. 1-47.
- BUTLER, Judith. Prefácio. In: DORLIN, Elsa. *Autodefesa: uma filosofia da violência*. São Paulo: Ubu, 2020. p. 7-10.
- DORLIN, Elsa. *Autodefesa: uma filosofia da violência*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- LAICE, Nilza Gomes de Oliveira. O deslugar do imigrante nacional em Moçambique no romance *Neighbours* de Lília Momplé. *Revista África e Africanidades*, ano XIII, n. 34, mai. 2020.
- MASSIMACU, Albino; OLIVEIRA, Dijaci David; DURÃES, Telma Ferreira do Nascimento. Violências do estado e segurança pública em Moçambique pós-independência. *Revista de Políticas Públicas*, v. 23, n. 2, p. 882-905, jul. 2019.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Marta Lança. Portugal: Antígona, 2017.
- MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Lília Momplé, 2008.
- MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa. 1976.
- NEWIT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Portugal: Publicações Europa-América, 2012.
- NKRUMAH, Kwame. *A luta de classes em África*. (Sem tradução). São Paulo: Nova Cultura, 2018.

Minha casa é onde estou: os sentidos da migrância na obra de Igiaba Scego

Lívia Verena Cunha do Rosário (UFF)¹

Introdução

“Eu sou uma encruzilhada”, afirma Igiaba Scego em sua autoficção *Minha casa é onde estou* (2018). A intersecção de identidades, países e nacionalidades marcam a trajetória da autora – personagem; filha de refugiados somalis e nascida na Itália, Igiaba questiona e é sempre questionada sobre sua origem: africana ou italiana?

A própria literatura produzida pela autora é desafiada pela crítica, que varia entre as seguintes definições: literatura pós-colonial italiana, literatura migrante, literatura diaspórica, literatura decolonial. Fato é que a obra de Igiaba Scego, particularmente o romance objeto deste estudo, provoca muitas reflexões sobre o tema que autores como Chamoiseau (2017) e Glissant (2005) afirmam ser central para compreender o século XXI: o desenraizamento. Assim, o objetivo principal deste trabalho é discutir os sentidos da migrância a partir do romance *Minha casa é onde estou*, já que na obra, Scego parte da tentativa de remapear a trajetória de sua família na diáspora somali, ao mesmo tempo em que reflete sobre o sujeito-migrante-negro-africano na Europa, mais especificamente na Itália, país que ainda nega seu passado colonial:

A Itália se esquecera de seu passado colonial. Esquecera de haver criado um inferno aos somalis, aos eritreus, aos líbios e aos etíopes. Isso não significa que os italianos tenham sido piores que outros povos colonizadores. Mas eram como os outros. Os italianos esturpavam, mataram, zombaram, poluíram, depredaram, humilharam os povos com os quais estiveram em contato. Mas em muitos desses países houve, após a segunda guerra mundial, uma discussão, houve briga, as trocas de pontos de vista foram ásperas e impetuosas; questionou-se o imperialismo e seus crimes; estudos foram

1. Graduada em Letras (UEAP), Bacharel em Relações Internacionais (UNIFAP), Mestra Em Estudos de Fronteira (UNIFAP), Doutoranda em Estudos de Literatura (UFF).

publicados; o debate influenciou a produção literária, ensaística, cinematográfica e musical. Na Itália, ao contrário, houve silêncio. Como se nada tivesse acontecido. (SCEGO, 2018, p. 15)

Cidadã italiana, mas muitas vezes tratada como estrangeira, Igiaba representa os conflitos daqueles que nascem ou vivem no exílio, condição amplamente retratada por Hall (2003), no entanto, a autora o faz associando ainda gênero e raça às questões das mobilidades, sobretudo em um país central para pensar a crise humanitária dos refugiados na contemporaneidade.

Entre Roma e Mogadíscio, entre a língua italiana e a língua somali, entre novas e antigas formas de controle da circulação de pessoas, pretende-se então discutir os sentidos da migrância no romance autobiográfico de Igiaba Scego, através das três seções deste trabalho, a saber: memória e espacialidade; políticas de hostilidade; contar é resistir.

Memória e Espacialidade

Durante uma visita à Londres, Igiaba reencontrou seu irmão e seu primo, que moravam em diferentes países europeus. Sentados à mesa, ela, o irmão Abdul e o primo O., acompanhados dos filhos pequenos, relembram suas memórias de infância, quando passavam as férias em Mogadíscio. Os três jovens resolvem desenhar um mapa de Mogadíscio, rememorando alguns lugares da cidade. Lugares destruídos pela guerra civil que assola a Somália há anos.

Igiaba, Abdul e o primo O. listam as escolas, cinemas, hospitais e monumentos da Mogadíscio da década de 1980 e enquanto marcam os nomes das listas na cidade que estão, à seu modo, catalogando, o sobrinho de Igiaba questiona se aquela era também a cidade de sua tia, ao que ela responde: “Digamos que é minha de certa forma. Mas também não é, entende? Ainda hoje não sei se entendi direito aquelas palavras. Meu rosto se transformou num ponto de interrogação suspenso no vazio. É a minha cidade? Ou, não é?” (SCEGO, 2018, p. 27).

A pergunta inesperada do sobrinho provoca um desconforto em Igiaba, a questão toca-lhe a ferida que sempre a fez sentir-se numa encruzilhada: somali ou italiana? Embora não fosse a primeira vez que a autora se deparasse com a questão, o fato de estar literalmente

desenhando Mogadíscio e localizando lugares que somente sobreviviam em sua memória, provoca uma espécie de epifania em Igiaba. Era preciso terminar aquele mapa. Imbuída desse pensamento, de remapear sua história, a autora inicia uma cartografia pessoal de Mogadíscio:

Colei tudo ao redor da minha Mogadíscio de papel. Depois eu, que não sei desenhar, tentei desenhar as minhas lembranças. Trabalhei durante horas. Tracei linhas, contornos, sombras. Recortei jornais. Sinalizei algumas coisas por escrito. Disso tudo, saiu o desenho de uma garotinha. Era engraçado ver o resultado. Era inapresentável. Mas o mapa estava finalmente completo. (SCEGO, 2018, p. 32)

Ainda pequena, vivendo em Roma, Igiaba confundia os espaços dos dois países, ela exemplifica isso através de sua relação com vários lugares e monumentos da capital romana, como o elefante de Bernini, uma estátua localizada na Praça Santa Maria sobre Minerva, ou *Piazza della Minerva*. Na primeira vez que viu o elefante, Igiaba perguntou à mãe se elas estavam na Somália, pois sabia que o elefante é um animal africano: “Então Roma está na Somália? Ou a Somália está em Roma?”. Assim, a Praça Minerva ganhou um sentido especial para Igiaba, e tornou-se um de seus lugares preferidos em Roma, o elefante cruzara a fronteira entre Itália e Somália e representava a encruzilhada que atravessava Igiaba.

O leitor de *Minha casa é onde estou* é apresentado à descrição de diversos lugares de Roma, não exatamente a pontos turísticos, mas os locais da cartografia afetiva construída por Igiaba Scego. É o caso da Estação Termini, ou *Stazione Termini*, que aos olhos de Igiaba personifica a relação conflituosa dos somalis com Roma, já que a primeira geração de somalis era constituída por refugiados do regime ditatorial vigente entre 1969 e 1991, e chegavam à Roma através de *Termini*, uma das maiores estações ferroviárias da Europa:

Eu considerava aquela estação infame como a mãe de todas as desgraças. Se eu e meus pais não fazíamos o que as outras pessoas normais faziam, a culpa era dela, exclusivamente dela. Culpei-a de todas as nossas dores, de nossas inumeráveis separações [...]. Para mim, por muito tempo, a estação Termini foi uma mistura de loucura e mal-estar. (SCEGO, 2018, p. 99)

Somente depois de adulta, Igiaba conseguiu superar a repulsa pelo lugar e reelaborar o significado da Estação em sua vida, inicialmente *Termini* simbolizava o trauma do exílio e das separações de seu pai, que recorrentemente voltava à Somália ou a outros países africanos, deixando a esposa e filha sozinhas em Roma. Por outro lado, *Termini* era o lugar de reencontros, das conversas na língua-mãe, dos cheiros familiares, fazia parte da vida de todos os somalis da diáspora romana e era o mais próximo que alguns chegariam da terra natal, pois “*Termini* lhes dava a impressão de que Mogadíscio estivesse virando na primeira curva. Bastava pegar um trem e voar pelos trilhos de um sonho” (SCEGO, 2018, p. 98).

Assim, a autora entende então que *Termini* é a primeira casa de muitos somalis em Roma. A primeira porta que conseguiram abrir após o desterro. Portanto, a estação era o recomeço de muitas vidas, espaço e memória inaugurais de quem atravessou continentes carregando a esperança de sobreviver.

Outro local que integra a cartografia particular de Igiaba em Roma, é o Estádio Olímpico, construído inicialmente para celebrar as conquistas do regime fascista, cujos planos incluíam a sistemática sujeição das colônias africanas. No entanto, a autora vivenciou naquele mesmo estádio, em 1987, a vitória de Abdi Bile, atleta somali que conquistou a medalha de ouro nos mil e quinhentos metros rasos do campeonato mundial de atletismo, essa foi a única medalha conquistada pela Somália numa competição esportiva. Assim, para ela a vitória ímpar de Abdi Bile em Roma representa mais uma vez a intersecção das duas cidades que representam seu lar, além da simbologia histórica de ter um somali levantando a medalha de ouro no país que há poucas décadas colonizava a nação africana.

Entre 1990 e 1992, Igiaba não manteve contato com sua mãe, Kadija. Em 1991, o ditador Siad Barre foi destituído do poder e a guerra civil, vigente desde então, começou na Somália; sua mãe estava no país e ficou impossibilitada de retornar à Itália e enviar notícias à filha. Logo, ela teve a adolescência profundamente marcada pela ausência materna.

Associando o bullying e o racismo que sofria na escola ao constante temor pela possível morte da mãe, desenvolveu uma bulimia nervosa, seu rendimento escolar decaiu e ela sentia-se cada vez mais sozinha. A autora reflete sobre a importância desse lugar para que ela superasse as dificuldades de então, pois “Ir ao Estádio Olímpico

para ver Roma era uma razão de viver. E digo mais: naquela razão de viver estava encerrada toda a salvação do meu pequeno ‘eu’ daquela época” (SCEGO, 2018, p. 122).

Rudi Voeller era o técnico da seleção romana de futebol, esporte que se tornou uma das paixões de Igiaba. “Rudi, o que você vai fazer?”, era a pergunta que Igiaba mais fazia ao longo dos dois anos, depois de “Onde está minha mãe?”. Acompanhar as partidas e frequentar o estádio eram sua principal distração durante aqueles anos sombrios. Nem sempre ela conseguia ingressos para entrar no estádio, e acompanhava as partidas do lado de fora, pelo rádio, mas nos últimos momentos das partidas as portas do estádio eram abertas e “aqueles vinte minutos tornaram-se, para mim, uma espécie de nirvana imprescindível” (SCEGO, 2018, p. 121).

Frequentar o Estádio Olímpico aliviava a angústia cotidiana da jovem Igiaba, mas também avivava o pertencimento enquanto cidadã italiana, já que em meio aos demais torcedores e durante o furor das partidas, integrava-se à coletividade, e não era questionada sobre sua nacionalidade, nem oprimida pela cor da sua pele, sentia-se então acolhida e tão italiana quanto os outros aficionados pela camiseta auri-rubra.

Sem desconsiderar o longo e violento processo colonial da Itália sobre a Somália, Igiaba simboliza também o sujeito diaspórico, o qual, segundo a análise de Hall (2003), precisa adotar uma postura reflexiva e questionar os modelos de centro-periferia, Oriente-Occidente e as próprias identidades culturais estáveis, considerando o impacto dos fluxos migratórios nos países que recebem os povos dispersos.

Ao remapear Roma e Mogadíscio, Igiaba ressignifica espaços, a partir de suas memórias. É certo que construir lembranças pelas cidades é algo comum entre os moradores delas, no entanto, ela pertence a duas cidades e mesmo que não sejam cidades efetivamente fronteiriças, a autora consegue conectá-las e ultrapassar os limites geográficos, além do mais, se propõe a literalmente desenhar um mapa para reivindicar seu pertencimento: “Não é um mapa coerente. É centro, mas também é periferia. É Roma, mas também é Mogadíscio” (SCEGO, 2018, p. 156).

A geografia poética construída pela autora assemelha-se ainda à retórica da caminhada, elaborada por Certeau (1998), para quem o cotidiano é experienciado não apenas de forma temporal mas também espacial, já que a legitimação do espaço se dá pelas experiências

que se vive nele. Os mapas de Igiaba materializam o reconhecimento dos lugares que seu coração ocupa.

Políticas de Hostilidade

Em 2003, treze refugiados somalis morreram afogados enquanto atravessavam o Mar Mediterrâneo, com destino à Lampedusa, uma das ilhas Pelágias do sul da Itália. O naufrágio provocou a consternação da sociedade romana, inclusive o prefeito da época, Walter Veltroni, respondeu ao pedido de ajuda humanitária da comunidade somali para dar justa exéquias aos treze desafortunados:

Nenhum de nós queria ver aqueles corpos sepultados sem a leitura de uma surra ou sem o choro de alguma mulher. E pela primeira vez, após muitos anos, uma comunidade invisível como a nossa bateu o pé. Nós, que nunca pedimos nada àquela Itália que nos colonizou, naquele dia gritamos por um direito. Foi a primeira vez. A voz emergia quebrada e gaguejada. Mas de alguma forma tinha saído. E foi ouvida. (SCEGO, 2018, p. 95)

Igiaba esteve presente no funeral, ocorrido na *Piazza del Campidoglio*, um dos principais pontos turísticos da capital italiana. Em sua autoficção, a autora retrata como membros da diáspora somali e também muitos italianos choravam aqueles mortos e lamentavam a perigosa travessia. Esse acontecimento historicamente recente está ao mesmo tempo muito distante da realidade atual, no que concerne ao tratamento dado aos refugiados de origem africana na Europa. A morte dos treze jovens antecedeu em pouco mais de dez anos a “crise de refugiados”, acirrada em 2015.

A comoção por parte dos próprios italianos e a preocupação de uma figura política com a morte dos refugiados são reações destoantes de uma Itália cada vez mais intolerante aos migrantes e que assiste ao crescimento de partidos políticos com posicionamentos explicitamente xenófobos, como o líder de extrema-direita Matteo Salvini, que encabeçou a proibição do desembarque de navios de ajuda humanitária que resgatam migrantes fora de suas águas territoriais.

Em sua narrativa, a autora não trata somente da visão estatal sobre a chegada dos refugiados, já bastante explorada pelas coberturas midiáticas, tampouco fala pelos próprios refugiados, mas privilegia o

olhar de um terceiro grupo, no qual está inserida, de migrantes africanos e de seus descendentes que já estabelecidos na Europa e que, impotentes mas não indiferentes, assistem histórias e corpos semelhantes aos seus submergindo nas águas do Mar que a União Europeia chama de seu: “Os que morreram nas costas da ilha de Lampedusa tinham provocado não somente uma comoção sem igual, mas um mal-estar. Por que eles morreram e nós estávamos vivos? Por que o destino nos dividiu em dois?” (SCEGO, 2018, p. 95).

Com base em Marielle Macé (2018), se pode compreender como em 2003 ainda havia o que a autora chama de consideração com a situação dos refugiados. Macé (2018) entende que considerar é olhar atentamente, levar em conta, dispor-se a compreender as vidas envolvidas nos acontecimentos, com respeito e acolhimento. No entanto, o que se vê em Lampedusa atualmente é a sideração, que Macé (2018) define como a espetacularização dos corpos afogados, da degradação nos campos de refugiados, da banalização das violências das guerras. Impactados diante da abundância de representações visuais sobre as tentativas dos refugiados de aportarem na Europa, os cidadãos do velho continente assistem a um espetáculo de sofrimentos, sem de fato elaborarem as dimensões do deslocamento forçado.

A expressão “crise de refugiados” contribui para a sideração em torno do tema. Autores como DiCesare (2021) rechaçam a terminologia, pois o refúgio é principalmente efeito de contextos geopolíticos intimamente atrelados à colonização europeia, sobretudo no continente africano, portanto, trata-se de uma crise humanitária. O discurso em torno da “crise de refugiados” tende a culpabilizar as pessoas em deslocamento, além de fomentar a discriminação com a população migrante na Europa, principalmente através de palavras recorrentes, como onda, enxurrada, invasão e demais termos que aludem a uma suposta entrada desenfreada de estrangeiros.

O “pânico moral” (BAUMAN, 2017) causado pelo refúgio na Europa, sobretudo após a primavera árabe², provoca uma sistemática violação dos direitos humanos das pessoas em mobilidade:

2. Primavera árabe: levantes populares que ocorreram no Oriente Médio e no Norte da África a partir de dezembro de 2010, e que ampliaram o número de refugiados, bem como a crise humanitária que envolve a região há anos. Foi no contexto da primavera árabe que eclodiu a guerra civil na Síria. Os sírios representaram a nacionalidade com o maior número de refugiados no mundo.

deportações, torturas em campos de refugiados, fechamento de fronteiras, prisão de navios humanitários, embarcações propositalmente deixadas à deriva. A “crise” tornou-se um fardo para a Europa e as políticas de hostilidade tornam o refugiado uma ameaça aos estados-nação.

De acordo com Chamoiseau (2018), a União Europeia promove a nova barbárie, pois baseada na lógica neoliberal do lucro máximo, afrouxa suas fronteiras para o Capital mas também fecha os olhos para os que demandam solidariedade no atravessamento de seus limites geográficos. A chegada dos refugiados indigna mais do que suas motivações para fugir de seus países. A comoção pelo barco naufragado em Lampedusa e a morte dos treze somalis, em 2003, representam uma Itália que não existe mais, “Bela, sadia. Uma Itália que sabia tornar sua a dor alheia. Uma Itália que ainda tinha uma alma” (SCEGO, 2018, p. 96).

Na obra Scego, nos deparamos com a intimidade de dois refugiados, os pais da autora, Kadija e Omar. Embora os progenitores de Igiaba tenham chegado à Itália na década de 1980, em um contexto distinto das mobilidades atuais na Europa, o racismo sofrido por ambos permanece nas experiências dos refugiados do século XXI. Negros, africanos e muçulmanos, Kadija e Omar reuniam os marcadores sociais que tornaram suas vidas na Itália quase tão difícil quanto escapar da guerra na Somália.

Mais especificamente através da história de Kadija, a autora retoma o ato de remapear. explicita como sua mãe precisou remapear a própria vida várias vezes para sobreviver, primeiro na terra natal, depois na terra estrangeira. Kadija, como grande parte do povo somali, nasceu em uma família nômade e precisou mudar-se para Mogadíscio durante os conflitos decorrentes da independência somali. Anos mais tarde, após uma longa ditadura, a Somália entrou em guerra civil, Kadija precisou refugiar-se em Roma, onde mais tarde nasceu Igiaba.

Testemunha das dificuldades da mãe enquanto refugiada na Europa, ela também sofreu agruras semelhantes em diferente escala. Embora cidadã italiana, era um corpo estranho e malquisto naquela sociedade, principalmente durante sua infância e adolescência, quando não compreendia os mecanismos do racismo:

Eu era mais muda que os peixes que nadavam no fundo do mar. Não saía nem meia palavra da minha boca. Eu não respondia nem as

perguntas diretas da professora. Tinha muito medo. Por causa de toda aquela massa de impropérios que eu escutava todos os dias. Minha cabecinha daquela época achava que se eu abrisse a boca, por menos que fosse, iria levar porrada por todos os lados. Assim, eu começava a vaguear com a mente durante as aulas, sonhando com um mundo diferente no qual eu também, com a minha pele negra, teria muitos amigos. Eu era a clássica garotinha com a cabeça nas nuvens. Às vezes, eu espalhava meus cadernos pela classe. Sonhava em fugir daquela escola que me torturava. (SCEGO, 2018, p. 151)

O silenciamento visto no comportamento de Igiaba foi amplamente estudado por Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*. O autor martinicano é referência para a percepção das sequelas do racismo colonial na psique do povo negro. Lançando mão dos conceitos de alienação e reificação, Fanon (2008) explica o desejo frustrado do colonizado em um mundo que não o vê como humano, assim, o silêncio em relação ao caráter estrutural do colonialismo contribui para a manutenção do pacto colonial nos discursos e mentalidades, mesmo com o fim da colonização dos territórios.

Somália, Eritreia e Etiópia foram colônias da Itália desde o século XIX até meados do século XX, formavam a África Oriental Italiana. Os países do norte da África vivenciaram o regime fascista italiano, que respaldou várias guerras em suas colônias. Na Somália, país com diversos povos nômades divididos em clãs, o fim da colonização italiana implicou na fragmentação política e no golpe militar liderado pelo Major-General Jallee Mohamed Siad Barre, que impôs uma ditadura por mais de duas décadas. Desde a independência, na década de 1960, o caos político da Somália gera milhares de refugiados.

A ascensão do nacionalismo italiano durante a colonização do norte da África, no século XIX, reviveu a expressão *Mare Nostrum*, nome dado pelos antigos romanos ao mar Mediterrâneo. O termo foi utilizado novamente por Benito Mussolini na propaganda fascista, com o intuito de restabelecer a grandeza do Império Romano. Chiarelli (2021) retoma a simbologia do *Mare Nostrum* para pensar a dimensão política dessas águas, outrora caminho para descobrimentos e empreitada colonial, mas atualmente cenário de morte e sofrimento para muitos que tentam atravessá-lo.

Nos últimos vinte anos, a recorrência dos naufrágios transformou os refugiados em um grupo indistinto, sem rostos e histórias individuais, apenas grupos desesperados em botes precários vindo de algum

lugar da África e Oriente Médio. No caso de refugiados etíopes, eritreus e somalis em Lampedusa, vemos uma Itália incapaz de reconhecer seu papel na configuração dos cenários políticos que coagem milhares de norte-africanos a fugirem de suas casas para sobreviver. A lógica securitária do século XXI é a ferida colonial não curada, que descarta os refugiados do Sul Global.

Igiaba Scego nos revela como as políticas de hostilidade em relação aos refugiados manifestam-se individual e coletivamente e que mesmo um cidadão também pode sentir-se estrangeiro, como ela sentia-se antes de compreender a história de sua família e tomar consciência do que é ser somali-italiana.

Contar é resistir

A Somália é uma sociedade majoritariamente agrária e nômade, cujas práticas sociais são fortemente baseadas na tradição oral. A mãe de Igiaba, como a maioria das mulheres nômades nascidas durante a colonização italiana, não tinha direito a frequentar a escola. Mas assim como seus ancestrais, manteve e repassou a filha a importância da contação de histórias. Ao deslocar-se forçadamente para Roma, eram as histórias de seu povo que Kadija levava na bagagem: “se vocês se aproximarem de uma somali ou de um somali, é isso que vão receber: histórias. Histórias para o dia e histórias para a noite. Para vigília, para o sono, para os sonhos (SCEGO, 2018, p. 57).

No entanto, para Igiaba, compreender a importância da palavra falada e escrita foi um difícil processo, marcado pela relação entre língua e trauma. Como mencionado na seção anterior, durante parte de sua vida estudantil, manteve-se em silêncio na sala de aula, diante do racismo cotidiano por parte de colegas e professores. Antes de ingressar na escola, a menina transitava naturalmente entre os dois idiomas: “eu pulava como um grilo de uma língua para outra e me divertia loucamente” (SCEGO, 2018, p. 145). No entanto, aos quatro anos de idade, no início da vida escolar, Igiaba foi comparada a um gorila pelas demais crianças, que relacionavam a fala da menina a sons incompreensíveis. Ela assimilou que a língua somali era o que a distinguia dos colegas e decidiu parar de falar a língua materna.

A escola deixou de ser um lugar hostil somente quando uma professora passou a incentivá-la a escrever redações, nas quais ela pudesse

contar sobre suas origens. Igiaba entusiasmou-se e desabrochou como contadora de histórias. Ao longo da infância, a menina passava as férias de verão em Mogadíscio e após começar a integrar-se melhor na escola, a garota voltou a falar somali sem medo e valorizar ainda mais a nação africana, queria explicar em suas redações como as pessoas viviam lá, quais rituais praticavam e sobre os animais que não eram encontrados em Roma.

Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura (FANON, 2008) e quando Igiaba passou a escrever suas redações ela rompeu o duplo silenciamento, pois o racismo a impedia de expressar-se nas duas línguas. Quando assumiu com orgulho sua origem somali, entendeu seu lugar, ou seu entre-lugar e passou a destacar-se nos estudos em uma sociedade que a bestializava: “posso dizer que tenho duas línguas-mãe que me amam na mesma medida. Graças à palavra, sou hoje o que sou” (SCEGO, 2018, p. 153). Ao tratar sobre racismo e linguagem, Fanon (2008) retoma os impactos psíquicos do colonialismo e argumenta sobre a tentativa do colonizado de aproximar-se da branquitude, à medida que adota a língua do colonizador, para “falar como um branco”. Igiaba queria ser amada pelos colegas e não mais ser animalizada, e mesmo tendo o italiano como língua materna, aprendeu dolorosamente que a dinâmica colonial de supremacia branca não é rompida através do domínio do idioma: “Querida uniformizar-me com a massa. E a minha massa, naquela época, era toda branca como a neve. Não falar a minha língua tornou-se a minha forma bizarra de dizer ‘Me amem’. Porém, pelo contrário, ninguém me amava” (SCEGO, 2018, p. 146).

Kadija contou anos mais tarde para a Igiaba já adulta, que acompanhava impotente o sofrimento da filha na escola. Mulher, negra, refugiada, muçulmana, era tolerada na sociedade italiana como cidadã de segunda classe, por isso, sua voz foi silenciada de diversas formas. Quando a filha nasceu, seu pai estava viajando e foi ausente em grande parte dos anos iniciais da família em Roma, assim, estava sozinha na maternidade ao dar à luz e, em nome da sobrevivência da filha, sua única família em terra estrangeira, precisou suportar a solidão e o silêncio do exílio.

A invisibilização de mulheres negras na sociedade é marcada pelo sentimento de inadequação, questão discutida por Grada Kilomba (2019) a partir da “máscara do silenciamento”. Para serem impedidas de falar, as pessoas escravizadas eram obrigadas a utilizar uma

máscara que lhes cobria a boca para silenciá-las. Assim, o colonizador não teria que ouvi-las e entrar em desconforto com as verdades negadas e reprimidas (KILOMBA, 2019, p. 41).

A máscara representa o controle da possibilidade de pertencimento dos colonizados por meio da fala, visto que somente aqueles que são ouvidos podem pertencer. Ribeiro (2017) acrescenta que a máscara é ainda uma metáfora, que não age somente na impossibilidade do ato de fala, mas, sobretudo, na invisibilidade dos modos de existência de mulheres negras. Kadija carregava em seu corpo os efeitos da violência racista que se manifestavam na sua dificuldade de viver e expressar-se na sociedade romana, por outro lado, a encontrava nas conversas com a filha a possibilidade de amenizar a saudade de sua terra natal e, embora a professora de Igiaba tenha incentivado a menina a escrever, a mãe sempre a incentivara a narrar: “Com as suas histórias, ela fez de mim uma pessoa. De alguma forma, ela me pariu novamente” (SCEGO, 2018, p. 150).

A notável oralidade do idioma somali se reflete na pouca produção literária nessa língua, acrescido do apagamento da História dos povos africanos dos currículos escolares no Ocidente, o que se sabe da Somália é em grande parte contado pela versão eurocêntrica, por isso, a própria colonização somali pelos italianos é pouco conhecida e as informações sobre o país são marcadas pelo estigma da guerra e miséria. Semelhante a Igiaba Scego, autoras contemporâneas como Warsan Shire, Cristina Ali Farah e Nadifa Mohamed fazem parte da diáspora somali e nasceram em países europeus nos quais produzem uma literatura marcada pelo posicionamento político em relação ao tratamento dispensado aos refugiados. A poeta Warsan Shire (2015) registra aspectos do refúgio em seu poema *Casa*: “você tem que entender/ que ninguém coloca seus filhos em um barco/ a menos que a água seja mais segura que a terra”. Também Scego (2019) em seu ensaio *Viajantes* atenta para o que chama de homicídio culposo por parte de países como a Itália, ao controlar fronteiras e ignorar vidas humanas.

Outro aspecto importante entre as autoras da diáspora somali é a ênfase em perspectivas de personagens femininas e nos traumas da guerra intermitente na Somália; essas narrativas simbolizam uma reconciliação com a sofrida história coletiva do país africano, mas que também possuem um significado universal de valorização dos diversos modos de pensar e sentir. Ao afirmar que “Ninguém é puro

nesse mundo. Nunca somos só negros ou só brancos. Somos o fruto de um encontro e de um afrontamento. Somos uma encruzilhada, pontos de passagem, pontes. Somos móveis” (SCEGO, 2018, p. 76), a autora de *Minha casa é onde estou* dialoga com a Poética da Relação, de Glissant (2005), pois segundo o pensador caribenho é preciso abandonar o conceito de raiz e adotar o conceito de rizoma; enquanto a raiz é imóvel e apresenta uma única direção conhecida, predefinida, o rizoma é polimorfo, cresce sem apresentar uma direção prévia.

Em seu processo de subjetivação Igiaba Scego atinge a consciência de seus múltiplos pertencimentos e dos mecanismos de negação da humanidade de sujeitos negros. Quando exalta as vantagens do pensamento-rizoma, assim como Glissant (2005), Scego almeja que também a Itália supere uma visão hierárquica de culturas e reconheça sua própria origem diversa:

concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo, de que toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro. Essa visão da identidade se opõe às culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma crioulização, não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes (GLISSANT, 2005, p. 27).

No romance *Beyond Babylon*, a personagem Zuhra, criada por Scego (2019) diz: “Eu não falo, eu misturo”. Assim como a personagem, Igiaba mistura línguas, mistura Roma e Mogadíscio, mistura a diáspora somali e sua diáspora individual, mistura o poder da escrita e da oralidade. Ao traçar o que Evaristo (2009) chama de escrevivência, Igiaba compõe seu lugar social de autora e autoridade de sua própria realidade.

Considerações Finais

Na breve reflexão aqui apresentada, conclui-se que os sentidos da migrância na obra de Igiaba Scego estão relacionados à ideia de lar. Mas o lar dela é múltiplo e através da literatura ela pôde elaborar os significados da diáspora somali, do refúgio de seus pais e, principalmente, um posicionamento crítico enquanto cidadã italiana. Os versos da canção *Um corpo no mundo*, da cantora brasileira Luedji Luna,

ressoam o texto de Scego: “Eu sou um corpo, um ser, um corpo só/ Tem cor, tem corte/ E a história do meu lugar/ Eu sou a minha própria embarcação/ Sou minha própria sorte”.

O sentido de lar, em *Minha casa é onde estou*, está na relação com o espaço. Os títulos de seis dos oito capítulos do livro têm nomes de lugares e monumentos de Roma que estão ligados à memória da escritora, e que marcam sua relação com a cidade natal e com o exílio dos pais vindos da Somália. O cenário de guerra da Somália atual torna inviável um retorno ao país, e muitos lugares da Mogadíscio que visitava na infância não existem mais. Porém, ao desenhar um mapa de Mogadíscio, a autora equipara a importância das duas cidades em sua jornada pessoal.

O mapa que Igiaba resolveu desenhar marcava os lugares de Roma onde ela se sentia acolhida, mas Roma nem sempre recebeu bem a diáspora somali. Ao destacar a situação dos refugiados que chegam atualmente à Lampedusa, relembra episódios da vida de seus pais tentando sobreviver na Itália da década de 1980, e critica o persistente legado do colonialismo italiano nos processos contemporâneos de racialização. O sentido de lar está na empatia com aqueles que possuem uma origem semelhante à sua.

O significado de lar está em sentir-se confortável externa e internamente e, no caso da autora, está em poder narrar sua história, que é semelhante à de tantos outros somali-italianos. Ao reverenciar o poder da palavra e do perigo da história única sobre os lugares, reconhece as histórias sobre a Somália como a maior herança deixada por sua família e dedica o livro à Somália, “onde quer que ela esteja”.

Desse modo, em seu romance autobiográfico Igiaba nos convida a remapear Roma e Mogadíscio, essa última uma cidade tão distante dos livros de história, assim como é o continente africano de modo geral. A narrativa é uma homenagem também à Somália, que na política internacional é considerada um estado falido, mas para o qual ela pode sempre retornar em seu mapa afetivo. A autora termina o livro com a frase “É sobre Igiaba, mas é sobre você”, pois pensar os sentidos da migrância a nível político e subjetivo é urgente em um mundo que é casa de todos nós, mas onde o controle das fronteiras é cada vez maior.

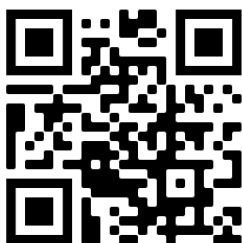
Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Migrants brothers: a Poet's Declaration of Human Dignity*. Connecticut: Yale University Press, 2018.
- CHIARELLI, Stefania. *Um mar de migrações: a pandemia agrava a tragédia dos refugiados*. Revista Piauí. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/um-mar-de-migracoes/>>. Revista Piauí, 02 jan. 2021 Acesso: em 21 jul. 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Scripta, 2009, v. 13, n. 25, p. 17-31. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=3051219&pid=S1519-549X201700020000200013&lng=pt>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma Poética da diversidade*. Belo Horizonte: Editora UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SCEGO, Igiaba. *Beyond Babylon*. San Francisco: Two lines Press, 2019.
- SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. São Paulo: Editora Nós, 2018.
- SCEGO, Igiaba. *Viajantes*. In: *Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: DUBLINENSE, 2019.
- SHIRE, Warsan. *Casa*, de Warsan Shire. Tradução de Tomaz Amorim. Ponto Virgulina. 02 set. 2015. Disponível em: <<https://traducaoliteraria.wordpress.com/2015/09/02/casa-de-warsan-shire/>>. Acesso em 07 ju. 2021.

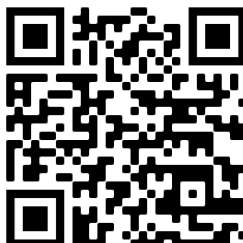
Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“O interesse pela investigação de tal aspecto da Literatura tem crescido atualmente, momento em que os deslocamentos estão em maior evidência. Embora deslocamentos espontâneos ou forçados, ondas migratórias e fugas de guerras e de conflitos devastadores tenham ocorrido desde os mais remotos tempos da História, hoje somam-se a esses contextos as viagens a trabalho e a expansão do turismo. A maior facilidade e rapidez em realizar os trajetos e a instantaneidade proporcionada pelos meios de comunicação, em especial pela mídia, que relata sobre esses deslocamentos diariamente, acabam por enfatizar essa mobilidade de tal maneira que nos parece ser um fenômeno exclusivo de nosso tempo, despertando o interesse em estudá-lo.”

