



Mauricio Salles Vasconcelos
Rejane Vecchia da Rocha e Silva
Vima Lia de Rossi Martin
(organizadores)

Comparativismo contemporâneo

USP



Mauricio Salles Vasconcelos
Rejane Vecchia da Rocha e Silva
Vima Lia de Rossi Martin
(organizadores)

Comparativismo Contemporâneo

São Paulo
2017

USP



PPGECLLP



CELP

ISBN 978-85-7506-298-2

DOI : 10.11606/978857506298-2

Mauricio Salles Vasconcelos
Rejane Vecchia da Rocha e Silva
Vima Lia de Rossi Martin
(organizadores)

Comparativismo Contemporâneo

E-book - publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV/PPGECLLP/FFLCH/USP).

Trabalho técnico: Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP/FFLCH/USP)

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-reitor: Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-diretor: Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida
Suplente: Mário César Lugarinho

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LINGUAGENS E LINGUÍSTICA

Coordenadora: Rejane Vecchia da Rocha e Silva
Suplente: Mário César Lugarinho

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno (Universidade de São Paulo)
Célia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense)
Célia Domingues Reis (Universidade Federal de Mato Grosso)
Maria Rosa Duarte (Pontifícia Universidade Católica - São Paulo)
Rosângela Sarteschi (Universidade de São Paulo)
Daniel Puglia (Universidade de São Paulo)
Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina)
Paulo Fernando de Oliveira Motta (Universidade de São Paulo)
Pedro Manoel Monteiro (Universidade Federal de Rondônia)

SECRETARIA

Marinês Mendes
Giovanna Usai

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Marinês Mendes

DIAGRAMAÇÃO E ARTE

Giuliano Lellis Ito Santos

Autorizada a sua reprodução total ou parcial para quaisquer fins acadêmico-científicos, desde que citada a fonte.

A responsabilidade pela utilização de imagens é inteiramente dos autores presentes nesta antologia.

Disponível em

<http://celp.ffeilch.usp.br/>

<http://estudoscomparados.ffeilch.usp.br/>

<http://www.sibi.usp.br/>

As páginas em branco foram retiradas para melhor fluência da leitura em meio eletrônico.

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- C736 Comparativismo contemporâneo [recurso eletrônico] / Organizadores: Mauricio Salles Vasconcelos, Rejane Vecchia da Rocha e Silva, Vima Lia de Rossi Martin. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2017.
566,40 Kb; PDF.

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV/PPGECLLP/FFLCH/USP).

Trabalho técnico: Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP/FFLCH/USP).

ISBN 978-85-7506-298-2

DOI : 10.11606/978857506298-2

1. Literatura comparada. 2. Literatura contemporânea (História e crítica). 3. Literatura em língua portuguesa (História e crítica). I. Vasconcelos, Mauricio Salles, coord. II. Rocha e Silva, Rejane Vecchia da, coord. III. Martin, Vima Lia de Rossi, coord.

Sumário

Apresentação	9
Chiquinho de Baltasar Lopes: marco na literatura infantil e juvenil cabo-verdiana Avani Souza Silva	11
O escravo negro: mesmo homem, perspectivas diversas em Joaquim Manuel de Macedo e José Evaristo d'Almeida Barbara Fernandes	31
Testemunhos da Desrazão - alguns exemplos na literatura brasileira dos séculos XX e XXI Ciro Martins Lubliner	49
O imaginário do homem contemporâneo em <i>O Senhor dos Anéis</i> - os valores tradicionais, o indivíduo moderno e os fragmentos contemporâneos Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann	75
Literatura infantil: tradição atualizada na estrutura do novo texto Ecila Lira de Lima Mabelini	87
A escola colonial: entre a lembrança e o esquecimento Elídio Nhamona	111
As relações entre ideologia e o insólito na literatura Emily Cristina dos Ouros	119
Ficção e utopia em dois contos de Boaventura Cardoso Estefânia de Francis Lopes	133
A identidade e o espaço antropológico em “O Patinho feio” e em “As mãos dos pretos” Euclides Lins de Oliveira Neto	153

Colonialismo e pós-colonialismo no romance de António Lobo Antunes Fernanda Fátima da Fonseca Santos	163
Representações de negros e indígenas nos livros didáticos de Português Flávia Bandeca Biazetto	171
Representações literárias da militância política: Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira e Un fusil dans la main, un poÈme dans la poche, de Emmanuel Dongala Jacqueline Kaczorowski	187
História e Literatura em Moçambique Laiz Colosovski Lopes	199
Eu ostra cismo: Os devires animais de Ludo Luana Barossi	215
Uma breve reflexão sobre a poesia independentista de José Craveirinha em contraposição ao lusotropicalismo Luana Soares de Souza	233
A nacionalidade literária de Princesa: impasses Luciana Miranda Marchini Ulgheri	255
“Uns contos iguais a muitos”: narrativas curtas e relações de trabalho no contexto colonial angolano e moçambicano (décadas de 1950 e 1960) Luiz Fernando de França	273
Entre a vela e a cartucheira: uma leitura da personagem Fabiano, de Vidas Secas Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense	291
Leitura e literatura: ferramentas para a transformação Maria Paula de Jesus Correa	303

Identidades imaginárias em <i>A máquina de fazer espanhóis e Terra estrangeira</i> Paula Fábrio	313
O grotesco em valter hugo mãe Penélope Eiko Aragaki Salles	327
Criação e denúncia em Ungulani Ba Ka Khosa Regina Margaret Pereira	343
A Força da Ilustração em Minsk, conto de Graciliano Ramos Transformado em Livro para Criança Ricardo de Medeiros Ramos Filho	355
Literatura comparada: uma identidade em transformação e expansão Rita Terezinha Schmidt	373
Dramatizar a subjetividade em contexto de crise: <i>Fogo Morto e Nós, os do Makusulu</i> Rosana Baú Rabello	391
<i>Timor onde as flores também desabrocham: a solidariedade no diálogo das literaturas africanas e Timor</i> Suillan Miguez Gonzalez	407
Primórdios da Recepção de Graciliano Ramos em Portugal: a Chegada do Autor de <i>Vidas Secas</i> em Terras Portuguesas no Final dos Anos 1930 Thiago Mio Salla	425
De quantas narrativas se faz a história? uma leitura de <i>Neighbours</i>, de Lilia Mompilé em perspectiva história Ubiratã Souza	445
O favor como um mecanismo Luso-brasileiro Yara Vieira de Souza	465

Apresentação

Neste livro, em que se reúne o material teórico recente produzido pelos pós-graduandos da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com pesquisas em curso no ano de 2015, são celebrados vinte anos de atividades de comparativismo dedicado ao universo de obras escritas em Português, no âmbito da FFLCH/Universidade de São Paulo. A edição dos textos viabiliza um panorama do que de mais significativo tem sido pesquisado e elaborado teoricamente em torno do trabalho literário existente em nosso país, assim como em Angola, Cabo Verde, Moçambique, Timor-Leste e Portugal.

Muito bem assinala, em seu artigo, Rita Schmidt (UFRS), investigadora do comparativismo literário contemporâneo, convidada especialmente para o *ebook*, a importância de “molduras cambiantes de referências” capazes de exceder as tradições dos discursos acadêmicos. Inevitável é notar que o ponto de mutação tão necessário ao trabalho crítico-teórico na atualidade cria sua mais viva incidência nos princípios da Literatura Comparada, definidores que são de todo um modo de mapear e reconfigurar a produção de escrita em diferentes países que falam e escrevem em português.

Primando por uma diversidade de enfoques, os artigos aqui enfeixados não apenas revelam um registro vivo e estimulante de reflexões e investigações particulares a um campo. Contribuem para a expansão do espectro de pesquisa e teorização acerca de literatura em diferentes modulações de saber (história, política, filosofia, educação, antropologia, cultura) e entrelaçamentos com outras linguagens artísticas (notadamente, o cinema e as artes visuais), afirmando um teor eminentemente transdisciplinar de crítica e criação teórica.

A comissão editorial
Os coordenadores do PPG-ECLLP

Chiquinho de Baltasar Lopes: marco na literatura infantil e juvenil cabo-verdiana

Avani Souza Silva*

A Literatura Infantil e Juvenil africana de língua portuguesa, inicialmente veiculada por intermédio de narrativas orais (fábulas, lendas, provérbios, adivinhas, mitos, contos – missossos, em Angola, plural de mussosso), teve seu início formal, com publicações em livros, boletins ou jornais, a partir de 1975, ano da independência desses países do colonialismo português, período em que o Brasil vivia o *boom* da Literatura Infantil e Juvenil. Esse início acontece quase que concomitantemente em todos os países africanos de língua portuguesa, diferenciando-se em um ou dois anos, e no suporte em que a Literatura Infantil e Juvenil foi inaugurada, à exceção de Cabo Verde, que fincou seu marco inaugural bem antes.

No caso cabo-verdiano, podemos recuar o nascimento da Literatura Infantil e Juvenil a 1936, com a publicação dos primeiros números da *Claridade - Revista de Arte e Letras*, em que vieram a lume a narrativa oral de forte apelo identitário “O Lobo e o Chibinho”, recolhida, traduzida do crioulo ou língua cabo-verdiana e escrita por Baltasar Lopes e alçada ao espaço literário; bem como excertos do primeiro romance moderno cabo-verdiano *Chiquinho*, também de Baltasar Lopes, publicado posteriormente na íntegra, em Lisboa, em 1947, sob a chancela da *Claridade*.

Esses textos são considerados por nós os marcos fundadores da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana. Enquanto “O Lobo e o Chibinho” faz parte de um verdadeiro ciclo de narrativas orais, o ciclo do lobo, contado indiscriminadamente a crianças, jovens e adultos em todas as ilhas do arquipélago com diversas variantes, *Chiquinho*, romance de

* Doutora pela USP.

formação, apresenta inquestionável ressonância no público infanto-juvenil, atingindo assim leitores pré-adolescentes e adolescentes, e não apenas adultos. De acordo com pesquisa realizada na Ilha de São Vicente, centro cultural do arquipélago, e publicada na Revista *Ponto e Vírgula*, Baltasar Lopes é até hoje o escritor mais lido pela juventude crioula (P&V, 2006: 472-476).

Há uma identificação temática do leitor jovem com essa obra e, além disso, a estrutura narrativa e a divisão espaço-temporal que a singularizam seduzem esse leitor: o romance é dividido em três partes: “Infância”, “São Vicente” e “As águas”, abordando cada uma delas a evolução da personagem, formando um arco temporal que vai da infância à juventude, culminando nesta última etapa com a emigração para os Estados Unidos, destino da maior diáspora cabo-verdiana existente até hoje.

Outros elementos da obra convergem para a captura do leitor jovem: o foco narrativo em primeira pessoa, promovendo aproximação entre o narrador-protagonista e o leitor; a linguagem dinâmica permeada pela oralidade e termos crioulos; o contexto sociocultural que enfoca (a ilha agrícola de São Nicolau); a trajetória de formação do herói; a densidade das personagens, tornando-as quase reais, ao alcance do leitor; a profusão de estórias do imaginário crioulo e do cotidiano diegético, bem como reminiscências contadas pelo narrador-personagem e pelas demais personagens, formando um fio de estórias e de memórias; a referência a seres maravilhosos; a presença de personagens infantis; recordações da infância; a ternura do contar e a recepção desse contar pelas personagens e pelo leitor; a abordagem do universo mítico da ilha, bem como de temas candentes da vida crioula, imortalizados na literatura cabo-verdiana como a fome, a seca, a insularidade e a emigração.

Todos esses elementos combinados e veiculados por uma linguagem simbólica inserem a obra, na nossa opinião, como a primeira da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, não obstante já tenha sido considerada como o primeiro romance moderno cabo-verdiano com foco no leitor adulto.

Quanto à recepção do romance em Cabo Verde, por parte dos jovens adolescentes, corroborando nossa assertiva de que a obra é Literatura Infantil e Juvenil, na escola cabo-verdiana é obrigatória a leitura de *Chiquinho* para os alunos do 9º ano do ensino secundário. Esses alunos têm em média de 13 a 14 anos, situando-se, portanto, entre os leitores críticos (a partir de 12 anos), de acordo com a classificação proposta por Nelly Novaes Coelho (Novaes Coelho, 2000: 141) para os leitores de Literatura Infantil e Juvenil no Brasil, estendendo-se na nossa opinião a classificação aos leitores cabo-verdianos. Naturalmente, isso não impede que o romance seja ofertado para o leitor crítico de 12 anos, pré-adolescente, como é nossa proposta, principalmente a parte do romance intitulada “Infância” que, a nosso ver, mais dialoga diretamente com o imaginário infantil. Não obtivemos a informação se é estudado o romance integral ou partes dele na escola básica cabo-verdiana.

Por ser relativamente jovem a Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana e devido também às dificuldades de publicação, hoje ela se constitui em um acervo aproximado de meia centena de títulos, publicados após 1982. Anteriormente, a Literatura Infantil Cabo-verdiana era expressa em crioulo ou língua cabo-verdiana por um conjunto de narrativas orais, contadas às crianças, jovens e adultos, como uma atividade comunitária que ainda sobrevive em áreas rurais do arquipélago, tendo uma ocorrência menor nas áreas urbanas, em decorrência de outros interesses da infância e da juventude no mundo globalizado.

As publicações para crianças e jovens no arquipélago utilizam expressões ou títulos em crioulo ou língua cabo-verdiana, mas são essencialmente escritas em língua portuguesa, à exceção dos seguintes títulos: *Mam Bia titã conta estória na criol*, de Ivone Aída (2009), em crioulo e português; *Canções infantis*, de Margarida Brito (s.d.), em crioulo e português; *Estória, estória – do tambor à Blimundo*, 2009, audio-livro de Celina Pereira, publicado em Portugal em quatro idiomas simultâneos: crioulo, português, inglês e francês, bem como uma edição anterior, sem data, publicada na Itália, em portu-

guês, crioulo, inglês e italiano.

A concepção de proposta pedagógica recente e aplicada experimentalmente, a partir de 2015, em três escolas da cidade da Praia, na Ilha de Santiago, de se instituir em Cabo Verde a alfabetização em crioulo encontrou solo fértil para a publicação no arquipélago, já em 2013, da primeira obra de Literatura Infantil e Juvenil francesa, traduzida para o crioulo: *Prispinhu* (O pequeno príncipe), de Saint-Exupéry.

Já o primeiro livro infantil e juvenil genuinamente cabo-verdiano, nascido e crescido no arquipélago e escrito especificamente para crianças e jovens, foi publicado em 1982: *A história de Blimundo*, de Leão Lopes, em que o autor, e também ilustrador, reescreve literariamente uma narrativa oral contada em todas as ilhas, com variantes entre elas, metaforizando a resistência contra a escravatura.

Anteriormente, foram publicadas em Portugal algumas obras de Literatura Infantil e Juvenil de autoria do português Manuel Ferreira, nas décadas de 1960 a 1970, sendo o primeiro título *O sandinó e o corá*, de 1964, em que o autor reconta narrativas orais africanas dos países de língua portuguesa.

Manuel Ferreira, mesmo sendo português, viveu muitos anos em Cabo Verde; casando-se com uma escritora cabo-verdiana, adotou Cabo Verde como sua terra natal, fazendo dela o contexto literário de suas publicações para adultos, razão por que é considerado escritor pertencente ao sistema literário cabo-verdiano, embora sua produção para crianças e jovens não seja contextualizada especificamente em Cabo Verde nem traga inscritas expressamente a cultura cabo-verdiana em seu universo ficcional, com exceção de um único conto intitulado “Pau, pauzinho, pauzão” (do livro *A Maria Bé e o finório Zé Tomé*, 1970), de todos conhecido em Cabo Verde, que retrata a aventura do lobo, narrativa do ciclo do lobo cabo-verdiano, em que Ti Lobo (Tio Lobo) pesca um peixe que lhe faz propostas de trocar sua vida por objetos mágicos, os quais são sempre roubados pelo Rei, até que o lobo se vinga com um pau que bate. E esse pau bate em toda a corte do Rei: todos apanham boas surras.

Demais obras, de que destacamos *A pulseirinha de ouro*

(1971), agrupam releituras de contos populares santomenses, moçambicanos e angolanos, enquanto os contos “A ingrati-dão da hiena” e “A primeira viagem à lua e o tambor africano”, do livro *No tempo em que os animais falavam* (1970), referem-se especificamente ao universo oral guineense. Esta última narrativa, mais conhecida como “O tambor africano”, título concebido pelo etnólogo português que a recolheu entre os bijagós, etnia da então Guiné, posteriormente reescrita por Manuel Ferreira, dialoga estreitamente com as narrativas do ciclo do lobo cabo-verdiano, notadamente a variante popularmente conhecida como “A figueirinha”.

Fazem parte da fortuna crítica de Manuel Ferreira obras relevantes de ficção, crítica e estudo das literaturas de língua portuguesa, especialmente da cultura cabo-verdiana. Ressaltamos que uma edição fac-similada da *Claridade*, reunindo todos os números de 1936 a 1986 (publicados de forma esparsa, todavia), foi organizada por Manuel Ferreira por ocasião dos cinquenta anos da Revista, resgatando-a e trazendo grande contribuição para os pesquisadores de literatura e de cultura cabo-verdiana no Arquipélago e no exterior.

Assim, podemos sintetizar as publicações de Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana em quatro períodos: O nascimento em 1936/1937 com a *Revista Claridade*; a publicação de *Chiquinho* em 1947, em Lisboa; as publicações infantis ilustradas de Manuel Ferreira de 1964 a 1977, em Lisboa; e as demais publicações dentro do arquipélago a partir de 1982, tendo como marco genuinamente crioulo a obra *A história de Blimundo*, de Leão Lopes, a partir da qual foi dinamizada a Literatura Infantil e Juvenil no arquipélago, culminando em 2015 com um total de publicações em torno de meia centena de títulos, em que a tiragem média por edição (edições únicas geralmente) é de 500 exemplares.

Ressaltamos as dificuldades do acesso às obras publicadas no Arquipélago devido à sua não circulação e distribuição no exterior. Entretanto, destacamos a publicação no nosso país, pela Editora 34, de dois títulos de Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, do escritor cabo-verdiano diaspórico Jorge Araújo: *Comandante Hussi* (2006) e *Cinco balas contra*

a *América* (2008). A primeira delas, pela multiplicidade de aspectos culturais que abarca e ainda pelo fato de seu espaço ficcional ser a Guiné-Bissau, traz uma grande contribuição para o estudo não somente dos seus aspectos literários, mas também de seus componentes culturais, socio-históricos e geográficos, sendo por isso de interesse não apenas do ensino da Literatura, e dos demais componentes curriculares de Língua Portuguesa, mas também de Arte, Ciências, História e Geografia, nos termos da Lei 10.639/2003.

Feito esse panorama, retomamos *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, enfatizando a primeira parte do livro, intitulada “Infância” que é a que mais prende o leitor jovem, a partir dos 12 anos. E difícil, de fora do país, sugerir a idade de leitores e da escolarização de uma ou de outra obra. No entanto, a despeito da pesquisa realizada em São Vicente, mencionada anteriormente quanto aos leitores jovens, ressaltamos que leitores brasileiros adolescentes, e nós fizemos essa experiência, também se interessam pelo romance e podem usufruir de um suporte de leitura que são as notas de rodapé do tradutor, pois a língua cabo-verdiana e as expressões que utilizam sua estrutura no português representariam os únicos entraves à compreensão da obra. Daí a importância das notas de rodapé que, infelizmente, não figuravam na primeira edição portuguesa. É, portanto, mais uma constatação da pertinência do romance para os jovens cabo-verdianos, pois eles dominam o crioulo, sua língua materna, e estão inseridos na cultura crioula.

Parte deste artigo foi retirada de minha tese de doutorado, sob a orientação da Professora Doutora Simone Caputo Gomes, defendida no primeiro semestre de 2015 no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, cuja indicação completa encontra-se nas referências bibliográficas.

O aspecto que mais chama a atenção em “Infância (primeira parte de *Chiquinho*)” é o diálogo intenso com o imaginário infantil e juvenil e a construção da identidade crioula por intermédio da cultura, fortemente presente nos elementos estruturais da narrativa, notadamente nas personagens, no

enredo, na linguagem, no espaço. As estórias contadas pelo narrador-protagonista, juntamente com aquelas que lhe são contadas, tecem o modo de ser e sentir crioulos, seu estado de espírito, ou seja, a própria cultura, a partir da qual se constrói a identidade. É por intermédio dessa observação que analisamos de que forma a identidade vai sendo construída, pois são muitos níveis de estórias que compõem o romance: as micronarrativas que falam do cotidiano mais próximo, de um passado longínquo, como também de um nível acima do cotidiano, que transcende o mundo material, e que procuram de algum modo definir a cultura crioula. Essa definição é dada por vários elementos que permeiam a narrativa, sobre os quais teceremos comentários. Esses elementos estão fortemente marcados pela cultura, convergindo para a construção da identidade.

Chiquinho é uma obra que se alimenta da cultura cabo-verdiana, que a transmite e imortaliza, que fixa a memória e dinamiza o imaginário infantil crioulo num processo de alimentação e retroalimentação, compatível, inclusive, com a forma narrativa em que as estórias vão emergindo e possibilitando o surgimento de outras. Todos contam: narrador-personagem e personagens. O romance é um grande e contínuo movimento de narrações e de memórias, de imagens, portanto. Por isso, as palavras de ordem que o definem, na nossa opinião, são imaginário e cultura.

Referindo-nos ao imaginário, apoiamo-nos nas definições de Gilbert Durand e de seu discípulo Michel Maffesoli, no que elas têm de convergentes.

Para Durand, o imaginário contempla “o conjunto de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*, [aparecendo-lhe] como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (Durand, 2001: 18).

Essas imagens não são estáticas, estão em constante movimento. Nesse sentido, o imaginário infantil e juvenil é composto por todo o estoque de imagens que diz respeito direta ou indiretamente a crianças e jovens, alimentando e se retroalimentando dessa relação, e dinamizando a Literatura

Infantil e Juvenil. São elas: o modo de ser e sentir, os jogos, as brincadeiras, brinquedos-objetos, fábulas, desejos, danças, sonhos, imagens, experiências, cantigas, invenções, contos, lendas, parlendas, adivinhas e demais criações humanas. Esse imaginário presentifica-se no romance, especialmente em “Infância”.

Michel Maffesoli, por sua vez, define o imaginário de forma mais abrangente, relacionando-o com a cultura. Nesse sentido, “[...] pode-se dizer que o imaginário é a cultura de um grupo, [...] contudo, veremos que o imaginário é ao mesmo tempo mais do que essa cultura, é a aura que a ultrapassa e alimenta” (2001: 75). Aqui, o teórico se refere à aura no sentido de que lhe dá Walter Benjamin (1994). Desse modo, reportando-se a Durand, Maffesoli sintetiza a noção de imaginário concebida por ambos, e que mais se aplica ao universo crioulo retratado na obra em questão:

O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. [...] Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário (2001: 75).

Essa noção de imaginário, relacionada à cultura, sendo também ela própria, e além dela, a “aura”, está presente em *Chiquinho* e é dinamizada pelas histórias que todos contam, que todos vivem, que todos compartilham a partir de elementos da própria cultura. Um exemplo paradigmático é a relação que *Chiquinho* estabelece com os legumes, associando-os a formas de gente ou animais, como a maioria das crianças faz em sua trajetória de descoberta do mundo. Ou a associação de estrelas a nomes de vacas, que compõem o universo rural da Ilha de São Nicolau. E ainda a referência aos contos de Carlos Magno, de Joãozinho e Maria, às bruxas e feiticeiras, soldadinhos de chumbo, sereias e seres maravi-

lhosos específicos da cultura crioula como os pateados.

Designamos maravilhoso a categoria estética em que ações e seres não pertencem a nosso mundo material, tangível, porém não causam estranhamento, são aceitos naturalmente por um acordo tácito de leitura e audiência. Inserem-se no rol de seres maravilhosos os gigantes, duendes, fadas, sereias, animais falantes etc. No âmbito da cultura e do imaginário crioulos, os seres maravilhosos enfatizados em *Chiquinho* são bruxas, sereias e pateados (seres humanos com roupas aristocráticas que saem do mar, em altas horas, andando em grupos a galope em cavalos brancos).

Em “Infância” não há uma trama central estruturadora, não há uma narrativa principal à qual se agregam outras narrativas, mas uma rememoração e um encadear de narrativas. Não existe um fio narrativo de um romance clássico, que se baseia na trajetória do herói. O que existe é uma rememoração da infância em que vários elementos se agregam, várias personagens se juntam, cada qual trazendo uma contribuição de narrativas que se interpolam, encaixam, vão criando um fio de narrativas, ou de *stórias*, para utilizar a designação em língua cabo-verdiana, que é o que as personagens fazem. É como se as personagens vivessem para narrar, para ensinar, para as crianças aprenderem a narrar e se tornarem elas próprias narradoras, formando uma tessitura que poderá ser constatada numa leitura global do romance.

A rememoração da infância que se verifica na obra é uma estratégia narrativa do autor para estruturar o narrado, pois embora tenha uma aura de memória, o romance não é memorialista, não se enquadra no gênero autobiográfico. O fato de o escritor ter nascido e passado a sua infância no Caleijão, na Ilha de São Nicolau, e justamente esse lugar ser o espaço ficcional do romance, pode dar a falsa impressão de que o romance seja autobiográfico.

Aprendemos com Antonio Candido (1995) que a literatura humaniza e nos ensina a viver. E a experiência de leitura nos comprova que a Literatura está sempre nos ensinando algo, por isso ela também tem uma finalidade de educar a nossa sensibilidade. Desse modo, as diversas narrativas e

experiências que se desenvolvem no romance nos ensinam, humanizam e atraem para a cultura crioula e nos apontam identificações e reconhecimentos, principalmente porque há semelhanças entre essa cultura e a cultura brasileira, fortemente marcada pela presença africana.

Não podemos esquecer que Cabo Verde foi um entreposto de escravizados oriundos da então Costa da Guiné, de onde foram arrastados para o Brasil e países centro-americanos. E que também diversas etnias guineenses fizeram parte do tecido social cabo-verdiano, uma vez que o arquipélago foi povoado com essas etnias, já que, no momento de seu descobrimento, era desabitado. Citamos as principais etnias que povoaram Cabo Verde, mestiçando-se biológica e culturalmente entre si e com os colonialistas portugueses, para dimensionar minimamente a grande diversidade de povos africanos que contribuíram para a formação cultural e identitária crioula, além dos europeus que para lá foram (franceses, italianos, espanhóis e holandeses): mandingas, balantas, bijagós, felupes, beafadas, quissis, brâmes, baiotes, banhuns, fulas, jalofos, bambara, bololas, manjacos, forros, cassangas, massoncas, mancanhas etc.

As narrativas orais cabo-verdianas, identificadas não somente com o universo crioulo e africano, mas também com o europeu, ensinam bom comportamento não apenas para uma vida feliz comunitária no mundo material em que vivemos, representado ficcionalmente, mas também apontam lições que, se não observadas, poderão engendrar sofrimentos em outros planos, transcendentais, de que as narrativas orais trazem exemplos e seres maravilhosos, tais como, no universo ficcional de *Chiquinho*, as almas penadas. Esse plano transcendental ou maravilhoso foge ao plano real conhecido, classificado por diversas taxonomias, esquadrihado pelas Ciências Sociais, pela Biologia, pela Física e todos os campos científicos do conhecimento humano.

Como dissemos anteriormente, *Chiquinho* se nos apresenta como um romance de formação no sentido de revelar e acompanhar o processo de formação de um ser, sua evolução na vida e como ele foi criado: pela mãe, pela avó, pelas

empregadas, pelo tio em meio à comunidade de amigos, de vizinhos e de colaboradores familiares que contribuíram para sua formação física, cultural e ética. Pouca coisa acontece no romance, não há um clímax, mas os acontecimentos proliferam dentro de um universo crioulo que combina histórias contadas para o narrador-personagem e pelo narrador-personagem.

Importa destacar que “Infância” traz uma aura do início mítico das narrativas orais (“Era uma vez”), perceptível no uso abundante do imperfeito do indicativo indiciando a oralidade: “Era a figura do meu avô que ressurgia” (Lopes, 1986: 46); “Quando não sonhava, dentando o cachimbo, Nhô Chic’Anatecia seirões” ou cestos de vime, segundo nota da edição consultada (Ibidem: 18); “Quando caíam as chuvas, acabava-se para nós a vida boa” (Ibidem, p. 25); “Brincávamos muito com Nhô José, que não tomávamos a sério. Dizia que Santa Rita lhe aparecia todas as noites” (Ibidem: 63); “Vinham sempre as lições heroicas das histórias de Carlos Magno, romance de Passo-Amor, Branca Flor, de Roldão morrendo pela sua honra” (Ibidem: 34).

Às vezes, para dar ênfase, o narrador utiliza o perfeito do indicativo: “Nesse mesmo dia Jireco apanhou grande bebedeira” (Ibidem: 21); “Teve um fim triste, Nhô Quimquim” (Ibidem); “Passei cinco anos estudando no seminário as matérias do liceu” (Ibidem: 67); “Nunca tivemos soldados de chumbo para brincarmos” (Ibidem: 57).

A aura mítica do “Era uma vez” envolvendo “Infância”, é enfatizada por intermédio das narrativas orais contadas e recontadas pelas personagens, formando um encadeamento narrativo que conduz o romance. Essa aura reafirma-se nos contos maravilhosos que permeiam a narrativa. Assim, o imaginário infantil e juvenil é dinamizado em “Infância” com a utilização da contação de histórias, traço marcante da cultura crioula. Em Cabo Verde, as narrativas orais estão presentes também no imaginário adulto e são resgatadas pela Literatura para esse público leitor.

“Infância” não significa apenas o começo da vida, do ser, ela tem uma dupla dimensão no romance, metaforizando o

nascimento da cultura. E nesse sentido, a primeira parte de *Chiquinho* é compatível com o projeto estético da *Claridade*, que postula um novo começo, um renascimento para a Literatura Cabo-verdiana, tomando distância dos modelos da metrópole colonial e inspirando-se nas propostas do Modernismo e Regionalismo brasileiros.

A literatura cabo-verdiana é profundamente marcada pela História e pela cultura. É por essa razão que o quadrinômio seca-fome-insularidade-emigração constituiu tema candente nessa literatura. Como postulado da *Claridade*, vigente até hoje, destaca-se a cabo-verdianidade que consistia na defesa da identidade regional e na divulgação da cultura crioula em todas as suas formas de manifestação. O romance *Chiquinho*, bem como outros títulos da Literatura, Infantil e Juvenil inclusive, derivam desse postulado, convergindo para o fortalecimento da identidade cultural crioula. Citamos como exemplo a obra infantil e juvenil *Capitão Farel*, de Leão Lopes, que resgata e reescreve ficcionalmente a suposta lenda de um pirata que teria inspirado brincadeiras infantis cabo-verdianas nas quais as crianças o invocam em cantigas.

A identidade cultural refere-se ao patrimônio histórico-cultural de um grupo ou de uma sociedade que o singulariza, diferenciando-a de outros grupos ou sociedades. O patrimônio cultural compõe-se de todos os elementos culturais produzidos por um povo: suas artes, sua filosofia, seus monumentos, arquitetura, sua culinária, suas manifestações artísticas etc., bem como as produções de ordem coletiva e de natureza imaterial como os contos, lendas, superstições, crenças, métodos de cura, técnicas agrícolas etc. Vincula-se à identidade cultural a memória histórica desses grupos ou sociedades em constante contato cultural com outros grupos e sociedades e com suas respectivas culturas que dinamizam o seu processo de crescimento e de desenvolvimento, de tal sorte que a identidade está em constante mutação, decorrendo dos contatos culturais, sobretudo no mundo globalizado.

Assim como a identidade pessoal, a identidade cultural sofre impactos do processo de globalização, fenômeno eco-

nômico e cultural de trânsito transnacional, de bens, pessoas e serviços, que interfere na vida e nas culturas, deslocando as identidades. Por isso, não há como se estudar a identidade sem ter em consideração os impactos da globalização ou mundialização da cultura sobre ela. Como sabemos, a cultura não é algo estanque, isolado, está em constante transformação, por influxos internos e por influxos externos – no seu relacionamento com outras culturas (Laraia, 1999), de modo que a identidade cultural também sofre mudanças, já que reflete a cultura.

Nesse sentido, reportamo-nos à definição de Stuart Hall a respeito das identidades culturais, que nos orienta nessa análise de como a construção da identidade cultural é um processo dinâmico e fluido:

As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa “lei de origem” (Hall, 1996: 70).

Temos presente que, no mundo moderno, as culturas nacionais constituem-se nas principais fontes da identidade cultural. Para Stuart Hall, as culturas nacionais produzem sentidos sobre a nação, sentidos estes com os quais podemos nos identificar e que produzem identidades. Para Hall, “esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (2006: 51). Essa concepção ratifica a intencionalidade de fortalecimento da identidade cultural cabo-verdiana presente na narrativa em questão.

Stuart Hall também destaca o caráter dinâmico da identidade cultural, sendo que ela está em constante processo em razão das interações socioculturais e do intercâmbio econômico e cultural no mundo globalizado:

[...] a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida [...] por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode se constituir um “posicionamento” ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade (Hall, 2003: 433).

Para o sociólogo jamaicano, a identidade não é fixa nem imutável, está em constante processo de construção, o que aponta para a consideração de Boaventura de Sousa Santos de que a identidade é uma identificação em processo, em curso ou em andamento, pois sofre modificações que de tempos em tempos se corporificam e aparecem (Santos, 1999: 119).

Em que medida o romance *Chiquinho* constrói a identidade cultural crioula? Na medida em que resgata a cultura, fixa-a por intermédio de memórias, histórias, contados, e reminiscências do narrador-protagonista e de personagens que os relatam ou são relatadas pelo narrador, construindo um quadro histórico e social de determinada época da vida social de Cabo Verde, e especificamente, da Ilha de São Nicolau.

Lembramos com Stuart Hall que “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (2003, p. 51). Há um recorte, portanto, da vida comunitária e do imaginário crioulo fortemente marcado pela oralidade, em que é enfatizado o imaginário infantil ao mencionar mundos, seres reais ou maravilhosos, sonhos e acontecimentos ligados não somente à vida infantil, mas também à vida comunitária - da qual a criança participa - que ressoam fortemente no leitor, dinamizando sonhos, desejos e imaginação, e construindo a identidade cultural.

Cena emblemática do imaginário infantil em “Infância”, que constrói a identidade crioula, e que será retomada em outros textos literários do autor ou de outros autores cabo-verdianos em intertextualidade, refere estrelas, a Via Láctea, especialmente, que tanto atraem as crianças em mistérios e imaginações oriundas da cultura crioula e das práticas sociais.

Fato social subjacente à observação das estrelas demonstra a forte presença da cultura e do imaginário crioulo no romance:

As constelações eram rebanhos pastando. Dávamos nomes de vacas conhecidas às estrelas mais brilhantes. De trás das estrelas Nossenhora era um velho pastor vigiando o seu gado. Tínhamos um outro respeito pela Estrada de Santiago. Quando ela estava mais gorda pensávamos na nossa cabeça: “Hoje morreu gente de fome” (Lopes, 1986: 32).

Destacamos uma passagem do imaginário crioulo ligado às embarcações, que durante muito tempo dinamizaram a vida econômica do arquipélago e atraíam o narrador com histórias de naufrágios, sereias e almas de navegantes e de pescadores, potencializando o imaginário infantil presentificado na obra: “Nhô João Joana disse que não é agulha que mostra o caminho, mas a alma dos capitães que segreda ao homem do leme: “Para a direita, para a esquerda...” (Lopes, 1986: 38).

Elementos da cultura crioula, tão densamente presentes em “Infância”, estabelecem diálogos com o imaginário infantil brasileiro, notadamente do Nordeste, como por exemplo a quebra da esporinha de galinha que se assemelha à quebra do “jogo”, osso do peito da galinha, que indicia sorte para quem o partir pelo lado maior e realização do desejo que o animou antes da quebra combinada: “Na segunda mesa encontrei uma esporinha de galinha. Fui tirar à sorte com Guida qual de nós queria o companheiro mais” (Lopes, 1986: 34).

Para Stuart Hall, a identidade é uma celebração móvel (2006: 13), resumindo seu pensamento acerca do dinamismo e das transformações constantes da identidade em decorrência dos contatos culturais, sobretudo aqueles derivados da globalização. Assim, os trânsitos culturais impactam as identidades, deslocando-as, e em Cabo Verde, devido à forte presença e trocas culturais da comunidade diáspórica e demais intercâmbios culturais, a identidade crioula também se modifica, adquirindo novos hábitos, novos costumes, no-

vas configurações que se manifestam na culinária, na música, nas artes e em demais práticas sociais e bens culturais, assim como na própria literatura.

É sabido que os escritores africanos de maneira geral, e cabo-verdianos de maneira particular, foram leitores encantados do regionalismo e modernismo brasileiros, percebendo-se em suas obras diálogos com escritores da nação irmã. Entretanto, esse diálogo não é perceptível na Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, sendo que são mais presentes os diálogos com as narrativas orais guineenses, sobretudo, e com a literatura infantil e juvenil europeia, principalmente contos e fábulas do universo português.

Cabo Verde e a literatura cabo-verdiana o demonstra, traz à baila a questão identitária do país, e temas que demonstram essa questão são a fome e a emigração, também presentes em *Chiquinho*. Ao trazer ainda o tema das chuvas, e subsidiariamente da seca e da fome para a Literatura Infantil e Juvenil, Baltasar Lopes reforça os laços identitários do jovem com o país, em consonância com o projeto de defesa da cabo-verdianidade, ideário que permeia a obra dos escritores considerados nativistas e, depois, da *Revista Claridade*. Fortalecer a cultura crioula é um passo dos mais importantes para o fortalecimento da identidade cultural, do reconhecimento do ser e estar no mundo crioulo em processo de identificação. E “Infância” cumpre esse papel com as crianças, bem como o romance como um todo cumpre esse papel com os demais leitores (jovens e adultos), demonstrando mais uma vez que a Literatura Infantil e Juvenil é antes de tudo Literatura e só tem essa designação considerando o receptor a quem ela se dirige precipuamente.

Chiquinho é um romance de formação dos mais pungentes na literatura cabo-verdiana, considerado em eleição pelo público das ilhas como o grande romance cabo-verdiano de todos os tempos. E como tal, contribui para a construção da identidade cultural crioula, como um postulado da cabo-verdianidade, ou seja, da defesa da cultura cabo-verdiana e da delimitação de seu espaço de produção literária frente à cultura metropolitana colonial, à época e até a independência

nacional.

Terminado o governo colonial português, emancipado o Estado, precedido, no caso cabo-verdiano, da nação, *Chiquinho* é um emblema da construção da identidade crioula baseado na cultura e no imaginário. Por isso, retomamos as palavras-chave do romance, na nossa opinião: imaginário e cultura. Sendo o imaginário a própria cultura e algo que a transcende, como a aura; e sendo a cultura o modo de ser de um povo, isto é, o estado de espírito que o caracteriza; concluímos que imaginário e cultura completam-se, espelham-se um no outro e ambos constroem a identidade cultural, singularizando-a não de forma estática, mas móvel, fluida e líquida, para utilizar uma expressão sintetizadora do pensamento de Zygmunt Bauman (2005).

O imaginário apresenta elementos do onírico, do lúdico, da fantasia, do imaginativo, do afetivo, do não-racional, dos sonhos, dos seres maravilhosos, enfim, todas as construções mentais das chamadas práticas. E nesse sentido, a riqueza do imaginário crioulo repleto de bruxas, almas penadas, feitiçeras, fábulas, mitos e pateados que dinamizam o romance, revela a cultura em toda a sua potencialidade, atraindo o leitor para o mundo da representação e da transfiguração, principalmente o leitor jovem, que também reconhece seus anseios nos anseios do narrador-personagem.

Referências bibliográficas

- AÍDA, Ivone. *Mam Bia titã conta estória na crioula*. Mindelo: Gráfica do Mindelo, 2009.
- ARAÚJO, Jorge. *Comandante Hussi*. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Cinco balas contra a América*. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. São Paulo: Editora 34, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 - 196.
- BRITO, Margarida. *Canções infantis*. Praia: Instituto Caboverdiano do

- Livro e do Disco, s.d.
- CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 235-263.
- DURAND, Gilbert. Prefácio à terceira edição. In: *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Manuel. (Org.) *Claridade* – Revista de Arte e Letras. Edição Facsimilar. Lisboa: ALAC, 1986.
- _____. *A Maria Bé e o finório Zé Tomé*. Lisboa: Plátano, 1970.
- _____. *O sandinó e o corá*. Lisboa: Plátano, 1964.
- _____. *A pulseirinha de ouro*. Lisboa: Plátano, 1971.
- _____. *No tempo em que os animais falavam...* Lisboa: Plátano, 1970.
- GOMES, Simone Caputo. Algumas linhas para abordagem da literatura infantil e juvenil na África de língua portuguesa. In: COELHO, Nelly Novaes et al (Orgs.) *Tecendo literatura: entre vozes e olhares*. São Paulo: Humanitas, 2015, p. 441-456. Disponível em: <http://200.144.182.130/estudoscomp/images/TecendoLiteratura-Livro.pdf>
- Acesso em 08 de jul/2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guarda Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- _____. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996, p. 68-75.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um conceito antropológico*. 12 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LOPES, Baltasar. *Chiquinho*. São Paulo: Ática, 1986.
- LOPES, Leão. *A história de Blimundo*. Ilustrações de Leão Lopes. Praia-Mindelo: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1982.
- _____. *Capitão Farel: a fabulosa história de Tom FAREWELL, o pirata de Monte Joana*. Ilustrações de Joana Campante. Mindelo: P&V, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Entrevista realizada por Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20.03.2001. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001, p. 74-82. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>
- Acesso em 11 de ago. 2014.
- NOVAES COELHO, Nelly. *A literatura infantil*. São Paulo: Moderna,

- 2000.
- PEREIRA, Celina. *Estória, estória ...Do tambor à Blimundo*. Áudio-livro. Ilustrações Claudia Melotti. Roma: Edição Tabanka, s.d.
- _____. *Estória, estória ... Do tambor à Blimundo*. Áudio-livro. Ilustrações Roberto Chichorro. Porto Brandão: Publicar, 2 ed., 2009.
- PONTO E VÍRGULA - Revista de intercâmbio cultural. Apresentação de Françoise Massa. Edição fac-similar. 1983-1987. São Vicente: Ponto & Vírgula, 2006.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Prispinhu*. Ilustrações do autor. Tradução para a língua cabo-verdiana: Nicolas Quint e Aires Semedo. Neckarsteinach, Alemanha: Edition Tintenfab, 2013.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice*, 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999.
- SILVA, Avani Souza. *Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde*. 325 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php>
- Acesso em 05 de jul. 2016.

O escravo negro: mesmo homem, perspectivas diversas em Joaquim Manuel de Macedo e José Evaristo d'Almeida

Barbara Fernandes*

Introdução

No Brasil e no Cabo Verde do século XIX foram ambientadas duas narrativas que se assemelham quanto ao pioneirismo com que seus autores trataram uma questão polêmica que assinalava, à época, a sociedade de ambas as nações. Nos oitocentos, os textos que serão nosso objeto de análise trouxeram à baila o sistema sociopolítico e econômico de então, estruturado na escravatura, base das duas narrativas aqui tratadas: *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, do brasileiro Joaquim Manuel de Macedo, e *O escravo*, do português José Evaristo d'Almeida. A obra de Macedo é composta por três narrativas, intituladas *Simeão: o crioulo*, *Pai-Raiol: o feiteiro* - a segunda delas - e *Lucinda: a mucama*, dentre as quais abordaremos, em particular, *Pai-Raiol: o feiteiro*, relacionando-a à *O escravo* e buscando analisar e entender que fatores os dois autores tomavam como determinantes da conduta do homem, neste caso, em particular, do homem escravo.

Em *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, Macedo faz largo uso da retórica oitocentista para elaborar ampla defesa da causa abolicionista, em três narrativas em que, conforme o título da obra, o escravo é apresentado como a vítima da escravidão, transformado, pela degradação do cativo, em algoz das famílias senhoriais. A ação nefasta do cativo, levando desde a desmoralização até o assassinio portas adentro

* Mestranda USP.

da casa-grande, é apresentada pelo autor como a grande justificativa para a necessidade de o leitor posicionar-se de modo favorável à causa abolicionista. No prólogo, intitulado *Aos nossos leitores*, Macedo, logo nos primeiros parágrafos, apresenta a razão de ser da obra:

É nosso empenho e nosso fim levar ao vosso espírito e demorar nas reflexões e no estudo da vossa razão fatos [...] obrigando-vos deste modo a encarar de face, a medir, a sondar em toda sua profundidade um mal enorme [a escravidão] que afeia, infecciona, avilta, deturpa e corrói a nossa sociedade [...] E o empenho que tomamos, o fim que temos em vista adunam-se com uma aspiração generosa da atualidade [a abolição da escravatura], e com a exigência implacável da civilização e do século. (Macedo, 1991: 1).

Assim, Simeão e Pai-Raiol, protagonistas dos dois primeiros textos, levam a morte aos membros da família branca e Lucinda, na última, induz sua senhora, Cândida, a adotar, desde o início da adolescência, um comportamento que a deixará desonrada diante da sociedade, o que não chega a ocorrer, pois ela é salva pelo casamento com Frederico, rapaz de caráter nobre que perdoa o procedimento da jovem e une-se a ela em matrimônio. Baseando-se em três histórias em que o homem cativo é o agente pernicioso que engendra a ruína nas famílias brancas, e valendo-se de vastos recursos retóricos para persuadir o leitor, Macedo defende abertamente a libertação dos escravos, configurando sua obra como um romance de tese. O texto macediano utiliza a eloquência que, segundo Antonio Candido “vai empolgar a poesia e a prosa românticas, impondo o ritmo do discurso como padrão de composição literária” (Candido, 1981: 42 apud Martins, 2008: 226). Como um dos mecanismos de persuasão, o autor afirma que nada mais faz do que colocar no papel o que ele afirma sabido de seus leitores, pois é um dado da realidade sobre o qual ele apenas lançará luz e levantará discussões, uma vez que os leitores são, eles mesmos, testemunhas de fatos análogos aos narrados nos textos:

Contar-vos-emos, pois, em pequenos e resumidos romances as histórias que vós sabeis, porque tendes sido delas testemunhas. [...] Porque estas histórias veracíssimas foram de ontem, são de hoje, e serão de amanhã, e infinitamente se reproduzirão, enquanto tiverdes escravos. (Macedo, 1991: 5)

Asseverando que ele nada mais faz do que narrar histórias similares às vivenciadas pelos leitores, plenamente conhecidas de todos, o autor reveste suas narrativas de veracidade e lhes confere fidedignidade suficiente para convencer acerca dos graves perigos da escravidão e da necessidade imediata de adesão à causa abolicionista, sob pena de os senhores continuarem a sofrer com a crescente onda de violência da senzala contra a casa-grande. Segundo Flora Sússekind, é a estes senhores, vítimas em potencial do escravo-algoz, que o autor se dirige diretamente. A autora observa que os senhores de escravos seriam os conhecedores, por experiência própria, dos acontecimentos ficcionados nos romances e os detentores do poder de atuação em favor da Abolição da Escravatura a quem Macedo direciona seu discurso. (Sússekind, 1991: XXV). Publicado em 1869, *As vítimas-algozes: quadros da escravidão* é, portanto, lançado em meio ao debate sobre a extinção do escravismo e à crescente onda de violência de escravos contra senhores. Assim, Macedo explora um tema atualíssimo à época com amplos recursos de retórica – estudos comuns ao século XIX – a fim de influenciar a opinião do leitor para que, como ele, posicione-se e aja a favor da causa abolicionista.

Por sua vez, sobre o romance *O escravo*, de José Evaristo d'Almeida, poucas informações restaram à posteridade sobre a vida do escritor, desconhecido – ao contrário de Macedo – do grande público leitor. Sabemos que nasceu em Portugal, no século XIX, viveu radicado em Cabo Verde por vários anos e faleceu em Guiné-Bissau, em princípios do século XX, de acordo com informações de Manuel Ferreira, constantes na *Notícia* escrita por ele à segunda edição da obra. Tais informações seriam refutadas mais tarde por João Nobre de

Oliveira, segundo Alberto Francisco Mendes Lopes, autor da dissertação *Uma leitura do romance "O escravo", de José Evaristo d'Almeida*. No entanto, embora alguma discrepância nas informações sobre a vida do autor, o certo é sua ligação profunda com Cabo Verde, posto que com esta obra, publicada em 1856, em Lisboa, José Evaristo d'Almeida inaugurou não apenas o gênero do romance no país africano, mas uma tradição literária cabo-verdiana, até então inexistente; no próprio Cabo Verde, porém, *O escravo* só veio a ser publicado entre 1916 e 1917, em folhetim, no periódico *A voz de Cabo Verde*. O romance enaltece o mestiço – neste caso, o mulato – como representante da identidade de Cabo Verde, que era uma nação verdadeiramente mestiça. Constatamos tal valorização da mestiçagem pela figura idealizada da família mulata – a jovem Maria e seus pais, Cláudio e Mariana – que ocupa a mesma posição senhorial da família branca no Brasil e cujos membros são benevolentes e dotados das mais elevadas características físicas e morais, com destaque para a figura sublimada da protagonista Maria. Além de as três personagens serem idealizadas moralmente, dentre as principais personagens das três classes representadas – brancos, negros e mulatos – respectivamente Lopes, João e Maria, o primeiro sai de Cabo Verde em fuga, o segundo encontra a morte, e apenas a terceira sobrevive. Assim, entendemos que Evaristo mobiliza os citados recursos para engrandecer, por meio da própria estrutura narrativa, a mestiçagem em Cabo Verde, utilizando, neste caso, o desenrolar dos acontecimentos dentro da obra. Tendo em vista o potencial leitor cabo-verdiano, habituado às narrativas orais, e o português, vindo de uma série de leituras românticas, o romance é constituído para atingir a ambos simultaneamente, cada qual com seu repertório ficcional. Sob essa perspectiva, o autor estruturou o texto de modo a atender às expectativas dos dois gêneros de leitores, conforme aponta Helder Garmes:

o autor [...] tinha em seu público-alvo a soma do leitor português, com o repertório romântico de leituras, com a do ouvinte caboverdiano, com um repertório de nar-

rativas orais. [...] Assim, a estrutura da narrativa nos conduz para uma tentativa de integração da narrativa oral na tradição do romance [...] em *O escravo* tal procedimento ganha um sentido de forte cunho social... (Garmes, 2003: 183).

O autor busca, assim, atender ao público heterogêneo ao qual se dirige, e para tanto permeia a estrutura do romance de elementos da oralidade cabo-verdiana, a começar por reproduzir algumas palavras e expressões em crioulo, língua local, o que o narrador afirma ser-lhe impossível fazer com perfeição: “Tudo isto [o diálogo anterior, mesclado de palavras em crioulo e em português] foi dito em crioulo: nós porém não estamos senhores dessa linguagem a ponto de poder referir, no dialecto empregado pelos dois interlocutores, a conversação que vai ter lugar.” (Almeida, 1989: 50). *O escravo* é, portanto, um romance de forte cunho social que se destaca pela defesa aberta da mestiçagem e pela escolha, numa atitude arrojada para a época oitocentista, de um casal de protagonistas formado por um escravo negro, João, o protagonista que dá nome à obra, e Maria, sua jovem senhora mulata, o que evidencia em Evaristo a preocupação em encontrar e defender a identidade de Cabo Verde.

A dor do cativo: pode o escravo ser um homem bom?

As duas obras, que evidenciam o posicionamento de seus respectivos autores, apresentam pontos de vista distintos sobre o negro escravo e sobre os elementos que concorrem para a edificação do caráter humano. Em *Pai-Raiol: o feiticeiro*, todas as personagens escravas estão degradadas e corrompidas pela escravidão, incapacitadas de uma conduta moralmente digna diante da sociedade e para com seus senhores. O protagonista, que dá título ao texto, é um escravo negro, vindo da África, vendido a um fazendeiro chamado Paulo Borges, que logo passa a tê-lo em maior estima por acreditar que Pai-Raiol cumpre seus deveres com diligência, sem des-

confiar que o escravo está premeditando, acumpliciado com a crioula Esméria, também escrava da fazenda, a morte de todos os membros da família senhorial. A fim de apoderar-se dos bens de Paulo Borges e dos seus e tornar-se, ele mesmo, senhor de terras e escravos, Pai-Raiol orienta Esméria - sobre a qual possui total domínio - a ministrar doses reiteradas de veneno aos patrões e seus filhos até levá-los à morte. De fato, Teresa, a mãe, e os três filhos do casal vêm a falecer - embora o mais novo, ainda bebê, vem a falecer em razão da amamentação que recebe de uma ama negra -, sendo a ação de Pai-Raiol e Esméria descoberta e punida pouco antes de o objetivo final ser definitivamente alcançado. Assim, por meio de uma narrativa trágica e grandiloquente, Macedo explicita o quanto o sistema escravocrata leva à degradação, à corrupção e ao vício todos os indivíduos subjugados por ele, ficcionando, conforme apontado anteriormente, fatos análogos aos da vida real. Ao final da narrativa, assevera o autor: "Pai-Raiol e Esméria, **algozes pela escravidão**, esses dous escravos assassinos não podem mais assassinar... A escravidão, porém, continua a existir no Brasil. E a escravidão, a mãe das vítimas-algozes, é prolífica" [grifo nosso] (Macedo, 1991: 152). Dessa forma, Macedo inviabiliza - o que é reforçado pelas outras duas narrativas - a possibilidade de um comportamento nobre por parte do escravo: este apenas nutre sentimentos de rancor e vingança contra seus senhores; quando se mostra humilde e afável, tem em vista dissimular uma má ação ou escapar ao castigo, sem jamais fazê-lo por amizade ou gratidão. Pai-Raiol e especialmente Esméria são personagens que personificam a dissimulação do escravo, pois aparentam uma submissão ao cativo que não possuem, com a finalidade de atingirem objetivos escusos:

Esméria não era o que parecia: coagida pela força que não podia rebater a suportar a escravidão que debalde detestava, preparara com atilado juízo a sua segunda natureza, o difícil mas seguro processo, a melhor combinação de proceder para tornar menos dolorosa e torturadora a sua vida de escrava. Refinara o fingimento" (Macedo, 1991: 86).

A referida escrava, a fim de promover o envenenamento da família branca e transformar-se em senhora da fazenda, consegue insinuar-se na vida íntima de seu senhor e tornar-se sua amante, levando ao conhecimento de Teresa, sua esposa, em momento oportuno, o relacionamento extraconjugal de seu marido. Esméria, no entanto, age, em parte, subjugada por Pai-Raiol, homem de sentimentos cruéis e grande conhecedor de feitiçarias, estas reputadas pelo narrador como fonte de males não apenas à sociedade brasileira como também às demais sociedades:

Os adivinhos, os cartomantes, os ledores do futuro, os curandeiros misteriosos multiplicam-se em Paris e em todas as cidades da Europa, onde a impostura desses exploradores da credulidade de muitos e da curiosidade de quase todos vai descendo na escala da rudeza, do ridículo e do grotesco...(Macedo, 1991: 71)

Dá-se o contrário em *O escravo*, pois podemos observar que João e Luiza, tão escravos quanto Pai-Raiol e Esméria, possuem um caráter nobre. Ambos sofrem pela condição do cativo, mas não são maus, rancorosos e vingativos por causa disso. Para eles, a maior dor é a do amor impossível, para João, e não-correspondido, para Luiza. João ama a jovem Maria, sua senhora, e Luiza ama a João, que não pode lhe corresponder ao amor. Certa noite, quando João observava, ao longe, a janela de Maria, Luiza o surpreende e, num ato de abnegação, diz a ele que facilitará sua entrada no quarto da jovem senhora, altas horas da noite, enquanto esta estivesse adormecida. Por ser escrava doméstica e ter, portanto, acesso direto ao interior da casa, Luiza pode favorecer e acobertar a entrada sorrateira de João. Descobertos pela própria Maria, que desperta do sono e dá com ambos dentro de seu quarto, João recebe, de sua jovem senhora, a alforria; porém, mediante tal ato que o tornaria liberto, o escravo diz, evidenciando seu caráter, que não fora corrompido pela escravidão:

Piedade! Piedade!... De que me serve a vida longe de

vós? Oh! Dai-me a morte... eu vo-lo peço... Banido, meu Deus! [...] Já que é impossível pertencer-vos pelo amor, deixai-me – como cativo – continuar a ser vosso.” (Almeida, 1989: 102-103).

A dor do cativo existe e pesa sobre João, mas a dor de separar-se de Maria é ainda maior, a ponto de ele preferir permanecer sob a condição de escravo a receber a carta de alforria e ir embora para longe de sua senhora. Existe, para José Evaristo d’Almeida, um sofrimento superior ao impingido pela escravidão: o da rejeição amorosa - sofrida por Luiza - e o do amor impossível - vivido por João. No *Prefácio* à obra, Manuel da Veiga define que “João, seu herói principal, é um escravo negro que se sente agrilhado e despedaçado mais pela dor de um amor <<impossível>> do que pelo sofrimento da condição de escravo...” (Veiga, 1989: 12). Assim somos defrontados, de um lado, por Macedo, que não viabiliza, no escravo, nenhum sentimento superior ao desejo de liberdade e ao conseqüente ódio aos senhores, e de outro, por Evaristo que, embora reconheça as agruras da escravidão, admite a circunstância de a dor de amor ser mais intensa que a dor do cativo.

A formação do caráter do escravo por dois pontos de vista distintos

A respeito dos elementos condicionantes da conduta do homem e em particular do escravo, os dois autores apresentam, novamente, visões distintas. Seja este um comportamento bom ou mau, a base sobre a qual o caráter está construído difere em Macedo e Evaristo. Para o autor brasileiro, o meio e a índole atuam conjuntamente na formação do caráter, enquanto Evaristo não se atém a esses fatores e aponta no lugar deles a raça² – se branco, negro ou mestiço – como elemento

² O conceito de “raça” é utilizado neste artigo de acordo com a concepção vinda das ciências naturais, vigente no século XIX, da qual José Evaristo d’Almeida fez uso em sua obra. A classificação da população humana em “raças”, naquele século, baseava-se primordialmente na cor da pele e em fatores como o formato do crânio, do nariz, dos lábios e do queixo.

definidor do caráter humano. Atentamos para algumas personagens das duas narrativas que evidenciam a visão dos autores. Em *Pai-Raiol: o feiticeiro*, Macedo nos dá indícios de que a escravidão – ambiente degradado, corrompido e vicioso, portanto suscetível de degradar, corromper e viciar os que a ele se veem submetidos – aniquila as características elevadas, segundo o autor, “inatas”, de que o escravo possa ser dotado, e exacerba as más, levando-o a dar vazão, pela situação aviltante do cativo, somente às últimas, em detrimento das primeiras. A personagem de Tio Alberto nos revela com clareza o quanto a condição de escravo deforma a natureza do indivíduo, ou seja, sua índole, aquilo que ele traz dentro de si:

Alberto era um homem negro de **natureza** nobre e altiva, mas já estragada pelos venenos da escravidão [...] De suas grandes qualidades por assim dizer **inatas**, só restavam os vestígios nos defeitos opostos: da altivez tirara e conservara o ódio aos senhores que lhe impunham o aviltamento do cativo forçado; da sua nobreza e dignidade pessoal apenas lhe ficara a flama vingativa do insulto recebido, e a arrogância da consciência da própria força material. [...] Ao menos, porém, nessa destruição de grandiosos sentimentos, o escravo africano, Alberto, pudera salvar e manter a fidelidade mais exemplar aos parceiros, e a repugnância mais invencível às ciladas cobardes que a traição costuma armar às escondidas.” [grifo nosso] (Macedo, 1991: 131)

Tio Alberto é também escravo na fazenda de Paulo Borges e havia sido amante de Esméria. Esta, cada vez mais amedrontada diante do comportamento tirânico de Pai-Raiol, procura o antigo amante e ambos, em segredo, planejam a morte de Pai-Raiol imediatamente depois da de Paulo Borges, ficando, assim, como senhores da fazenda, Tio Alberto e Esméria. O plano não logra êxito, pois a velha escrava Lourença, enraivecida pelos maus-tratos de Esméria - que fora arvorada, pela morte de Teresa, à posição de senhora da casa - revela a Paulo Borges os encontros furtivos da crioula com Pai-Raiol e, na noite em que o patrão deveria tomar a dose fatal de café envenenado, este apenas finge ingerir a bebida e

é acordado por Lourença, altas horas da madrugada, a fim de certificar-se de toda a verdade. Apesar da colaboração de Tio Alberto em um assassinato que o transformaria em senhor, depreendemos da última citação que ele não possuía uma natureza má, ou seja, não trazia em si – antes de receber a influência perniciosa do cativo – uma índole vil; no entanto, aviltado, sim, pela escravidão, suas tendências inatas foram sufocadas e pouco restou de algumas delas: altivez, nobreza e dignidade pessoal, e em maior proporção fidelidade e coragem. Tio Alberto possuía não apenas qualidades boas, mas sim grandiosas, que lhe confeririam um caráter nobre; ele, porém, foi rebaixado pela condição de escravo, e nada mais possuía senão “vestígios” do homem que poderia ter sido. Pai-Raiol, pelo contrário, possuía índole má; a crueldade, nele, não era apenas consequência do rebaixamento do cativo: estava, antes de mais nada, em sua natureza. Diz Macedo: “O Pai-Raiol era pela escravidão vítima, e pela organização ou por sua **natureza** mau: a reação dos sentimentos da vítima, e os **instintos**, as **inspirações da natureza** má o tornavam fera...” [grifo nosso] (Macedo, 1991: 89-90). O feiticeiro agia de maneira cruel não apenas com seus senhores, a quem ele teria por inimigos natos, dada a sua condição de cativo; agia de maneira cruel, desprovida de sentimentos generosos, para com os próprios escravos da fazenda, que compartilhavam, com ele, as mesmas dores e aspirações. Assim é que Pai-Raiol mantém Esméria, sua cúmplice em todos os crimes, mas antes de tudo irmã de cativo, sob o domínio do medo: “E se até então Pai-Raiol brutal e tiranicamente a dominava e lhe impunha sua vontade absoluta, a que extremos não se arrojará, quando, morto o senhor, entrasse na casa, em cujo dono contava já erigir-se?” (Macedo, 1991: 135). Mesmo que não atentássemos para a descrição pormenorizada do caráter de Pai-Raiol, a conduta dele e de Tio Alberto dentro da trama nos fornece indícios suficientes de que, embora ambos sejam escravos, sua natureza é diversa. Enquanto um, conforme apontado anteriormente, detesta os próprios irmãos de cativo e planeja tomar o lugar de Paulo Borges por meio do envenenamento da família senhorial, para dar, com poder

nas mãos, ainda maior vazão à sua crueldade, o outro, embora não lhe seja possível ter nenhum sentimento nobre pelos senhores, não concebe planos maléficos contra eles, ou seja, não possui a iniciativa do mal, e é amigo dos demais escravos. Assim, Macedo evidencia que a índole, constituída pelas características inatas a cada indivíduo, seria um dos aspectos que condicionavam o caráter do escravo, sendo a ela justaposto o ambiente em que estava inserido o homem.

Dessa forma o cativo, meio em que viviam os escravos, transformava-os nas “vítimas-algozes” de que nos fala o título da obra. Fosse a natureza do indivíduo boa ou má, nobre ou vil, a escravidão destruía a primeira, restando dela apenas parcos indícios, e acentuava a segunda. Pai-Raiol, Esméria, Tio Alberto e Lourença simbolizam a fatalidade do escravismo sobre o ser humano, por permitir a este apenas a disseminação de vícios e ódios, principalmente contra os senhores. No entanto, tais personagens apontam para uma esfera superior à individualidade de cada um; Flora Sússekind, em seu estudo sobre *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, afirma, a respeito dos escravos de Macedo:

os personagens, na verdade, exemplificam uma instituição ou uma forma de comportamento [...] Porque africanos ou crioulos, escravos rurais ou domésticos, feitiçeiros ou mucamas, Pai-Raiol, Simeão, Lucinda ou Esméria, onde se lê qualquer um desses nomes ou tipos, é para se ler, na realidade, pura e simplesmente, ‘escravidão’.
(Sússekind, 1991: XXXV-XXXVI).

Conforme havia explicitado o próprio autor no prólogo da obra, ele não iria narrar histórias desconhecidas do público leitor; estas eram parte integrante da estrutura social da época, que tinha na escravatura uma de suas bases. Todos haviam vivenciado ou lhes havia chegado ao conhecimento um fato análogo ao de suas narrativas; logo o autor afirma-se ciente de que não trará nada novo, mas sim apresentará o problema ao leitor de modo que este seja levado à reflexão e à concordância com a causa abolicionista. Assim, a degradação do

homem pelo cativo é o outro ponto de apoio que, para Macedo, condiciona o caráter do escravo. Observamos que esta é a tese recorrente da obra, porque é ela que justifica a necessidade premente de se extinguir a escravidão. O homem possui características inatas, que entrarão decisivamente na composição de seu caráter, porém o cativo aniquilará as qualidades e tornará o escravo um pessoa vingativa, corrupta e cruel. Na personagem da escrava Lourença fica patente a violência moral imposta pela escravidão:

Lourença, a velha escrava, a escrava profundamente desmoralizada **por longa vida de cativo**, ensinada pela experiência traiçoeira de mais de meio século de escravidão, tinha apanhado e guardado com indiferença malvada o segredo dos crimes de Esméria, e só pelo rancoroso ressentimento do açoute romperá o silêncio imposto pelo ódio natural de escrava ao senhor. [grifo nosso] (Macedo, 1991: 146).

O meio, portanto, era fator decisivo para determinar o caráter e a conseqüente conduta do escravo. Lourença rompe o silêncio do ódio a Paulo Borges apenas pelo rancor despertado pela conduta tirânica de Esméria, que, então senhora da fazenda, ordenara o castigo do açoute à velha escrava, e não por querer verdadeiramente ajudar a seu senhor. O autor, arvorado em defensor da causa abolicionista, busca, por meio da retórica e do desenrolar do enredo, persuadir o leitor de que, enquanto se mantiver o regime escravocrata, comparado por ele a um cancro, a sociedade brasileira não ficará curada. Mobilizando o imaginário da doença e da saúde, situa, respectivamente, a escravidão como a primeira, e sua extinção como a segunda. Inferimos, portanto, que a ação do escravo, em Macedo, se dá balizada, de um lado, pelas características inatas ao indivíduo, e por outro, pelo meio degradado, corruptor e vicioso que o oprime, isto é, o cativo.

Para José Evaristo d'Almeida, a mesma questão – os fundamentos sobre os quais se constrói o caráter humano – se apresenta sob justificativa diversa. Para o autor português, a

raça é o elemento definidor da conduta da maioria dos indivíduos, não apenas do negro escravo como do branco e do mestiço, este a figura idealizada em *O escravo*. A fim de compreendermos o ponto de vista do autor, confrontaremos o caráter do escravo – sempre oriundo da raça negra – com o do branco e do mestiço, para observarmos como a incidência de tipos de conduta em personagens de cada uma das três raças atesta o posicionamento geral de Evaristo. É possível observar, pela leitura do texto, que há uma atribuição de elevação ou baixa de caráter conforme a raça: as personagens brancas são más; as negras mesclam boas e más; e os mestiços são bons. Poderíamos enfileirar algumas personagens, de acordo com a raça, para determinar como Evaristo atribuía a esta o fator decisivo na formação do caráter: brancos: Lopes/Jerônimo Pimentel; negros: João/Luiza/Júlia; mestiços: Maria/Cláudio/Mariana. Jerônimo Pimentel é o senhor branco que desgraça por completo a vida da escrava negra Júlia: ele a persegue, violenta e engravida – o filho de ambos é Cláudio, pai de Maria – quando ela possui apenas treze anos de idade e, mais tarde, por ela ter tentado vingar-se, após ter pela segunda vez sua vida destruída, submete-a à tortura, em atitudes que denotam extrema crueldade, a ponto de levarem seu tio, o Bispo, a intervir em favor da escrava: “Tu [Jerônimo Pimentel] és um monstro que devias espiar o teu crime sobre o cadafalso [...] Deus tenha piedade de ti, se nessa alma perversa poder algum dia penetrar o arrependimento.” (Almeida, 1989: 74-75). Além de, com violência, obrigar Júlia, adolescente ainda, a manter relações sexuais com ele, Jerônimo Pimentel torna a persegui-la quando ela está com vinte e oito anos, tão bela quanto antes, mas tendo ao seu lado o escravo Luís, a quem amava. Ao descobrir que Júlia dera à luz um filho, fruto de seu relacionamento com Luís – este filho é João –, Jerônimo Pimentel ameaça a vida da criança para que a escrava revele o nome do pai e, ao fazê-lo, Júlia salva a vida de João, mas condena a de Luís. Quando, em um batuque, esta história é contada, os ouvintes exclamam: “- Oh! – bradaram a um tempo todos que ouviam esta terrível história. – É impossível que existisse semelhante monstro!” (Almeida, 1989:

74). Por sua vez, a outra personagem branca, Lopes, arquiteta a sublevação de soldados para roubar dinheiro e bens e, mais que tudo, aproveitar-se da desordem para levar Maria embora, à força, de Cabo Verde, pois ele a desejava sem ser correspondido e, sem quaisquer escrúpulos, iria levá-la sem seu consentimento; após o português fazer a exposição completa de seus planos aos futuros comparsas, diz-nos o narrador: “Havia tanta maldade nas palavras de Lopes – traíam um cinismo tão revoltante, que seus auditores não puderam reprimir um movimento de repugnância.” (Almeida, 1989: 83). Dentre os demais brancos, apenas o Bispo, tio de Jerônimo Pimentel, apresenta nuances morais mais elevadas; a quase totalidade, porém, age com os mesmos propósitos ignóbeis, e as duas de maior destaque, o senhor Jerônimo Pimentel e o estrangeiro Lopes, possuem um caráter marcado pela total ausência de senso de humanidade, sendo capazes de várias torpezas, dentre elas as mencionadas anteriormente.

A respeito dos negros, João, apesar de sofrer pela condição de cativo, ama Maria e tem uma conduta nobre diante de seus senhores, que são Maria e seus pais, Cláudio e Mariana; Luiza também sofre pelo estigma da escravidão, mas não alimenta sentimentos de rancor ou vingança contra seus senhores e sua maior dor é o amor não-correspondido que sente por João; e Júlia, apesar de viver apenas pela esperança de poder vingar-se de todas as atrocidades de Jerônimo Pimentel na pessoa de seus descendentes, é antes de tudo vítima, e não agente, do mal. Sobre ela diz o narrador: “E João compreendeu que a razão não pudesse resistir a tanto padecer. Ele olhou Júlia de um ar de piedade, porque refletiu que o coração de sua mãe fora como o dele, se o desgosto dificultando-lhe o raciocínio, lhe não houvesse invertido a índole.” (Almeida, 1989: 130). A índole de Júlia e João, negros escravos, era, portanto, boa, tendo sido preservada no filho, que não conheceu os mesmos sofrimentos da mãe, e desvirtuada nesta, em razão dos padecimentos físicos e morais dos quais ela fora vítima. Antes de ter sua vida desgraçada pela segunda vez, quando está feliz ao lado de Luís, a feiticeira, que conta sua história no batuque, diz: “Júlia nunca lhe conta-

ra [a Luís] a sua desgraça [a violência de seu senhor]; porque o seu amante pertencia ao mesmo cativo, e ela - boa alma como era - não queria despertar em Luís um ódio de morte por seu senhor.” (Almeida, 1989: 72) Descobrimos, assim, pela narrativa, que Jerônimo Pimentel, o senhor branco, e Júlia, a escrava negra, são pais de Cláudio e avós de Maria, sendo os dois últimos os membros da família senhorial a que pertence João. Cláudio nunca vem a saber que João, escravo da fazenda, é na realidade seu meio-irmão e tio de Maria. Júlia, no entanto, incapaz de amar seu primeiro filho e sua neta, planeja vingar-se, neles, e também na nora, de todas as ofensas físicas e morais que sofrera de Jerônimo Pimentel. Assim observamos a diferença de caráter na generalidade de brancos e negros: os primeiros possuem, em sua maioria, maldade inata - visto que não estão aviltados pelos tormentos do cativo - e os segundos enveredam pelo mal por terem-no recebido primeiramente de seus senhores brancos. Há exceções, pois observamos a conduta dos escravos que abusam sexualmente de Júlia, quando esta fica amarrada ao leito e é obrigada a servi-los em nome da vingança de Jerônimo Pimentel, quando este descobre a ligação de Júlia com Luís.

O homem ideal, para Evaristo, seria o mestiço, símbolo da identidade cabo-verdiana, representado por Maria e seus pais, Cláudio e Mariana, que possuem caráter elevado e apresentam conduta irrepreensível. O capítulo II, dedicado às explicações sobre a sua família, apresenta Cláudio com as características de um “irrepreensível comportamento”, “subida instrução”, “muito merecimento” e “todo dedicado a sua esposa” (Almeida, 1989: 33); sua conduta, assim como a de Mariana, em família e em sociedade, revela um proceder nobre, que não enseja nenhuma censura. A filha, Maria, é a personagem romântica por excelência; suas características físicas e espirituais são elevadas: “Maria, dotada de compreensão fácil - de uma penetração de causar inveja aos mais talentosos - possuía - além dos lisonjeiros dotes físicos - um coração de têmpera sumamente delicada.” (ALMEIDA, 1989, p. 34). Em várias passagens o narrador enaltece Maria, no entanto a descrição acima sumaria a idealização da personagem: ela possui beleza (aspecto físico),

inteligência (aspecto intelectual) e virtude (aspecto moral). Assim, colocando-os em um ideal de perfeição, Evaristo defende a integridade do caráter do mestiço, em oposição ao branco e mesmo ao negro. Numa de suas ações de maior benevolência, Maria perdoa João, quando este facilita entra furtivamente em seu quarto e, em vez de exigir que o escravo seja punido, decide alforriá-lo. Para a sociedade oitocentista, caso se descobrisse que um homem, que não seu marido, fora encontrado no quarto de uma jovem, sua reputação poderia estar arruinada. Porém Maria, mesmo sabendo do risco a que João a estava expondo, tem um ato de grande bondade diante da revelação do amor que ele lhe tem: “Aproximando-se então do escravo deu-lhe a mão para levantar-se; e sem que de sua boca de anjo soltasse uma censura - sem que mesmo sua voz manifestasse o acento do desprazer - ela lhe disse: - João, és forro; dou-te a liberdade: sai desta casa, onde jamais buscarás entrar.” (Almeida, 1989: 102). A família senhorial mulata é, portanto, um modelo de grandes virtudes, tendo a culminância na jovem Maria. Assim sendo podemos depreender, a partir das análises anteriores, que os posicionamentos de Macedo e Evaristo divergem quanto aos elementos definidores do caráter do escravo, sendo estes, para o primeiro, a índole e o meio e, para o segundo, a raça. No entanto, embora as divergências, ambas as obras expõem, cada qual a seu modo, a grande dor que é, por si só, ser escravo.

Conclusão

As agruras da escravidão e o padecer dos escravos é ponto de convergência entre *Pai-Raiol: o feiticeiro* e *O escravo*. A dor e a humilhação, de natureza física e moral, a que ficam subjugados os cativos, tornam-se patentes nas duas narrativas. A palavra do escravo em Macedo, saturada de ódio e vingança em relação aos senhores, e parcialmente abrandada em Evaristo, igualmente revelam ao leitor as mazelas de um sistema que ainda imperava no Brasil e em Cabo Verde, levando ao embrutecimento das relações humanas. A crescente onda de violência de escravos contra senhores, nas terras

brasileiras, nas décadas de 1860-70, de que Flora Süssekind faz alguns apontamentos (Süssekind, 1991: XXVII), era a prova das consequências ameaçadoras do escravismo. Enquanto Macedo envilece a conduta do escravo para provar o quanto o cativo rebaixa o ser humano e o torna capaz das maiores torpezas, fazendo-se necessária, portanto, a adesão urgente à causa abolicionista, por parte da classe senhorial, Evaristo enaltece o mestiço – neste caso em particular o mulato – como aquele que vai congrega, em si mesmo, virtudes que formarão o ideal da nação cabo-verdiana. E ambos, com vistas a seus objetivos, não ocultam a ignomínia da escravidão; em *O escravo* encontramos na fala de João, dirigida a Maria, a constatação de que não há perspectivas para o escravo, por mais que se lhe dê a oportunidade de aclarar a inteligência: “Abristes-me as portas do entendimento, mas quando busco ler no livro do meu futuro, encontro em todas as páginas a palavra <<escravo>> escrita em caracteres pretos, oh! pretos como o meu semblante!...” (Almeida, 1989: 29-30). A liberdade, portanto, seria o único meio de salvar o escravo do envilecimento; em Macedo ela é explícita, por ser sua defesa o objetivo da obra, e em Evaristo dedutível, pelas ideias subjacentes ao primeiro plano da narrativa. Ambos colocaram-se à frente de seu tempo e trouxeram o negro e o mestiço como protagonistas, legando à posteridade obras que oferecem um quadro amplo para estudo e análise de uma questão crucial à época e definidora de futuros quadros históricos nos países de língua portuguesa.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, José Evaristo de. *O escravo*. 2. ed. [S.L.]: Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.
- GARMES, Helder. Identidade mestiça de Goa a Cabo Verde. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (Orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte&Ciência, 2003, p. 177-203.
- LOPES, Alberto Francisco Mendes. *Uma leitura do romance “O escravo”, de José Evaristo d’Almeida*. 91p. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos, especialidade de Literatura Cabo-Verdiana).

- Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2010.
- MARTINS, Eduardo Vieira. A retórica do Romantismo. In: OLIVEIRA, P. M. (Org). *Figurações do Oitocentos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 223-238.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1991.
- SÜSSEKIND, Flora. As vítimas-algozes e o imaginário do medo. In: MACEDO, J. M. de. *As vítimas-algozes: quadros do escravidão*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1991, p. XXI-XXXVIII.

Testemunhos da Desrazão - alguns exemplos na literatura brasileira dos séculos XX e XXI

Ciro Martins Lubliner*

I. Loucura e Desrazão: desvio e distinção

Este ponto introdutório surge da ânsia de realizar uma distinção bastante pertinente para a compreensão dos escritos os quais estamos dispostos a visitar. O filósofo Peter Pál Pelbart realizou uma produdente pesquisa na qual coloca em questão as confusões existentes entre as definições de loucura e desrazão, e este trabalho é fonte de riqueza para as indagações no terreno que reúne a loucura e a literatura.

A primeira pergunta que para nós surge é: seria possível criar *diante* da loucura? De prontidão responderíamos que sim, pois temos inúmeros casos que nos fazem afirmar tal - Sade, Lautréamont e Artaud são alguns exemplos clássicos neste sentido. O que acontece é que a resposta a essa pergunta muda drasticamente quando levemente alterada a indagação: seria possível criar *mergulhado* na loucura? Aí diríamos que não, pois a loucura é total impossibilidade de produção, restrição geral do ser, estado em que ele já não consegue minimamente organizar seus pensamentos ou mesmo agir (o ato de empunhar uma caneta, ou levar os dedos às teclas de uma máquina de escrever ou computador se torna inviável). A loucura é o ultrapassar das fronteiras, ela está ligada a experiências-limite, condições em que nos encontramos em uma região transitória e perigosa, caminhando em uma corda bamba, mas que não chega a ser rompida. O seu

* Doutorando UFRJ.

romper seria justamente a queda livre no abismo da loucura.

Indagamo-nos então o que seria este estar *diante de* que mesmo dado a um estado de loucura, em constante iminência, ainda consegue inventar, criar: é a desrazão.

Quando o pensamento e a escrita estão atuantes, a loucura se dilui – mesmo que temporariamente – para que um jogo dito desarrazoado emergja. Nos momentos em que uma carga, mesmo que mínima, de sobriedade advém é possível ao indivíduo concentrar energias para a produção de algo – no nosso foco de atenção – a literatura. O pensador francês Maurice Blanchot (2007, p.176) afirma que no mundo da desrazão, “a loucura é apenas uma parte”. É quando uma espécie de campo magnético do delírio consegue ser absorvido e transmitido através da escrita que a desrazão encarna em uma matéria potencial para a literatura, pois dispara uma forma de apreensão de forças – de uma dada irresponsabilidade da ficção que entra em processo de simbiose com uma fidelidade ao registro, ao testemunho – como que colhidas da loucura. As forças do delírio são aquelas que colocam as coisas invisíveis para agir, cria do inexistente, e é o que os autores brasileiros aqui evidenciados realizaram.

Todos estes escritores em pauta escreveram sobre seus estados de delírio, e parecem a partir deles, no retorno desta profundidade, deste abismo no qual se corre o risco de permanentemente mergulhar, transportar as dadas *experiências-limite*. A desrazão funcionaria aqui como o estado que pode tornar produtora a loucura.

No direcionamento destes delírios para a escrita é natural que haja uma contaminação da própria linguagem. Dada a proximidade de sua relação (Pelbart afirma mesmo uma forma de relação de vizinhança entre as duas), a distinção entre loucura e desrazão se faz problemática, o que incide por vezes no erro de dizermos loucura ao queremos dizer desrazão, e desrazão ao queremos dizer loucura. Nestes casos, damos uma certa dose de desconto para o teórico/escritor, pois cremos também caber mais uma necessidade de perspicácia e atenção do leitor para poder discernir o que está em questão – o que evita também más intenções em leituras e

interpretações. Uma das dificuldades em se pensar a desrazão está contida na própria formação da palavra, já que em sua grafia ela “desfaz a razão” (o uso do prefixo *des*), ou está ausente dela, sem a contradizer, já que ela escapa ao sujeito, ao Humano².

A proeza principal da aparição da ideia de desrazão se localiza no fato de ter, ou pelo menos de surgir como opção para tal, operado uma dissolução na ideia de racionalismo. Esta diz respeito à oposição existente entre a refutação e o menosprezo completo das criações provenientes de delírios ou estados de loucura, e a sua idealização e excessivo vangloriar. Não se trata nem de diminuir ou ignorar a importância destas invenções, nem tampouco de elevar elas a tal grau de elogio que passe a ser objeto de veneração e busca de alcance do estado; ou seja, nem entregar o louco aos leões (como Foucault evidenciou em parte de sua *História da Loucura*), nem colocá-lo em um pedestal (querer se transformar em louco ou forjar ser um é evidentemente uma grande tolice).

A desrazão define condições passageiras e escapes. Vendo a dificuldade e o perigo de por vezes misturar as duas coisas, e para evitar este transtorno nocional, Peter Pál Pelbart preferiu – ao se indagar sobre produções artísticas fruto do desatino (notadamente no caso da linguagem e da literatura) –, pensar a partir do conceito de *fora* concebido por Maurice Blanchot.

Quando ainda dizendo da distância entre loucura e desrazão, escreve Pelbart (2009, p.57):

(...) enquanto a desrazão é a experiência percebida como inumana, atemporal, imaginária e onipresente, que enuncia, no silêncio ou na desforra, uma verdade *do mundo*, a loucura remete à experiência temporal, de um tipo social excluído, e que exprime, no excesso de suas paixões, a verdade *do homem*.

A experiência da desrazão em literatura e arte opera de

² A utilização da letra “H” maiúscula se refere ao Humano que busca manipular, controlar e impor a razão e a moral, repelindo e ignorando outras forças que podem se fazer presentes na literatura, na arte e na vida.

forma a se tornar “*afetiva, imaginária e atemporal*” (ibid., p.55), ao contrário da loucura que se limita ao “*temporal, histórico e social*” (ibid., p.55). A confusão entre tempos, a impossibilidade em se situar se faz marca. Dois trechos retirados do diário escrito por Maura Lopes Cançado em um de seus períodos de internação, traçam relações com esta ideia de um tempo outro, diferenciado:

(...) Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Nos parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É eterno.

(...)

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa. Sou a desocupada no tempo, a não fixada. (CANÇADO, 1988, p.26/131)

Nestes trechos, a eternidade e a confusão entre divisões temporais (passado, presente, futuro) nos faz recair em mais um dos efeitos produzidos pela desrazão.

Identificamos ainda como a força de uma escrita fragmentária está bastante viva nos escritos da desrazão, inclusive em suas reuniões, já que os livros dos autores brasileiros aqui lidos quando não são inteiramente compostos por uma obra póstuma fruto da reunião de escritos os mais variados, de uma miscelânea de gêneros e anotações dispersas, conferem em sua estrutura aparentemente romanesca um claro inacabamento (como em *O Cemitério dos Vivos* de Lima Barreto), em cortes cronológicos desiguais (o livro-diário *Hospício é Deus* de Maura Lopes Cançado), ou ainda em intensas rupturas, digressões e fragmentações capitulares (como em *A Saída do Primeiro Tempo* e *Quatro Olhos* de Renato Pompeu ou *Todos os Cachorros são Azuis* e *O Esquizoide - Coração na Boca* de Rodrigo de Souza Leão). A característica do inclassificável passa a fazer parte destes autores, dificultando assim a categorização, fator dado à análise cientificista e racional.

O louco se vê exposto a questões com as quais não pode criar grande resistência, e quando estes são ou se tornam escritores, a literatura passa a ser mais uma dessas questões. Impulsos nos quais acabam se entregando inteiramente, embutindo em cada um deles energias bastante peculiares, insensatas e obstinadas. O escritor e jornalista campineiro Renato Pompeu relata momentos em que identificava em si fortes indícios de delírio que se tornavam cada vez mais perniciosos a ele (em termos sociais, de convívio) na medida em que embaralhavam as fronteiras entre realidade e ilusão. Foi a partir daí que diz ter buscado tratamento mais intenso, sendo uma de suas estratégias para controlar seus desatinos transportar para, e como que isolar estas ocasiões, a criação literária e teórica. Somente assim, através da linguagem, é que o escritor pôde como que “...descolar-se de si ...” (PELBART, 2009, p.49). Ciente da condição de conviver até o final de sua vida com a simultaneidade entre consciência e inconsciência, sobriedade e delírio, sono e vigília, a literatura se torna válvula de escape (um *fora?*) que não o livra do perigo da loucura (pode até muitas vezes aproximá-lo e levá-lo a um ponto sem volta), mas o direciona para uma forma de produção (o próprio Pompeu afirma ser extremamente necessário para o controle da loucura que o louco esteja sempre ocupado, se mantendo em movimento de alguma maneira).

Com Rodrigo de Souza Leão, particularmente em *Todos os Cachorros são Azuis*, este “descolar-se de si” é incessante. O autor descreve instantes nos quais há um movimento intenso de vai e vem, como se entrasse e saísse de si em ações fugazes, como em rajadas desarrazoadas. Sua projeção em outros animais e objetos, espécies de devires que o invadem, é uma constante em seu texto. Crer ser um golfinho deitado ao divã, virar uma planta durante uma sessão com sua psicóloga, fumar um cigarro de maconha dentro de um elefante e soltar a fumaça por sua tromba, quebrar e desordenar tudo por ser feito de cacos, se transformar em uma máquina que só escreve o que ele quer, e procurar no mundo de fora todo dia o seu nome no obituário, são alguns dos exemplos destes

movimentos.³

Os acessos de loucura, assim como aqueles da literatura e da escrita, são forças com as quais muitas vezes não se pode lutar, mesmo se debatendo, e é provavelmente também por isto que a obstinação dos loucos componha tantas invenções admiradas (os exemplos na literatura são variados, assim como na arte pictórica com Van Gogh e a experiência brasileira do Museu do Inconsciente, ou no teatro com Qorpo Santo e Artaud). É como diz Pelbart (2009, p.133) ao lidar com a literatura: “Com efeito, os escritos loucos comprovam que a escritura se presta a ser um jogo intensivo de formas e gestos, impulsos, violências e graças”. A necessidade pura de uma escrita da desrazão é permeada por uma força incontrolável, inapelável e inadiável.

II. O Testemunho-Ficção

Em 1998 o filósofo Jacques Derrida escreveu um livro intitulado *Morada - Maurice Blanchot*, a partir de um dos últimos textos publicados em vida por Maurice Blanchot: *O Instante da minha morte*. Este texto consta do testemunho de um acontecimento passado no crepúsculo da segunda guerra mundial, quando a França já estava sendo retomada pelos aliados, mais precisamente no dia 20 de julho de 1944, quando, por muito pouco, Blanchot não fora fuzilado por soldados russos (que pensava até quando próximo da morte serem alemães). Em seu livro, Derrida se debruça sobre este intrigante ato que dispara relações entre a ficção e a verdade autobiográfica, portanto, entre a própria literatura e o testemunho. É em meio a dúvida e a especulação que o filósofo franco-argelino vai desenvolver seu pensamento, afirmando logo no início do livro: “... não sei se [o texto de Blanchot] pertence ou não, de modo puro e próprio e estrito e rigoroso, ao espaço da literatura, se é uma ficção ou um testemunho, e sobretudo até que ponto põe em causa ou faz tremer todas estas partilhas” (DERRIDA, 2004, p.20).

³ Todos eles retirados de diferentes momentos de *Todos os Cachorros são Azuis*.

O ponto de partida para Derrida é a compreensão de como é tomada a ideia de testemunho dentro do senso comum. De pronto, sua definição está ligada a questões referentes ao campo jurídico, a um pronunciamento oral que se dá em frente a um tribunal, e que diz respeito a um contrato e uma atestação da garantia de verdade e boa fé na transmissão de informações que se tornam públicas na medida em que estão sendo proferidas. Durante um julgamento, a mentira é tida como altamente perniciosa, é necessário que ela se torne temida como nenhum outro fator (quem mente está apto a sofrer severas punições) para que advenha a verdade, e somente ela. Neste caso, a obra de arte não poderia aparecer de forma alguma, já que nela não há garantia de veracidade, assim, apenas a realidade pode estar presente, ao custo da ilegitimação. A lei teme então a mínima probabilidade de ficção, pois é ela quem “assombra, como sua própria possibilidade, o testemunho dito verídico, responsável, sério, real. Essa assombração é talvez a própria paixão, o lugar passional da escrita literária, como projecto de dizer tudo (...)” (DERRIDA, 2004, p.76).

Blanchot opera um desvio desta faculdade jurídica, colocando mais uma vez a literatura em risco, na esperança de habitar, permanecer mesmo que provisoriamente (há aqui o jogo com a palavra *demeure* no francês que se perde ao utilizarmos a língua portuguesa) entre a pequena fissura que pode existir entre a verdade e a mentira, o verdadeiro e o falso. Diz Derrida (ibid., p.32):

É desta possibilidade sempre em aberto – e que deve continuar a sê-lo, para melhor e para pior – é que vamos ocupar-nos. É aí que uma paixão da literatura teria lugar, é aí que ela teria um dos seus lugares senão o seu próprio lugar.

Localizando-se nesta tensão entre a realidade e a ilusão, a invenção, é que o relato transformado em texto vai ganhar espaço. É talvez principalmente por seu caráter passional (dizemos comumente quando alguém age impensadamente,

de maneira como que irracional, que este indivíduo está agindo de forma “passional”) que a literatura invade um escrito, e no caso do testemunho ela sempre estará passível de sofrer acusações difamatórias, por não estar interessada pura e simplesmente em atestar, em dar prova de algo sob contrato firmado com a verdade. Trata-se então de deixar recair sobre o testemunho a possibilidade da literatura, que ela possa se infiltrar e injetar suas substâncias, fazendo com que ele passe a operar em uma nova lógica.

Mas não é apenas da dissonância entre o relato e a ficção que sobrevive a relação entre testemunho e literatura. Existem certamente características em ambas que acabam alimentando e potencializando esta mistura. Aqui, a ideia de experiência é bastante valiosa, pois como escreve Derrida (2004, p.29): “Ocular, auditiva, tátil, a percepção sensível da testemunha deve ser uma experiência”. Quando transmitida para a escrita, livre do fardo do pronunciamento presente e público, o testemunho pode enfim especular outras formas de efetuação, sem necessariamente perder este caráter da transmissão do acontecimento de uma experiência. Derrida convoca também neste sentido do testemunho, de uma completa entrega pessoal que pode haver no relato, a figura do mártir, aquele que “quando testemunha, não conta uma história, oferece-se” (ibid., p.35). É nessa força que os escritores brasileiros trabalhados neste capítulo parecem habitar, principalmente Rodrigo de Souza Leão e Maura Lopes Cançado, pela intensa exposição de si com que relatam, ou melhor, se oferecem.

No caso de Blanchot, o grande fantasma ou a grande presença que assombra suas palavras está contida na possibilidade da morte, no ultrapassar do que nomeou como uma “experiência inexperimentada”. Este estado se assemelha bastante da condição da loucura (talvez ao ponto de podermos usar as mesmas palavras para também dizer dela). O pensador francês confessou o inconfessável por meio de sua quase-morte, enquanto os autores brasileiros aqui mencionados o fizeram através da quase-loucura. O desarrazoado fala da loucura a partir do mesmo sentimento de ter vivido

uma “experiência inexperimentada”, já que é sem retorno também o mergulho total e irreversível que pode haver neste movimento. É provavelmente neste estado sempre provisório, que ainda se pode trazer algo para a vida ou para a produção. Neste suposto retorno sem chegada é a literatura que faz com que a autor-narrador-personagem – veremos adiante como opera esta tríade – possa se aproximar do estado pressentido.

Nos autores brasileiros que aqui destacamos, o mediador entre testemunho e ficção é o delírio. Pela aproximação que observamos entre morte e loucura, torna-se facilitado o diálogo com as perspectivas de Blanchot e Derrida. Cabe salientar que não pretendemos de forma alguma descobrir o que é verdadeiro e o que é falso em cada fala, pois não se trata de levantar véus ou descortinar partes do texto no intuito de revelar uma distinção entre mentira a verdade (isto evidentemente é a tarefa jurídica, investigativa, da lei). Trata-se então de pensar como as definições de fatos verdadeiros ou falsos passam a uma condição de desimportância, pois são eclipsadas por outros parâmetros, como é notadamente o caso da experiência na audição destas vozes exiladas. Talvez seja o momento de falarmos não em desimportâncias, mas em *inverdades*. Esta palavra – retirada do título de um dos livros do escritor brasileiro André Sant’Anna – faz referência à fuga de uma ideia factual: das inverdades nada se pode confirmar, ao contrário do que ocorre com os fatos, que só podem ser verídicos ou falsos. Esta característica se assemelha bastante com a força de um testemunho transportado à ficção. Em um trecho de *O Esquizoide*, de Rodrigo de Souza Leão, vemos a exposição desta queda da condição factual: “– Tenho uma bomba na cabeça. – É uma bomba imaginária? – Imaginária no sentido de que é uma coisa que modificou a minha estrutura celular. Meu corpo não responde aos mesmos chamados do mesmo jeito” (SOUZA LEÃO, 2011, p.73). Neste caso, a acepção da palavra “imaginária” sofre uma turbulência, é transtornada na medida em que é indicada como força desestruturadora da lógica interna do organismo; para o narrador, esta bomba que ele possui alojada em sua cabeça não é

mera ilusão ou metáfora para outras significações, mas passa a fazer parte de sua anatomia, mesmo que inexistindo materialmente, de forma palpável.

Interessa-nos a rachadura que pode ser produzida no transporte do testemunho para a literatura, nesta possibilidade de “falar verdade aqui e mentir além, entretecer uma série de interpretações, conotações, de reflexões, de incidências inverificáveis em torno de uma trama ou de uma cadeia objectivamente provada e insuspeita” (DERRIDA, 2004, p.56). O testemunho transformado em literatura segue o movimento próximo ao de uma “ficção teórica”, aquela que ao despejar todo um arsenal conceitual, o faz por meio de invenções, de certos meios e feições literárias (introdução de cenários e personagens, uso de metáforas, dismantelar do discurso etc.), por exemplo. Afirma Peter Pál Pelbart (2009, p.140):

Contra o platonismo científico dominante, a questão não é mais a de saber se aquilo que aqui leva o nome de ficção teórica corresponde ou não à realidade, mas em que sentido ela funciona, que efeitos gera e que desdobramentos ela trava. É o que se deveria entender quando Foucault diz que em toda sua vida só escreveu ficções (e que escrever, como o disse Deleuze sobre ele, é lutar, devir, cartografar).

Gostaríamos de analisar, neste momento, de que modo se dá a mistura entre testemunho e ficção nos autores brasileiros referidos por nós como registradores de dados *testemunhos da desrazão*. Todos estes escritores registraram suas experiências de internação em hospitais psiquiátricos, e sobre (ou ainda sob) estados de delírio, e acreditamos ser bastante pertinente a maneira como cada um deles o fez, e em qual grau de relação com a ficção e a literatura.

III. Quatro exemplos na literatura brasileira

Gostaríamos, por um breve instante, de ressaltar alguns pontos de encontro entre os autores brasileiros aqui reunidos, não para forjar biografismos, mas com o mero intuito de poder reuni-los de forma mais consistente, na identificação de movimentos similares em seus escritos, que possibilitam diálogos, ou mesmo alguma fala em comum – no caso, a da desrazão.

Existem evidentemente inúmeros motivos e enfermidades pelos quais as pessoas passam para enfim decidirem se internar em hospitais psiquiátricos (ou em casos mais drásticos quando outras pessoas necessitam decidir por elas). Além do fato comum de perpetuarem a paixão e o afeto pela literatura, e de identificarem a aparição de delírios em seu cotidiano, estes autores dividiram algumas experiências e visões. O partilhar de fármacoexperiências ocorre no caso de Renato Pompeu e Rodrigo de Souza Leão, que mencionam uma mesma medicação, o Haldol, pílula utilizada com o intuito de controlar e desaparecer com as alucinações. As reações quanto ao uso deste remédio, no entanto, são divergentes entre os dois: enquanto Pompeu credita ao uso desta medicação a atenuação e o controle dos delírios, Souza Leão culpa o uso da mesma como catalisadora de um de seus surtos – no qual entrou em colapso paranoico, invadido pela vontade de quebrar tudo o que via pela frente, causando grande estrago na casa de seus pais e o levando à internação que parece ser a mais relatada em *Todos os Cachorros são Azuis*. Há ainda uma analogia encontrada tanto em Lima Barreto quanto em Rodrigo de Souza Leão: a relação de semelhança entre os hospitais psiquiátricos e os cemitérios. Em Barreto isto está presente tanto no próprio título de seu romance *O Cemitério dos Vivos*, quanto na impressão de que esse era um local em que as pessoas apenas vagavam, quase como mortos-vivos; já em Souza Leão temos um trecho que diz dessa ligação, da similaridade inclusive das paisagens: “Havia muitas flores em toda clínica. Era um lugar bonito. Por isso digo que hospícios são lugares bonitos que lembram os cemitérios. Aqueles

cemitérios onde há enormes jardins” (SOUZA LEÃO, 2010, p.53).

Estas identificações em comum, que admitimos serem de ordem mais de diagnóstico médico, psicológico e social do que literário ou filosófico, nos interessam ainda, pois nos possibilitam a construção de uma ponte direta com algo que Foucault afirmou e que Pelbart coloca em evidência: a de que os sintomas da loucura em uma sociedade são o espelho de sua própria condição (ao ponto das medicações ou métodos de tratamento serem parecidos ou iguais). As formas de loucura advindas refletem a sociedade vigente, e vice-versa. Esta afirmação incide em uma relação entre doença e cultura. Sabemos que este não é necessariamente o caso da literatura, onde um autor pode forjar uma dada época em seu tema ou estilo de escrita, sem necessariamente viver nela, no entanto nos interessa este espelhamento criador e sem um contato de domínio ou mera denúncia realista.

Falando do século XX, e provavelmente possamos estender para pelo menos o início do século XXI, Pelbart se apoia na tese de Foucault e de Georges Devereux para dizer que “a sociedade contemporânea é esquizoide e a esquizofrenia é sua caricatura” (PELBART, 2009, p.181). Sendo o esquizofrênico o ser que mergulha na profundidade do delírio, ao ponto de chegar à indiscernibilidade, para o escritor, a literatura proveniente deste estado deve retornar a qualquer custo – da imersão no desvario – com espécies de infrassentidos possíveis: “A esquizofrenia seria o colapso da superfície e a queda na profundidade, segundo um modo específico” (ibid., p.130). É importante ressaltar que esta noção de superfície está ligada à sobriedade – o que seria a possibilidade de conseguir carregar da imersão a uma profundidade, através de zonas de turbulência sem dúvida, estes infrassentidos. Neste caso não há como não lembrar principalmente de Rodrigo de Souza Leão.

O escritor carioca foi diagnosticado com esquizofrenia, e este seu estado claramente se transporta para sua escrita. O detalhamento de acontecimentos pelos quais passou, assim como a leitura que realiza do ambiente que o cerca – com es-

pecial ênfase no cotidiano de confinamento – estão atados a sua enfermidade. Pelbart, na esteira de Devereux, indica a semelhança que pode haver entre a estrutura da psicose e o da sociedade contemporânea, e no caso do esquizofrênico isto se torna ainda mais evidente, pois ele “concentra traços de comportamento típicos da civilização que o rodeia” (PELBART, 2009, p.176). O filósofo evidencia ainda cinco desses traços, sendo o primeiro o que mais nos chama atenção, notadamente a partir da leitura de *Todos os Cachorros são Azuis* e *O esquizoide*: “sexualidade restrita à fornicação, sem conteúdo afetivo, ou, mais prosaicamente, incapacidade de amar” (ibid., p.176). São inúmeras as aparições de exemplos deste traço no livro do escritor carioca, no que diz respeito à masturbação e ao infortúnio no amor, nas paixões por figuras femininas com as quais convive quando da clausura.

Além desta constatação, outro aspecto que parece espelhar a escrita de Souza Leão com o contemporâneo é a maneira visceral com que despeja as frases. Em um paralelo com a edição imagética ou ainda audiovisual, diríamos que a velocidade alucinada com que se dá seu texto se aproximaria bastante de uma linguagem videoclípica. Os cortes que imprimi se aproximam de *faux raccords* ou *jump cuts* cinematográficos. É sabida também a influência direta da tecnologia e da informática no século XXI, componentes já da experiência e do próprio corpo do ser, o persistente *leitmotif* catalisador do delírio: “engoli um chip quando tinha 15 anos” em *Todos os Cachorros são Azuis* ou a bomba que diz ter alojada dentro de si em *O esquizoide*. Curioso é notar como apesar de se transportar desregradamente no texto para os mais diversos tempos e espaços, o autor continua de alguma maneira a estar situado, ou ao menos em relação direta com a época em que viveu. As interações entre o dia a dia do hospício com os amigos literário-imaginários do escritor, Rimbaud e Baudelaire, é muito interessante, pois carregam marcas biográficas dos próprios poetas franceses que viveram no século XIX. Nesta forma de escrita – descontínua, incessante e fragmentária – Souza Leão escreve de tal maneira que “o efeito de linguagem torna-se para o esquizofrênico, linguagem-afeto” (PELBART,

2009, p.128).

É importante finalmente frisar que nossa intenção não é a construir um gênero, ou o de enquadrar estes autores em uma categoria, o que nos parece fator de enfraquecimento de diversas ordens durante as possibilidades de interpretação e produção a partir destes escritos. Seria, em nossa visão, altamente empobrecedor reunir estes autores apenas por supostas similitudes, renegando assim um caráter singular a cada um deles e que pode ainda sempre estar em processo por pensar. Assim, mantivemos em vista uma frase do próprio Rodrigo de Souza Leão (2010, p.51): “Há um enigma por detrás de cada louco”. Não nos interessa a plena definição, preferimos optar e desbravar trilhas em direção ao que afirma Peter Pál Pelbart (2009, p.156): “Os poetas loucos não realizam a síntese entre um gênero literário e outro psiquiátrico, mas expressam a desrazão com as máscaras que esse século e outros talvez lhe reservaram: a arte e a loucura”.

Lima Barreto esteve internado em um hospital alienista do Rio de Janeiro e registrou em um diário vivências e conhecimentos da rotina neste espaço, durante o início da década de 20. Nota-se em seu *Diário do Hospício* uma curiosidade atenta quanto aos personagens que o cercavam, deixando o leitor como que avisado de que daquele ambiente certamente poderia advir um romance, um conto ou etc. Interessante também é a lucidez do autor nas recorrentes análises que faz do ofício dos alienistas no Brasil (realiza inclusive breves comentários sobre figuras importantes na história da psiquiatria brasileira com quem teve contato pessoal) e de que maneira cada um deles absorvia e praticava os novos métodos de tratamento que surgiam com o passar dos anos. Este material configura certamente valiosa fonte para estudiosos da área, pois traça o cenário de um período histórico da psiquiatria e de novos tratamentos com loucos que brotavam aos montes – desde sua recepção, provenientes que eram de teóricos europeus, quanto de sua adaptação ou não-adaptação ao contexto brasileiro.

Em uma breve visita de um jornalista que fora ao local para entrevistá-lo, Barreto já dava algumas pistas e adiantava uma

ficção por vir a partir de sua internação, o que ocorrera parcialmente (pois este texto ficou, e acabou sendo mesmo publicado, de forma inacabada) na obra batizada de *O Cemitério dos Vivos*. Percebe-se como salta aos olhos do autor as mazelas do homem que se situa à margem de uma sociedade, e a particularidade das histórias e dos atos de cada um deles. Quase como em um estudo, Barreto (2010, p.210) anota: “(...) o horror misterioso da loucura é o silêncio, são as atitudes, as manias mudas dos doidos”. Neste ponto identificamos nele uma espécie sempre atenta de desrazão sociológica, onde o meio que o circunda, o momento histórico pelo qual atravessa a sociedade, influencia bastante o olhar e conseqüentemente a escrita do autor. Como já dito, Barreto se entrega ao alcoolismo – e acaba encontrando os delírios, a ausência de separação entre realidade e ilusão – por se ver próximo de uma situação de marginalidade e malogro social. Mesmo ainda contendo um estágio de alta separação entre diário e romance, testemunho e ficção – para Barreto o diário acaba funcionando como um livro de consulta e referência para a construção de um romance – vemos como o autor deixa escapar indícios de sua ficção no próprio diário (não podemos precisar exatamente se isto se passa dentro do equívoco, da indefinição do inacabado, da dúvida, ou até de um delírio, no borrar das distinções). Menciona por vezes uma esposa e uma mãe que não existiram em sua biografia (o autor nunca se casou e perdeu a mãe ainda menino), mas que passam a existir em *O Cemitério dos Vivos* (título bastante sugestivo quanto a visão construída pelo escritor no período de sua internação). Além destas aparições ficcionais em seu diário temos ainda rasuras em algumas palavras, como no caso de nomes que eram reais, mas que o autor optou por ocultar. É como se o testemunho servisse de base para estruturar a ficção, e a ficção para desestruturar o testemunho, através de um diálogo ativo. Em Lima Barreto temos um testemunho ainda sob contrato firme com a realidade, nele, as forças que o delírio pode alcançar na literatura ainda estão atenuadas, mantidas em quietude, apenas pressentidas por leves espasmos. Seu texto testemunhal serve, portanto, como objeto de estudo

laboratorial para a ficção, em forma quase total de espelhamento, sem grande fusão criadora.

Um trecho do prefácio de *Hospício é Deus* escrito pelo jornalista e colega de Maura Lopes Cançado, Reynaldo Jardim, expõe de forma bastante sagaz o modo pelo qual a experiência da desrazão ocupou o livro da autora, atravessando de forma cabal a relação aqui em evidência entre testemunho e ficção:

O desvario é farsa? Mas a que ponto atinge a farsa? A farsa despedaça o próprio corpo no fio da gilete e tranca, entre grades, a alma em sangue? Como a própria língua? Acende em holofotes os próprios olhos e os torra no espelho da memória? Então é desvario. Mas o desvario esquadrinha os meandros da linguagem e expõe o verbo sofrer em forma substantiva? Explica o sentido de gesto não concluído, deduz a equação mal esboçada, dá sentido ao Céu e, deliberadamente, provoca pânico entre os anjos?

Existe a fronteira. Existe? A mentira é tão verdadeira quanto a verdade, pois a verdade é uma convenção de mentirosos. (CANÇADO, 1988, p.9)

Neste trecho, a primeira porção de frases interrogativas nos abre para a dúvida, em uma especulação que desemboca em uma primeira afirmação: a de que há o desvario. Novas interrogações então se sucedem, chegando a uma segunda afirmação: a de que há sim uma fronteira (entre mentira e verdade, sanidade e insanidade), mas que logo depois, no segundo parágrafo citado, desconfia de si, se trai, retornando e devolvendo a pergunta, ao limiar onde ao mesmo tempo em que se afirma, se duvida, em um lugar onde é possível afirmar a dúvida, ou melhor, local onde a dúvida se afirma. Nos escritos de Maura – e podemos estender a dos outros autores que estudamos – mentiras e verdades se equivalem, importando mais a força sensível e a carga de poeticidade que podem exprimir nelas e entre elas.

A escritora mineira manteve – por sugestão de seu psiquiatra, pelo qual nutria uma projeção romântica – durante o

final da década de 50 e o início da década de 60 um diário no qual registrava a experiência de uma de suas passagens pelo Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro do Engenho de Dentro localizado no Rio de Janeiro. Chama a atenção a lucidez com que relata seus próprios acessos de loucura e violência. Seu texto se aproxima, principalmente no início, de uma autobiografia, já que remonta a sua infância, sem a marcação de datas, até chegar ao presente instante de internação e registro do diário, no dia 25-10-1959. Talvez por este caráter de inventário, de rememoração, este relato serviu bastante para que os profissionais de psiquiatria que cuidavam de Maura pudessem de alguma maneira definir uma enfermidade e cravar um diagnóstico a respeito de sua condição – ou seja, se tornou provavelmente objeto de estudo científico.

Percebe-se claramente em Cançado como a memória é uma forma de ficção, um olhar sobre uma situação, uma perspectiva, uma farsa altamente legítima. Apesar de ser bastante pessoal, seu testemunho já ganha leves contornos de uma mistura de gêneros, pois a autora insere partes de contos seus, assim como de poemas, se aproximando assim de uma colagem textual. A essência autobiográfica do testemunho da qual fala Jacques Derrida está muito presente em *Hospício é Deus*. Assim como em Lima Barreto, as personagens com as quais conviveu Maura em sua internação se tornam matéria literária para sua ficção, como no livro (junto com este livro-diário os únicos publicados da autora até hoje) *O Sofredor do Ver*⁴ – bastante aclamado na época de lançamento, suscitando a atenção de escritores já ativos e hoje bastante reconhecidos como Carlos Heitor Cony e Ferreira Gullar, sendo Maura tida como uma escritora de grande talento e futuro promissor.

Iniciando uma questão que se repetirá em Renato Pompeu e Rodrigo de Souza Leão, Maura Lopes Cançado põe em xeque a forma com que nossa sociedade define e lida com seus ditos “loucos”, sendo esta maneira bastante oportuna e hipócrita. Na incorporação de personagens sociais, o louco

⁴ CANÇADO, Maura Lopes. *O Sofredor do Ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

passa a ser um indivíduo marginalizado já que não se enquadra em padrões objetivos e dados à utilidade, na produção de alguma coisa na qual a sociedade considera “útil” para seu pretense desenvolvimento. Diz Cançado (1988, p.87): “Que se deve fazer destas pessoas para as quais não existe nenhum cargo funcional? Eu me visto de doida, desempenho meu papel com certa elegância, sobretudo muita graça. Seria mais fácil fantasiar-me de funcionária pública, trabalhando em hospício”. Neste exemplo, como em outros trechos de seu texto nos perguntamos: como uma louca pode ser dona de e portar tanta lucidez? Não estaria a própria definição de loucura distorcida em nossos saberes? Foucault nos mostrou que sim em seu *História da Loucura* apontando, na esteira de uma genealogia/arqueologia a partir do fim da idade média, as formações/construções e os desenvolvimentos das maneiras como se lidou com os loucos na sociedade ocidental, chegando enfim a uma melhor compreensão do porquê os tratamos do jeito que os tratamos – neste pensamento de uma mera “inutilidade” supostamente inerente.

A sensibilidade e a escrita de Cançado caminham por uma direção portadora da pulsão e do peso do desabafo, da confissão, por se tratar de um olhar tão subjetivo e peculiar. Tanto as personagens companheiras internas da escritora mineira, quanto as funcionárias que as vigiavam, são referidas diretamente, sem qualquer omissão identitária, o que não ocorre com os médicos que são denominados apenas por letras, ou provavelmente iniciais, como é o caso do Doutor A – o que demonstra uma certa hierarquia considerada talvez pela própria autora, na garantia deste anonimato. A descrição realizada por Maura das personagens que a circundam nos remetem a uma cena clássica do cinema: a chegada de Irene, interpretada por Ingrid Bergman, ao hospital psiquiátrico em *Europa 51* de Roberto Rossellini, onde a câmera passeia pelos rostos das internas, capturando a intensidade e o estranho fascínio de seus olhares e gestos.

O estado de vigília parece ser elemento bastante vivaz na escrita e na própria relação que Maura tem com a produção de seu testemunho. Não é raro encontrar em seu livro/diário

menções a estados próximos à imagem de uma insone do dia como colocada por Blanchot, que vê em tudo o que olha, e no que pensa olhar, intensidades que podem levar a captações literárias, condição onde não há descanso, em uma motricidade incessante que inquieta aquele que é afetado. Quando a escritora se vê inapta a colocar estas sensibilidades no papel, se sente esgotada, impotente, infeliz: suas forças se encontram completamente acossadas.

Renato Pompeu viveu períodos de internação durante a década de 70. O jornalista e romancista campineiro não chegou a incluir mais diretamente em seus trabalhos considerados ficcionais experiências de confinamento, mas escreveu relatos acerca destes períodos – em um pequeno livro intitulado *Memórias da Loucura*.

Em *Memórias da Loucura*, Renato Pompeu descreve o que para ele seriam métodos eficazes de controle dos delírios, expondo suas experiências em internações, e o que considera ter funcionado em seu caso para conter o desatino. Ele foi o único destes autores a ter passado – ou ao menos relatado – pelas chamadas comunidades terapêuticas, ambientes onde os loucos convivem com liberdade, se reunindo em um grupo de ajuda mútua, que recebe a visita de profissionais da área de psicologia e médica. Não há neste caso a situação de uma clausura – a opção por esta vivência parece ser bastante voluntária. Afirma que este tipo de comunidade tem papel fundamental para o louco, pois atua onde ele mais necessita: “Para evitar a loucura, que é uma coisa estática e cronificadora, você tem de estar sempre ativo, estar sempre produzindo coisas, interagindo com outras pessoas ou com a natureza, ou com o produto que você está criando” (POMPEU, 1983, p.83), fazendo com que ele possa então “conviver produtivamente com a loucura” (ibid., p.86). O autor campineiro também expõe a conveniência de nossa sociedade ao lidar com a obsessão da loucura, preservando-a e enaltecendo-a quando suas obstinações estão voltadas para o que lhe é útil (quando estava centrado intensamente em seu trabalho como jornalista editor, com a revisão de textos etc., era considerado extremamente competente e sábio, a ponto de receber prêmios

de louvor); mas repelindo-a quando imposta sobre algum ato que escapa de uma pretensa normalidade. Esta constatação vai de encontro novamente com as iluminações do pensamento de Foucault, que percebe como a loucura pode ser interpretada e absorvida por uma sociedade ou civilização de diversas maneiras, por vezes bastante opostas e oportunas.

O testemunho de Pompeu se dá de forma muito pragmática, concebido por um olhar de caráter jornalístico-investigativo ou mesmo sociológico, que aparece devido ao próprio trajeto do autor (que foi jornalista premiado, e cursou durante alguns anos Ciências Sociais na Universidade de São Paulo). É interessante, pois apesar de parecer bem racional em certa medida, sentimos no escritor uma vontade de escapar das dialéticas, em uma posição de se manter *entre* e escapar ao reacionário e o revolucionário, o conservador e o progressista. Em *A Greve da Rosa*, por exemplo, Pompeu rompe com dualismos e gera uma força de escape a estes através da personagem principal, que em sua simplicidade e ignorância – o desconhecimento de quem fosse Hegel – se desvia à pergunta do filósofo, mostrando uma nova percepção possível:

Maria Rosa não sabia, mas um filósofo alemão chamado Hegel comparou certa vez o Ocidente com a rosa e o Oriente com a montanha. No Ocidente tínhamos tido uma sucessão de impérios, que nasciam, ascendiam, entravam em decadência e morriam, enquanto no Oriente a sociedade permanecia aparentemente a mesma através dos milênios. Mas, perguntava Hegel, que é mais belo, a rosa efêmera ou a montanha eterna? Maria Rosa responderia que olhar uma rosa dura a eternidade. (POMPEU, 1980, p.74)

Na ficção de Pompeu, os delírios são transmitidos em pacto forte com o meio social: Rosa em seu trabalho na fábrica e na relação com um líder sindical (indagamos-nos a esmo quanto interessante não teria sido uma adaptação deste livro por um cineasta como Carlos Reichenbach); ou a exposição em todo um capítulo em separado da tese “O Futebol – crítica da economia política” pelo narrador de *A Saída do Primeiro*

Tempo, onde realiza uma rica analogia entre a lógica marxista e a lógica do esporte bretão, demonstrando como uma pode ser associada e aplicável a outra.

Entretanto, o texto que talvez imprima com o mais alto grau de força os delírios, a desrazão, está, para nós, em *Quatro Olhos*. A própria estrutura do livro parece dizer desta relação conflituosa entre o delírio e o ser, já que é dividido em três partes: Dentro (com 24 capítulos), Fora (com 4 capítulos) e De volta (com capítulo único). Este movimento, dentro-fora-de volta soa como os espaços percorridos entre as alucinações, e como cada um deles é contagiado pela condição do desvario ao ponto de se confundirem. Escrito nas duas primeiras partes em primeira pessoa, tal qual um testemunho, e na última em terceira pessoa, como se o narrador-personagem “Quatro-Olhos” estivesse “de volta” à condição de personagem literária acompanhada e observada – que não havia antes tido no livro – através de uma conversa com seu médico. O autor retrata uma série de obstinações deste personagem tanto nas relações cotidianas que trava, quanto na própria escrita: “Mais ou menos dos 16 aos 29 anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas” (POMPEU, 1976, p.15). Ele afirma, entretanto, um desprendimento ao dizer que perdeu os originais desses escritos e que não convinha expor como isso se deu. Além de suas obstinações, seu texto é escrito de forma bastante singular, inundado por um delírio como que consciente e conflituoso, no qual o empírico se perde na imaginação e na farsa da literatura:

Eu colecionava multidões para pô-las por escrito. Esculpia, das massas de rostos, um, pleno em sossego, quantidades de pele em arranjo regulado, e me incriminava por fantasiar, por não descrever o vivido mas o imaginário. Magotes de ombros reflexionavam e eu queria dirigir esse movimento, simbolizá-lo no papel em ondulações firmes. Música de motores afetava os ouvidos e eu pretendia anotar a escala dos sons metálicos em cheio. Vulgarizava. (...) Me era dado então escrever. (POMPEU, 1976, p.94)

Quão rico é este trecho no trabalho que o autor realiza no diálogo entre a literatura, as artes musicais, visuais e audiovisuais (o desenho, a fotografia ou o registro cinematográfico dos movimentos). O discernimento pouco importa, na medida em que a ficção testemunhal sobrevém em seu jogo artístico-especulativo. Quando se trata de fazer emergir um inventário de lembranças, suas memórias da loucura, o autor é extremamente racional e direto, porém, quando se torna possível a ele esquecer, quando ele se põe enfim a produzir, a inventar, advém então o jogo da desrazão, com sua poeticidade irresponsável e criadora, onde não se trata mais de ser um louco ou um insensato, mas de um artista.

Todos os Cachorros são Azuis de Rodrigo de Souza Leão teve sua primeira publicação no ano de 2008, depois de alguns anos de espera pelo lançamento. À parte estas datas estanques, durante o livro do escritor carioca temos uma ausência total de fixidez no tempo e no espaço. Somos transportados durante o transcorrer do texto às mais diversas épocas do que parece ser a vida do autor, na essência autobiográfica própria a todo testemunho, de episódios de sua infância e juventude até eventos ocorridos durante algumas de suas internações na vida adulta. Os relatos da desrazão são participantes deste processo testemunhal aliado a narrativa sem gênero plenamente definível: “perturbação da medida do tempo e paradoxia desses instantes que são outros tantos tempos heterogêneos. Nem sincronia nem diacronia, uma anacronia de todos os instantes” (DERRIDA, 2004, p.87). Souza Leão está sintonizado com o que chamamos de *fluxografia*, um movimento na e da escrita que vai se construindo processualmente, sem um enredo ou definição previa em mente. Temos a impressão de – ao lermos seu texto – estarmos segurando um controle remoto, onde após cada frase, parágrafo ou capítulo mudamos de canal, em um incessante zapear, podendo inclusive acontecer de cairmos em canais que estão *fora do ar*, um fora do ar da linguagem e do sentido, ruídos e chiados sonoros em preto e branco: “Já falei pra esse doutorzinho que ele vai quebrar a cabeça. Vai ter um derrame sério. Eu blsjdsomdkmOooooeirrriuuuuuuiirriiii” (SOU-

ZA LEÃO, 2010, p.37). Nestas quebras ainda encontramos por vezes quase-aforismos que realizam aberturas escapes ao próprio texto, como em uma composição a que faz referência Blanchot (2007, p.13) ao afirmar que: “Cada frase é um cosmos”.

Pressentimos no escritor carioca uma forma de irresponsabilidade hospitaleira da ficção, hospitaleira pois somos convidados a adentrar experiências da vida do autor, por vezes bastante íntimas e confessionais (é sabido que ele fora diagnosticado com esquizofrenia, e que realmente passou por algumas internações em hospitais psiquiátricos), e irresponsável, pois resguarda o teor de manuseio da ficção que nunca nos é possível precisar, o testemunho irreal, a paixão da literatura: nela tudo acaba por acontecer, mesmo sem nunca ter tido lugar. Talvez só na literatura e na arte é que exista este local onde ao mentir, se está sendo honesto – torção do pensamento puramente blanchotiana. Diferentemente dos autores trabalhados anteriormente – todos escritores do século XX – já não encontramos no escritor carioca o relato cerrado e separado em diários ou anotações, sua escrita se dá na mistura direta entre testemunho e ficção, estando ambas perdidamente espelhadas em um só texto.

O estado de delírio, do que pode carregar a desrazão está em Souza Leão de forma bastante semelhante, em consonância com Maura Lopes Cançado, com o elemento de vigília, condição de indiscernibilidade entre sonho e realidade, o escritor como um insone do dia, como se para ele não houvesse uma separação entre dormir e acordar. São os tempos de ociosidade, entregues ao vazio, que acabam por fornecer as matérias da força de alucinação e criação. A dúvida e a imprecisão são também novamente protagonistas, como que a partir de uma das flechas disparadas por Nietzsche, arremessadas mais adiante por Blanchot e recepcionadas pelo escritor carioca, que diz em outro de seus relatos: “Eu não peço que ninguém vá acreditando na veracidade de minhas palavras. Peço que duvidem de mim” (SOUZA LEÃO, 2011, p.17). O próprio caráter autobiográfico, que inegavelmente existe, não escapa assim dos tremores de um terreno de uma escrita

de imprecisão e estranheza.

Os personagens de uma pseudo-trama que por vezes parece ocupar *Todos os Cachorros são Azuis* são figuras importantes para a confecção de algumas leituras. Além das já mencionadas personagens literárias e amigas imaginárias do narrador/autor – Baudelaire e Rimbaud – temos os próprios loucos com os quais ele convive em suas internações, e que também se tornam matéria para o jogo testemunhal. Uma destas personagens, nomeado como o “Temível Louco” é assassinado dentro do hospital, sem que nada garanta ao leitor que o fato tenha realmente acontecido, mas isto não importa, já que a força deste acontecimento opera no leve desvio que imprime na narrativa, que toma contornos de romance policial durante um capítulo, e em algumas frases e parágrafos do restante do texto.

Assim como Renato Pompeu, na ideia de uma visão mais panorâmica do que é tido e separado pelo meio social como útil ou inútil, Souza Leão escreve sobre um dos internos que observa:

Eu sempre dava um cigarro para um louco que, na hora do almoço, dava cabeçada nas paredes. Imagina se esse doido fosse jogador de futebol. A cabeçada dele ia ser poderosa. Acostumado a cabecear paredes, ele ia estourar todas as bolas que cabeceasse. Quem sabe a seleção brasileira não o convocaria? (SOUZA LEÃO, 2010, p.21)

Segundo Jacques Derrida, a figura do narrador nos casos do testemunho, e isto fica mais claro no texto de Souza Leão, transita por uma tríade, formada pela personagem, pelo narrador e pelo autor. Adentrando o campo da literatura o sujeito acaba dividido nesta forma tripartite, no hesitar entre três pontes que se confundem, assim como nos casos dos pontos dúbios (verdade ou farsa, gênero ou hibridismo). A distinção entre estas três partes se torna então insípida, entrando em questão mais uma vez a carga de paixão, de intensidade que pode haver em um texto. Diz o filósofo franco-argelino (2004, p.76):

O deslizar destes três *quer dizer* metonímicos, o jogo destes três *eus*, é uma paixão da literatura como paixão da morte e compaixão entre estas três instâncias (autor, narrador, personagem), é a paixão em literatura, o que sofre, padece, tolera e cultiva o limite perverso entre *Dichtung und Wahrheit*.

Observamos finalmente, através destes parágrafos no qual nos debruçamos em cada um dos autores aqui propostos para pesquisa, o próprio movimento no qual configurou a literatura no século XX até a chegada no contemporâneo. Os níveis de costura entre testemunho e ficção, entre a obra literária e a realidade, se encaminharam de forma crescente através dos autores (por isso talvez faça sentido a abordagem de alguma maneira cronológica) atingindo então um maior grau de mistura com Rodrigo de Souza Leão, que parece se furtrar – de maneira ainda mais intensa que nos outros casos – à desrazão, à entrega ao delírio escritural, isto já no século XXI, portanto, em um autor dito contemporâneo.

Referências Bibliográficas

- BARRETO, Lima. *Diário do Hospício e O Cemitério dos Vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2 - A experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. *L'Instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus - Diário I*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Morada - Maurice Blanchot*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. A Loucura, a Ausência da Obra. In: *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v.1, p.210-219.
- _____. O Pensamento do Exterior. In: *Estética*:

- literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 1ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, v.1, p.219-242.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. *Todos os Cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- _____. *O esquizoide - coração na boca*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- POMPEU, Renato. *A Greve da Rosa*. São Paulo: Alfa-Omega, 1980.
- _____. *A Saída do Primeiro Tempo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.
- _____. *Memórias da Loucura*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.
- _____. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- SANT'ANNA, André. *Inverdades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

O imaginário do homem contemporâneo em *O Senhor dos Anéis* – os valores tradicionais, o indivíduo moderno e os fragmentos contemporâneos

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann*

Obras literárias como *O senhor dos anéis* (1954-1955) trazem elementos fantasiosos que remetem a tradições dos contos de fada, bem como a épicas clássicas e medievais. No entanto, eles atraem um grande público jovem hoje, inclusive, em adaptações de suas histórias, no cinema, séries de TV, *games*, entre outros. Qual seria a relação de obras como essa com a tradição e a modernidade? Que proposta elas trazem hoje, quando as ideias de avanço tecnológico e científico, bem como seus críticos modernistas já não são mais novidade? A afirmação do professor de literatura comparada da Universidade de Columbia, Andréas Huyssen, pode nos dar algumas pistas para responder a essas questões:

De fato, a modernidade pode ter triunfado de maneiras imprevistas em nossas sociedades de consumo plenamente desenvolvidas, dirigidas pelo capital empresarial e pela globalização financeira. Mas se o modernismo é a nossa Antiguidade, como afirma Clark, também deve ser possível continuar a trabalhar a partir das ruínas desse edifício, tanto quanto fez o próprio modernismo com a herança cultural de épocas anteriores. (2014, p. 55)

Aproveitamos a oportunidade para destacar três observações com base na citação acima: o fato de a modernidade ter triunfado de formas imprevistas; a possibilidade de aproveitar os conceitos modernistas para formar as ideias contem-

* Mestranda USP.

porâneas; e a necessidade constante de se unir o passado e o presente em vistas para o futuro, a exemplo da modernidade em relação à tradição clássica.

Jürgen Habermas nos esclarece que a palavra *moderno* surgiu no século V, marcando uma sociedade nova, oficialmente cristã, rompendo com um passado romano-pagão. Modernidade seria, portanto o “resultado de uma transição do antigo para o novo” (HABERMAS, 1992, p. 100). O projeto de modernidade, porém, é oficialmente incluído em nossa historiografia mil anos depois e ganha maturidade com as ideias iluministas (século XVIII), que rompem com a tradição, como a primazia da fé e o misticismo. A autonomia da razão, o individualismo e o desenvolvimento industrial e tecnológico ganharam cada vez mais força.

Por consequência, a modernidade trouxe seus próprios críticos frente às ideias iluministas, com novas propostas acerca do conceito de razão, verdade e realidade. Mudou, portanto, a relação do homem com a arte, a religião e a ciência.

Com Immanuel Kant, a objetividade fora questionada, e a subjetividade ganhou protagonismo no mundo sensível; a realidade tal como conhecemos, seria fenomênica, passando pelos sentidos e pela subjetividade; por outro lado, haveria a realidade numênica, que diria respeito ao plano metafísico, o qual não conseguimos penetrar. Ele também propunha que o sublime – ligado aos fenômenos extraordinários da natureza, como uma erupção vulcânica –, em oposição ao belo – que estaria presente na natureza ordinária –, trazia uma relação com o Absoluto, o que inspirou as artes modernistas. Segundo Jean-François Lyotard, o sentimento (do) sublime é “uma afecção forte e equívoca: compreende ao mesmo tempo prazer e dor” (1993, pág. 21). A estética kantiana traz, portanto, uma relação dicotômica da experiência sensível.

Mas foi com Friedrich Hegel que noção de realidade mudou de vez, pois ela seria inteiramente uma criação do sujeito. Suas ideias contribuem para a formação da arte moderna, pois a arte seria “a primeira forma de autossatisfação imediata do espírito absoluto” (FABBRINI, 2013, pág. 8). Ela, ao atingir

a autotranscendência estética seria, na sequência, superada pela religião e pela filosofia, a terceira e última forma do espírito absoluto. Foi Hegel que propôs a dialética romântico-moderna adotada por muitos pensadores, sendo Karl Marx (1818-1883) o mais notável deles, em que tese e antítese se confrontam, formando uma síntese.

Em um tempo em que a razão tomava o espaço da religiosidade, Kant e Hegel tinham a preocupação com a fé, e com isso formavam suas próprias teorias de compreensão de mundo. No entanto, espiritualismo desses pensadores foi, com o passar dos anos, perdendo força para o pensamento crítico e reflexivo geral de base materialista.

Nesse contexto, nasceram as artes de vanguarda na Europa, no início do século XX. Elas eram divididas entre “positivas”, com base realista e favorável ao progresso; e “negativas”, com base romântica e crítica ao racionalismo. “Essas vanguardas, de sinais contrários, compartilharam, todavia, o mesmo objetivo de embaralhar arte e vida” (Idem, pág. 8).

Ao estetizar a vida, a arte vanguardista conquistaria o ideal hegeliano de “morte da arte”, pois esta já estaria incorporada ao mundo. No entanto, não foi exatamente o que ocorreu. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), as vanguardas históricas passaram a ser o “alto modernismo”, tornando-se o cânone dos meios acadêmicos, muito distantes da vida do cidadão comum. Na década de 1960, houve as chamadas “vanguardas tardias”, migradas da Europa para os Estados Unidos, mas estas já não traziam uma prospecção para o futuro, sendo tidas como pós-utópicas e, no final da década de 1970, desaparecem de vez.

Na contemporaneidade, a autonomia da arte perdeu a vez para a adesão da arte à realidade existente, pela generalização da estética. O fim da arte proposto por Hegel é tido por muitos como o fim das artes vanguardistas, abrindo espaço para a pós-modernidade. “Não se trata, assim, do fim da arte moderna, mas da morte de seu ideário, pois as efetuações artísticas do período das vanguardas, bem como as possibilidades lingüísticas nelas entrevistadas, estão presentes na arte atual” (FABBRINI, 2013, pág. 12).

Para Huyssen, o “pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações” (1991, pág. 75). Ele acredita, também, que a arte contemporânea estaria desobrigada a fazer uma ruptura com os padrões vigentes, nos moldes rijos do modernismo, mas que ainda poderia trazer propostas transformadoras.

Para os críticos do pós-modernismo, “a estética da ruptura teria cedido à moda e ao mercado” (FABBRINI, 2013, pág. 23). Jürgen Habermas chama os pós-modernistas de “neoconservadores” e, para ele, tais pensadores atribuem à modernidade as consequências incômodas da modernização capitalista, o que não seria ao propósito maior do modernismo. Segundo Fredric Jameson, por outro lado, as artes pós-modernas surgem “como reações específicas contra formas estabelecidas do alto modernismo” (2006, pág. 18), e o movimento “que busca destronar” o passado não é coerente, visto que a eliminação da distinção da alta cultura e da cultura de massa esvaziaria o caráter transformador da modernidade.

Huyssen alerta que tal resistência às ideias pós-modernas pode ser similar a que a modernidade sofria em sua época pelos seus opositores e argumenta que “o modernismo contra o qual os artistas se rebelaram já não era mais percebido como uma cultura de oposição” (1991, pág. 34). Assim, “a dimensão crítica do pós-modernismo reside precisamente em seu radical questionamento daquelas pressuposições que ligaram o modernismo e a vanguarda aos propósitos da modernização” (Idem, pág. 24).

O fato é que o contexto atual não permite uma configuração única, visto que cultura contemporânea traz um universo cultural híbrido. A atualidade “opera num campo de tensão entre inovação e tradição, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte” (Idem, pág. 74).

Habermas recorda que a Antiguidade serviu de modelo normativo para a modernidade e que ela “guarda um secreto vínculo com o clássico” (1992, pág. 101). Do mesmo modo, se

a modernidade uniu o passado ao seu presente, assim o pode fazer o pós-modernismo em busca do novo.

Aproveitamos o ensejo para um estudo de caso com base na citação atribuída ao pintor simbolista Gustave Moreau, cujos quadros, dentre outras referências, serviriam de inspiração para a direção de arte do filme *blockbuster O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (2001), dirigido pelo neozelandês Peter Jackson, inspirado no livro homônimo de J. R. R. Tolkien².

Conforme a análise do livro *Lendo as imagens do cinema*, a cena do encontro de Aragorn e Arwen³, em Valfenda⁴⁵, traz paisagens que remetem aos quadros de Gustave Moreau. No livro, Laurent Jullier e Michel Marie destacam um quadro do simbolista e, ao lado da imagem, argumentam:

No fim do século XIX, Moreau concebia a modernidade de uma maneira que, nos tempos atuais, se aplica mais à pós-modernidade e, portanto, a alguém como Peter Jackson: “Ser moderno”, escreveu ele, “não consiste em buscar alguma coisa fora de tudo o que foi feito. Trata-se, ao contrário, de coordenar tudo o que as épocas precedentes nos trouxeram para mostrar como nosso século aceitou essa herança e como ele a usa”. (2009, pág. 253)

² O livro *O Senhor dos Anéis - A Sociedade do Anel* é o primeiro volume de uma trilogia. Pode ser encontrado, contudo, em um único volume de mais de mil páginas, conforme o projeto inicial do autor.

³ Este encontro só existe no filme, não no livro. Arwen (uma elfa) e Aragorn (um homem) vivem um amor proibido, em que a elfa deveria abdicar de sua imortalidade para se casar com Aragorn, o futuro rei de Gondor, o mais importante reino da Terra Média.

⁴ Tradução mais recente do inglês *Rivendell*, de Lenita Rímoli Esteves, pela editora Martins Fontes.

⁵ Valfenda é chamada “a última casa amiga”, em que os heróis da saga vão discutir o paradeiro do Anel de Sauron, pois sua destruição é justamente o motivo da grande saga tolkieniana.

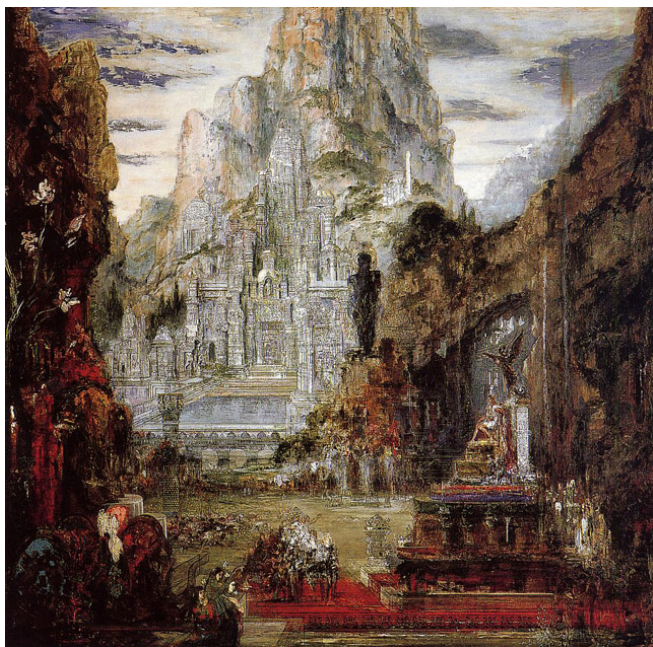


Figura 1 – *O Triunfo de Alexandre, O Grande* (1890) remete a paisagens mostradas no filme *O Senhor dos Anéis*

Moreau iniciou como um pintor realista, mas com o tempo quis que sua pintura ganhasse novas formas, o que o levaria ao simbolismo. Contrariando o pai e abandonando a escola de Belas Artes, teria dito: “Je veux faire un art épique que ne soit pas un art d'école”⁶ (1850 apud PALADILHE, 1971, pág. 10). O escritor naturalista Émile Zola, ao se deparar com a arte de Moreau teria dito: “Que valor tal arte pode ter em nossos dias? (...) Como já disse, vejo isso como uma simples reação contra o mundo moderno”. (1876 apud JULLIER, L.; MARIE, M., 2009, p. 254).

O simbolismo antecedeu as vanguardas históricas no final

⁶ Tradução livre: Eu quero fazer uma arte épica que não seja uma arte de escola.

do século XIX, em oposição ao realismo, naturalismo e positivismo. Tal fenômeno estético literário aparece nas artes plásticas com a representação não só do objeto, mas pela aproximação entre ideia e sensibilidade. Certamente o misticismo e a magia presentes na arte de Moreau contribuíram para a produção artística no filme de fantasia.

Jullier e Marie ressaltam que um filme *blockbuster*⁷, típico de uma sociedade pós-moderna, é um empreendimento economicamente arriscado. *O Senhor dos Anéis* foi um sucesso em bilheteria, o que demonstra o grande interesse de público em obras cinematográficas e literárias de fantasia na contemporaneidade. Para eles, as tecnologias digitais “autorizam a concepção de criaturas fantásticas de modo tão convincente que a *science fiction* passa da série B e do cinema de gênero para o reino dos grandes do mercado mundial” (Idem, p. 216).

O filme de Jackson traz também elementos que remetem aos períodos anteriores ao mundo moderno, com personagens baseados em cavaleiros medievais e valores tradicionais. “O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras (o que os modernos se recusaram a fazer), renovando o que pode ser renovado” (Idem, pág. 214). Na visão de críticos como Fredric Jameson, produções com essas características poderiam ser consideradas como filmes nostálgicos, que não trazem poder de crítica, “como se nos tivéssemos tornados incapazes de alcançar representações estéticas de nossa própria experiência atual” (2006, pág. 29). Contudo, os pensamentos tolkienianos sugerem que, por meio da fantasia, se consegue ter uma visão mais clara da própria realidade prática, pois esse distanciamento por meio da fantasia nos afasta dos vícios e distorções da realidade que o mundo excessivamente racionalista nos impõe.

O enredo da adaptação fílmica conta um universo criado por Tolkien, com base nos mitos nórdicos, com o intuito de criar uma mitologia própria para o povo britânico. Para Jean

⁷ Nome de uma bomba utilizada durante a Segunda Guerra Mundial, geralmente atribuído a filmes de grande sucesso nas bilheterias do cinema.

Baudriallard, “o mito, expulso do real pela violência histórica, encontra refúgio no cinema” (1991, pág. 60).

O livro que inspirou o referido longa-metragem, pode ser considerado um produto lançado em um contexto pré/pós-moderno. A obra é “tida como marco da literatura fantástica do século XX de maneira que praticamente toda a literatura, o cinema e os quadrinhos de temática fantástica posteriores à sua publicação lhe devem uma parte da ou toda a existência” (ROSSI, 2009, pág. 139).

A saga, segundo Rossi, traz em sua estrutura dois gêneros literários: a épica e o romance. “Este épico não é mais a *poesia épica*, (...) mas sim uma característica formal e conteudística que tem se manifestado no gênero *romance*, resultando assim no que se poderia denominar *romance épico*” (pág. 138, grifos do autor). O romance épico corresponderia, assim, a um gênero tipicamente pós-moderno, e outros romances posteriores de sucesso na indústria cultural seguiriam a mesma linha.

Por trazer um passado absoluto, atemporal, mítico, que representa a lenda nacional, *O Senhor dos Anéis* traz elementos épicos. Como um romance, “apresenta, representa e/ou exalta sempre uma experiência individual” (Idem, pág. 147) e, segundo Mikhail Bakhtin, “parodia outros gêneros” (1998 *apud* ROSSI, pág. 147). Sendo assim, “o desaparecimento da épica na Modernidade quanto seu ressurgimento na Pós-modernidade têm um motivo em comum: a ascensão e desenvolvimento do romance” (Idem, pág. 146).

Os conflitos do sujeito presentes no romance aparecem, contudo, à maneira pós-moderna, ou seja, de forma fragmentada. Não existe um único herói no romance, mas nove (sendo dois homens e sete criaturas mitológicas), demonstrando que a chegada do novo (pelo combate ao Mal) depende não apenas de um indivíduo, mas de cada um pela comunidade.

Em uma dialética entre o tradicional e o moderno, a obra traz personagens arquetípicos, sem conflitos interiores, e outros, que passam pela individuação ao se deparar com a mudança, em um processo de transformação do sujeito. Isso

corresponderia à visão positiva de modernidade na criação de Tolkien, visto que os povos livres (que não estão submetidos a Sauron⁸) passam a se desenvolver individual e reflexivamente em função de sua transformação.

Por outro lado, a modernização técnica é muitas vezes associada a aspectos negativos em *O Senhor dos Anéis*. Termos como “forjas”, “máquinas pulsando”, “rumor e agitação” são sempre associados ao Mal, como instrumentos negativos, como o próprio Um Anel, forjado por Sauron. “Os sujeitos que servem à Mordor⁹ são reduzidos à condição de “formigas”, expressando claramente a visão de mundo que fundamenta a narrativa: a modernização, e podemos dizer, a organização social e o Estado moderno, roubam a “Alma” dos sujeitos.” (ANTUNES, 2009, pág. 133).

A tradição, por sua vez, é associada ao Bem, à hierarquia, aos valores e à aliança entre os povos. Tais conceitos, muitas vezes, não se encaixam no pensamento pós-moderno, cuja preocupação com a verdade, a beleza e o bem se diluiu em muitos espaços de pensamento, comunicação, arte e entretenimento.

Por outro lado, é próprio do da contemporaneidade conviver com paradoxos, em uma tensão entre opostos, sem a obrigação de romper com nenhum deles, dialogando com conceitos atuais e antigos. “Os modernos queriam fazer tábua rasa do passado, mas nós o reabilitamos; o ideal era ver-se livre das tradições, mas elas readquirem dignidade social” (LIPOVETSKY, 2004, pág. 85).

Ao final do romance, o Anel do Poder é destruído, e a Terra Média inicia a sua Quarta Era, a dos homens, não mais dos elfos. Aqui o universo mitológico de Tolkien abandona a fantasia, em um processo de desencantamento do mundo, ao tirar de cena as criaturas fantásticas, como magos e elfos, e colocar o homem no protagonismo da História. Ao enfrentar o poder do Mal, os heróis do dito romance épico trans-

⁸ Sauron é um espírito imortal da raça “ainu”, na criação de Tolkien. Foi ele quem fez o Anel do Poder, motivo de discórdia e ameaça de dominação da Terra Média.

⁹ Região onde Sauron governa e onde o Anel deve ser destruído, no fogo da Montanha da Perdição.

formam-se e transformam o ambiente, dando espaço a um novo tempo.

Neste breve estudo, pudemos observar que a contemporaneidade traz um universo cultural próprio, híbrido e controverso, ao mesmo tempo em que a produção artística encontra-se imersa nas massas e na cultura do consumismo, ela dialoga, em sua própria linguagem, com o passado (seja este moderno, tradicional ou clássico), em busca sua maneira de transitar para o novo, sem perder as riquezas conquistadas pelos seus predecessores.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ANTUNES, T. **Tradição e Modernidade em “O Senhor dos Anéis”**. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1998.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- FABBRINI, R. N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Poliética**. São Paulo, v. 1, n.1, p. 167-183, 2013.
- FUGAZZA, Stefano. **Simbolismo**. Arnoldo Mondadori Arte. Milão, 1991.
- HABERMAS, J. Modernidade – um projeto inacabado. In: Arantes, Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes (orgs.). **Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas – arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferências de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HICKS, S. R. C. **Explicando o pós-modernismo – ceticismo e socialismo de Rosseau a Foucault**. São Paulo: Callis Editora, 2011.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente – modernismos, artes visuais, política da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

- _____. Mapeando o Pós-moderno. In.: Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, F. **A virada cultural reflexões- sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-modernismo explicado às crianças**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- LÓPEZ, R. S. **O Senhor dos Anéis & Tolkien: O poder mágico da palavra**. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2004.
- PALADILHE, J. **Gustave Moreau**. Paris: Ferdinand Hazan Éditeur, 1971.
- ROSSI, Aparecido Donizete. *O Senhor dos Anéis, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da pós-modernidade*. **Revista Iluminart do IFSP**, Sertãozinho, v.1, n. 3, p. 136-165, dez. 2009.
- TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis – A Sociedade do Anel**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Sobre história de fadas**. São Paulo: Conrad, 2006.

Referências de materiais especiais

- MOREAU, G. **Le Triomphe d'Alexandre le Grand**.1890. Altura: 635 pixels. Largura: 640 pixels. Compactado. Disponível em: <musee-moreau.fr/objet/le-triomphe-dalexandre-le-grand>. Acesso em: 23 jul. 2015.
- O SENHOR dos Anéis: A Sociedade do Anel. Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne, Fran Walsh, Peter Jackson, Tim Sanders. Intérpretes: Andy Serkis, Cate Blanchett, Christopher Lee, Elijah Wood, Ian McKellen, Sean Astin e outros. Roteiro: Fran Walsh, Peter Jackson, Philippa Boyens. Estúdio: New Line Cinema/The Saul Zaentz Company / WingNut Films. Estados Unidos / Nova Zelândia, 2001.

Literatura infantil: tradição atualizada na estrutura do novo texto

Ecila Lira de Lima Mabelini¹

Introdução

Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. (Perrone-Moisés)

Ao procurar entender o mundo, organizado por meio das leituras pressupostas em um universo de muitas linguagens, o indivíduo, a partir do primeiro esboço da fala, experimenta-se não só como partícipe da língua, inerente ao próprio ser, mas também como sujeito de um universo plurissignificativo de valores. Nesse contexto de comunicação vital, observam-se lugares como indicadores que, desde os tempos primeiros, descolocam o homem na constante busca da pertença. A partir da oralidade e conseqüentemente da escrita, esse homem tenta autoafirmar sua identidade com o propósito de entender a si mesmo e o mundo em que lhe cabe viver as percepções que o sondam.

Esse viés acena para uma reflexão nada simples, sobretudo quando se pensa no texto literário e no seu fazer-se entender. A linguagem que tece as significações está implicada numa trama sob diferentes formas de articulação e organização de sentidos considerando, portanto, como Fiorin que ela

desafia os homens há milênios, porque dela se pode

* Doutoranda USP.

dizer o que dizia Riobaldo, no *Grande sertão: veredas*: “Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça para o total.” (Fiorin, 1997:78)

O desafio posto pela linguagem envereda por caminhos complexos na tentativa de se entender as diferentes expressões que organizam os textos, geradas tanto por meio dos símbolos quanto das formas que buscam significá-las, principalmente à medida que propõem uma maneira diferente de percepção do todo que está implicado na produção de sentido dos textos e nas diferentes formas organizadas no sentir dos sujeitos.

Da mesma maneira, observa-se como a necessidade social do indivíduo de se expressar e expressar as sensações vividas, levou-o a interagir com as muitas formas de linguagens que se manifestaram ao longo dos tempos. Um processo que desencadeou o surgimento e crescimento de múltiplas expressões, inclusive a visual, capaz de proporcionar a interação, o lúdico, a liberdade e o prazer estético de forma figurativa, reorganizando um outro modo de ser e de estar no mundo onde tempo, espaço e sujeito se modificaram diante do novo cenário da literatura infantil e juvenil e suas diferentes projeções nos livros.

Assim, importa observar o que o texto diz e como faz para dizer, considerando que no texto literário infantil e juvenil, entendido como uma tipologia textual específica para crianças e jovens a significação, ao se compor, faz crer a esses enunciatários a existência de um universo em que eles podem se ver e também se manifestar como enunciadores. Para isso, a linguagem/expressão verbal (escrita) – eleita pelo mundo ocidental como forma que concretiza a cidadania, a cultura, a sensibilidade e o imaginário – se une à linguagem/expressão não verbal (visual) na construção de valores atualizados e reorganizados, dados a ver como novos por uma unidade de sentido textual capaz de captar a atenção desses

enunciatórios, já inscritos no texto, no momento em que eles entram em contato com a leitura.

Com efeito, considerar-se-á a relação verbal e visual como expressões que refletem modos de interação, quando organizadas num mesmo suporte (livro infantil e juvenil), observando-se os deslocamentos que estas linguagens realizam no texto literário. Além disso, é importante considerar ainda o novo *status* da linguagem visual, que diferentemente do modo como fora consagrada no passado em que figurava como mera ilustração ou relação de co-presença nas obras ditas literárias para crianças e jovens, organiza, agora e junto com a linguagem verbal, uma dada mudança de valores dos textos e dos sujeitos implicados nessas leituras.

Tal mudança, de certo modo, deve-se ao fato desse “novo cenário literário contemporâneo”, revelar crianças e jovens mais ativos e estimulados do que as de outros tempos: esses leitores criança e jovem passam a ser vistos como aqueles que se constroem e também são construídos capazes de entrar em contato com as significações propostas nos textos. Por sua vez, a relação de alteridade implicada no ato do enunciatário (autor - do verbal e do visual) em detrimento do enunciatário (criança/jovem - leitor) determina um lugar de permanência desses novos leitores. Afinal, como bem afirma Bertrand, o leitor

não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar “receptor” ou “destinatário” da comunicação: ele é também e sobretudo um “centro do discurso”, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações. (Bertrand, 2003: 24)

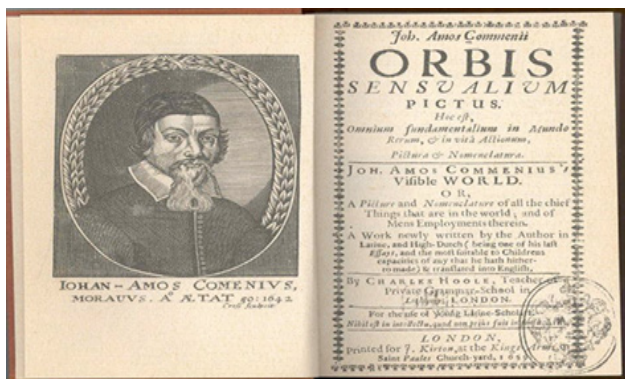
Na contemporaneidade, a literatura infantil e juvenil junto com as linguagens verbal e visual estão cada vez mais intimamente conectadas ao livro por meio de estratégias significativas em prol do conhecimento e formação de novos leitores para essa literatura que se faz ver como novidade, embora

ainda mantenha o caráter moralizante e modalizador.

É nesse cenário que está inserida a literatura infantil e juvenil com a tarefa nada simples de contribuir para a formação de leitores. Nota-se, que o próprio percurso dessa literatura revela aspectos capazes de ajudar a entender como e em que medida os livros de literatura infantil e juvenil, mesmo em face ao apelo das tecnologias atuais, contribuem com a formação do leitor contemporâneo. Da mesma maneira, percebe-se como e em que medida a relação de integração entre linguagens verbal e visual colaboram não só para um discurso a favor da construção do saber/conhecer, mas, sobretudo, para um prazer estético como essência da arte literária.

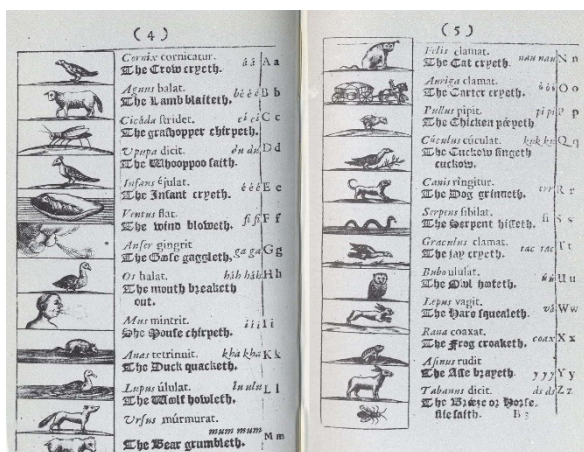
Literatura infantil e história: alguns recortes

Refletir sobre o papel da literatura infantil e juvenil, desde os primeiros indícios de seu surgimento remete, de certa maneira, pensar a história dos primeiros livros para crianças e jovens, embora tais obras necessariamente não cumprissem, a rigor, esse papel. De qualquer forma, é no século XVII que surge a obra – *Orbis sensualium pictus* (O mundo em imagens) – de Johann Amos Comenius, publicada mais precisamente em 1657. Trata-se do primeiro texto, dito para crianças, totalmente ilustrado (Fig. 1).

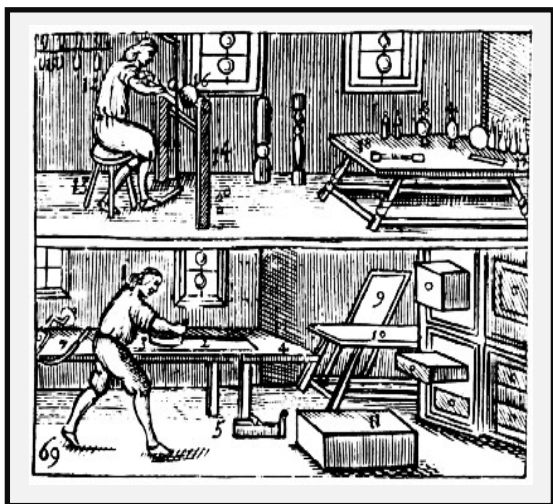


(Fig.1 – *Orbis sensualium pictus*, Fonte: <http://movies-in-theaters.net/comenius-orbis-pictus.html>)

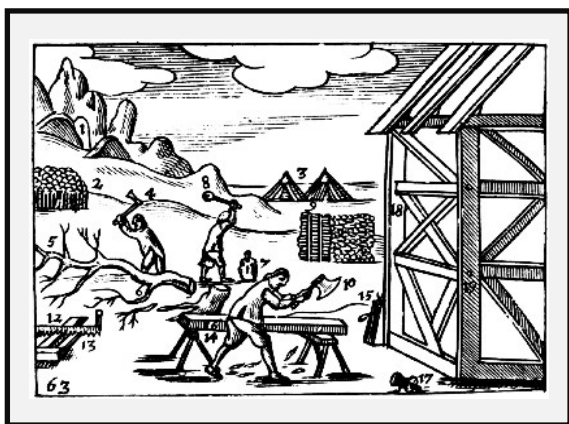
Sem dúvida, foi uma obra bastante significativa para a História da Pedagogia. Um livro curioso, sobretudo porque com ele Comenius pretendia “acabar com a ignorância de todos”. Em contrapartida, seu empenho finda por “ajudar” a criança e o jovem na longa jornada de aprendizagem. Nesse período, a educação, ou seja, a formação do bom cidadão, era o fator motivador para o uso de imagens/ilustrações no livro (Fig. 2) e tinha como propósito facilitar a decodificação do texto verbal quando relacionado à imagem que funcionava como suporte ao entendimento da criança e do jovem (tratados nesse período como “adultos em miniatura”), os quais precisavam entrar em contato não só com as habilidades da escrita e da leitura, mas, principalmente, com as coisas do mundo real e prático. Logo, o livro de Comenius ensinava também várias atividades manuais, dentre elas serviços como o de carpintaria, marcenaria, tear (Fig. 3 e Fig. 4), além de outras como fazer cerveja, cuidar do jardim, matar animais para comer, ou por assim dizer, atividades e ensinamentos que uma criança e um jovem não poderiam deixar de aprender nesse período, pois tais faziam parte do cotidiano.



(Fig. 2 – Orbis sensualium pictus, Fonte: <https://www.fulltable.com/vts/e/encyc/comm/SH869.jpg>)



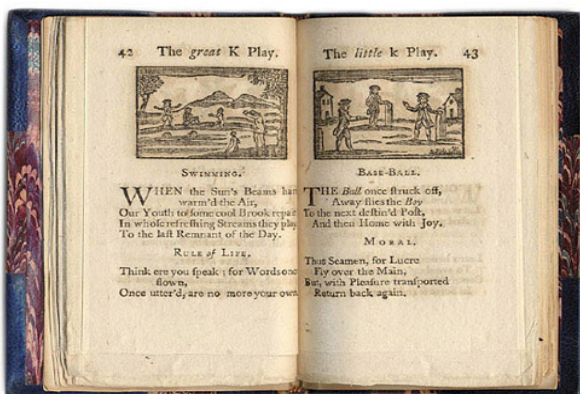
(Fig. 3 – Orbis sensualium pictus, Fonte: <http://contraversao.com/orbis-sensualium-pictus-foi-o-primeiro-livro-infantil-da-historia-ocidente/>)



(Fig. 4 – Orbis sensualium pictus, Fonte: <http://contraversao.com/orbis-sensualium-pictus-foi-o-primeiro-livro-infantil-da-historia-ocidente/>)

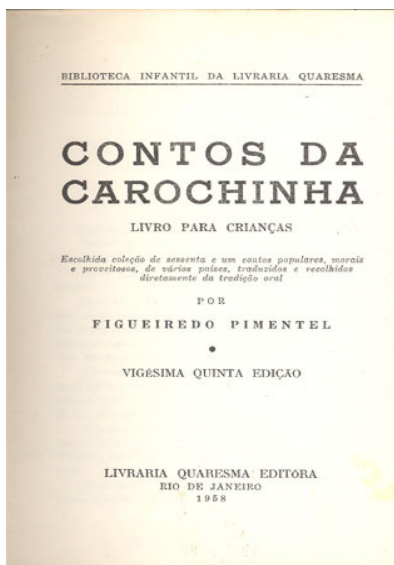
No Ocidente, o primeiro livro ilustrado para crianças de que se tem notícia aparece publicado em 1744, na Inglaterra, sendo oficialmente considerada a obra que deu origem à literatura infantil: *Little pretty pocket-book [Um bonito livrinho de bolso]*, de autoria de John Newbery (Fig. 5). Nessa época, ainda é possível notar que a doutrinação é palavra de ordem num cenário onde a criança é um sujeito sem voz e sem escuta, ou porque não dizer: um mero “receptor”. À literatura cumpria o papel de instrumento pedagógico e de entretenimento, contrariando, de certa forma, narrativas como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, que embora, na origem, não tenham sido destinadas à infância, caíram no gosto das crianças de todo o mundo, por um lado vindo ao encontro de uma necessidade universal de leitura, por outro pelas empolgantes narrativas de aventuras capazes de tornar visual a cena e os temas abordados, aspectos que certamente fizeram com que as crianças consagassem essas duas obras em especial.

Sem dúvida, o século XVII foi significativo no que corresponde dizer sobre um período rico em obras importantes para a literatura infantil, contudo é fato que a reconhecida *Idade de Ouro* se deu no século XVIII, considerando, como *marco*, a divisão entre universo adulto e infantil, ocorrida nessa época.



(Fig. 5 – Página: *Little pretty pocket-book*. Fonte: <http://www.roberte-dwardauctions.com/auction/2006/661.html>)

Os Contos da Carochinha, do jornalista Alberto Figueiredo Pimentel, foi o primeiro livro infantil escrito no Brasil, lançado no Rio de Janeiro em 16 de julho de 1894, pela livraria Quaresma. O livro era uma compilação de histórias, dentre as quais algumas foram baseadas no folclore português e brasileiro, além das adaptações de narrativas populares comuns na Europa Medieval. As narrativas em *Contos da Carochinha* – capa da obra sem ilustração, de 1958 (Fig. 6); capa da obra com ilustração, de 1992 (Fig.7) – foram transmitidas por escrito ou oralmente e, por manterem uma “estrutura fabular”, ficavam encarregadas dos conselhos e lições morais.



(Fig. 6 – Contos da Carochinha. Fonte: https://sebodomesias.com.br/imagens/produtos/23/233962_959.jpg)



(Fig. 7 – *Contos da Carochinha*. Fonte: <https://megaarquivo.com/2012/11/16/7087-de-onde-surgiu-a-expressao-contos-da-carochinha/>)

Nessa época, a literatura infantil, no Brasil, importava textos estrangeiros, dando continuidade ao que se entendia como literatura infantil. E, desse modo, fazia-se a manutenção do caráter pedagógico, centrado na formação do cidadão-criança, não muito diferente do que ocorria na Europa. A tentativa literária concretizava-se pelo caráter meramente educacional preocupado, predominantemente, em dar conta de princípios morais. Coelho confere a isto o fato dessa literatura ser

resultante de uma “pedagogia” maternal que se difunde no século XIX (pela qual a escola devia ser continuadora do lar, na formação das crianças) surge uma abundante literatura moralizante, informativa e pueril, que pretendia auxiliar os infantes a se prepararem o mais depressa possível para a vida adulta. (Eram os “tesouros”, os “exemplários”, os “ramalhetes” ...). A passagem da in-

fância para a vida adulta se fazia quase sem transição. A criança era ainda vista como um “adulto em miniatura”. Daí os raros livros escritos especialmente para leitores da faixa intermediária, puberdade e adolescência (como Alice, Pinóquio, Coração...). Até bem entrado o século XX, a maior parte das leituras ao alcance dessa faixa de leitores era a literatura adulta, no original ou nas adaptações que também proliferaram na época, sem dúvida para preencherem uma lacuna: a existência de livros escritos especialmente para crianças. (Coelho, 1993:120)

Isso posto, a manifestação literária, refletida no século XIX, é determinada por um grupo que influenciava na formação dos valores vigentes: a burguesia. Assim, a literatura destinada à criança se consolidou quando um tipo específico de literatura surge com a “missão” de ensinar bons modos, “moralizar e modalizar” o sujeito-criança, contribuindo com a boa educação dos filhos da classe burguesa e não com a função estética, própria do universo literário.

Em contrapartida, a literatura infantil brasileira tem a oportunidade de construir sua própria identidade literária a partir das significativas mudanças ocorridas no começo do século XX, período em que Monteiro Lobato traz à tona outras discussões que tomariam conta do “novo” cenário infantil, mudando-o definitivamente. Lobato institui um universo onde as crianças “podem morar” e rompe, de certo modo, com a literatura europeia que fazia “vistas grossas” à crítica social inserida nas fábulas que, além de serem ignoradas, eram apontadas como valores negativos, assim não podendo ser consideradas como modelos de educação para a época.

Com o tempo e as mudanças ocorridas, conseqüentemente os decretos educacionais foram transformando-se à medida que cada década rapidamente ia passando. O século XX foi um momento, neste aspecto, de intenso envolvimento na formação do infante. Nesse período, a Educação sofreu processos e reestruturações sociais capazes de refletir mudanças no seu próprio discurso. Isso posto, de acordo com Bakhtin (1981: 43): “Cada época e cada grupo social tem seu repertório de formas de discursos na comunicação social-i-

deológica”.

Contudo, é importante considerar que, mesmo ao longo dos tempos e diante de todas as mudanças ocorridas, quem ainda detém a “palavra” – discurso educacional – é a burguesia e são os valores desta classe que continuam ditando as regras.

Texto literário e leitor

A condição da literatura infantil implica em ser entendida por meio de seus textos, mas principalmente pelo fascínio que ela exerce sobre o público que cativa. Nesse caso, há de se considerar a vigente manutenção do seu papel articulador e, sobretudo, manipulador não muito diferente do contexto em que surgiu, como doutrinária, pueril e moralizante. Segundo Arroyo essa literatura se consagra séculos recuados, ou seja, antes mesmo de se firmar em fins do século XVII, período que assinala o surgimento do livro infantil *Orbis Sensualium pictus*, escrito por Comenius, como mencionado anteriormente.

A literatura infantil como categoria literária, de acordo com a conceituação adotada atualmente pelos maiores especialistas no assunto, quer europeus ou norte-americanos, e principalmente europeus, é muito recente, o que não exclui a floração de uma série de problemas (...). Data ela dos fins do século XVII, quando Fénelon, com o seu *Traité de l'éducation des filles* [tratado sobre a educação das meninas], lançou novos princípios de educação. O autor procurava diversificar as então tradicionais leituras que se entregavam às crianças, ou seja, os livros piedosos de vidas de santos ou de personagens das sagradas escrituras. Encarregado da educação do Duque de Borgonha, Fénelon deu como leitura ao menino livros profanos, inspirados na mitologia, nos fatos lendários da Antiguidade ou na tradição popular. Pela primeira vez, então, como assinala Marie-Thérèse Latzarus, uma criança tinha entre as mãos livros escritos para ela mesma. (Arroyo, 2011: 13)

Diante do recorte, interessa observar a literatura sob a ótica das narrativas destinada à crianças e jovens. Considerando, para tanto, que ela ainda esteja atravessada pelo questionamento de Carmen Bravo-Villasante que alerta para o fato de se chamar de literatura infantil às estórias, lições de moral e comportamento, de educação, de que se tem registros tanto na Antiguidade, quanto na Idade Média (Arroyo: 2011). Importa, assim, verificar as formas de apropriação desses textos, tanto quanto seus modos de fazer em que é possível ver a *manipulação por sedução* daquelas histórias – predominantemente prescritas no discurso literário contemporâneo – como se tudo fosse “novo”, posto essa literatura se apresentar também como tal.

Nesse cenário instala-se a literatura infantil brasileira contemporânea e o desejo de atingir o seu leitor, atraindo-o cada vez mais. E é ao manifestar-se por estímulos que primam por levar o sujeito leitor a participar do contexto reflexivo de seus textos que ela passa a criar lugares para ele, diferenciando-se, em certa medida, daquela literatura importada que se destinava a um leitor ingênuo, ou ainda, um sujeito sem voz.

À luz de Edgar Morin (2008) é possível entender a manipulação como estratégia discursiva que vai além do “pensamento cômodo” da situação posta entre manipulador e manipulado. Ou, por assim dizer, é preciso compreender que a relação do destinador do livro com o imaginário do destinatário deve ultrapassar a lógica da informação. Afinal, sabe-se, há livros (rotulados como textos literários infantis) que não se justificam como arte; como literatura, ao passo que há aqueles capazes de produzir algo tão fascinante a ponto de criar um efeito de prazer transformador.

É nesse viés que se encontra a Escola (destinador) com a difícil tarefa da educação formal e a necessidade de ficar atenta às múltiplas formas de representações culturais presentes no universo do aluno leitor e projetadas em diferentes gêneros textuais capazes de ampliar as competências leitoras. Morin refere-se a isso ao tratar das diferenças entre *comunicação*, *informação*, *conhecimento* e *compreensão* e, estabelecendo graus de hierarquia entre os termos, mostra que

o leitor é capaz de decifrar o meio pelo qual será atingido; é capaz de calcular os sentidos previstos no texto: não podendo mais ser visto como sujeito desprovido da capacidade de depreender a informação para chegar ao conhecimento.

A Literatura infantil renovada

Em 1949 já se imaginava um “pensamento globalizado”, devido à facilidade de conexão dos meios de comunicação, sobretudo tendo-se em vista as transformações ocorridas no contexto social em função do surgimento de “novas tecnologias” capazes de auxiliar/ facilitar a comunicação efetiva entre os sujeitos.

Nesse tocante, as rupturas e os novos códigos dos valores que surgiram, a partir do início do século XX, já haviam atingido a criação literária para crianças e jovens e apontavam para uma urgente renovação no sistema de ensino e de literatura. Levando-se em conta, principalmente, a desestabilização literária ocorrida na década de 40, quando a literatura infantil não conseguiu atingir seu público e viu-se diante de um também novo conflito: Afinal onde estava o problema? Era a crise literária que se instalava e com ela o abandono dos livros? Nesse embate, que além de social é ideológico, o ensino mergulhou em um caos perante o *novo*, ou melhor, diante da *nova tarefa*. Sobre isso, Coelho (2000: 136) observa que:

No processo de transformação dos valores de base da Sociedade, “o novo ensino” vê-se investido de uma dupla tarefa: transmitir a Tradição, no que ela conserva de válido, e incentivar a invenção do novo que rompe com a herança recebida.

Isso posto, a literatura para crianças e jovens precisou se apropriar de um “novo código linguístico”, capaz de atingir seus leitores. O resultado, após anos de encontros e desencontros, é a criação de uma riquíssima e essencial linguagem lúdica plenamente acessível às mentes imaturas, mostrando

que os novos valores, os comportamentos e as vivências, ora em conflito, no início do século XX, fazem parte do percurso do sujeito contemporâneo que se define pelo imaginário. De acordo com Coelho (2000: 141):

É pelo imaginário que o eu pode conquistar o verdadeiro conhecimento de si mesmo e do mundo em que lhe cumpre viver. Apenas a razão, a lógica já não são suficientes. Afinal, o homem contemporâneo segue um novo percurso que vai da dedução para a indução, onde de fato o pensamento se concretiza.

E é com esse pano de fundo que a literatura, com o seu fazer artístico e libertador, vem se renovando: atenta ao universo do leitor a que se destina para tentar compreendê-lo e assimilá-lo. Com isso, o ensino pode se apropriar da literatura para instigar o imaginário da criança e sua percepção sobre o mundo em que lhe cabe viver. Afinal, de acordo com Gregorin Filho (2008: 41):

Mais do que entender as escolas literárias e seus principais representantes, diferenças específicas entre um gênero e outro, forma-se um leitor a partir das relações que ele consegue estabelecer por meio do diálogo de uma obra com outras, do mesmo tempo ou de tempos diferentes; da obra literária com outros gêneros discursivos; da época de enunciação da obra em questão com outros tempos, com outros homens, com outras sociedades.

Universo infantil e múltiplas linguagens

Diante das mudanças e quebras de paradigmas surge, a partir da imagem enquanto linguagem que também significa, uma nova realidade para a literatura infantil e juvenil: a *liberdade*. Tal fato, por sua vez, marca um período de crucial importância para a literatura no Brasil.

Nesse tocante, é válido ressaltar a importância do con-

ceito de criança que se firma no século XVIII e instaura uma divisão de fases, separando universos – adulto e infantil – que antes eram tratados de forma unificada. Com isso, um novo arranjo no texto infantil fez-se necessário, considerando-se, portanto, um tipo específico de público e, conseqüentemente, a necessidade de novas formas de linguagens capazes de dialogar com ele.

As múltiplas linguagens que vão permear o novo cenário infantil – livro, pós- Lobato, deparam com um público muito mais ativo, estimulado e exigente com a questão da visualidade do que, por exemplo, crianças de períodos anteriores. Uma dada exigência pela plasticidade contribuiu para o surgimento da ilustração nos livros destinados ao público infantil e juvenil e trouxe à tona muitos autores (do texto verbal e do texto visual) preocupados em produzir plasticamente, imagens (visual) que cada vez mais pudessem ser integradas ao fazer estético do texto verbal.

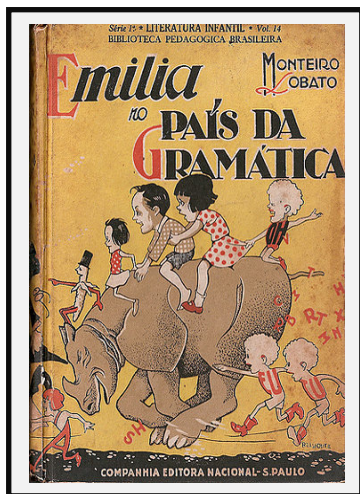
Monteiro Lobato, reconhecido como *divisor de águas* da literatura infantil no Brasil, foi, sem dúvida, fundamental para as efetivas mudanças, entendidas como essenciais pelos escritores e artistas plásticos do período contemporâneo, embora não tenha sido o único com a preocupação de uma literatura libertária. O autor de tantas narrativas empolgantes, sendo o próprio responsável pelos projetos gráficos de seus livros, introduziu neles o texto visual (imagens), convidando também outros artistas para os ilustrar. Lobato, dessa maneira, preocupou-se tanto com o texto visual, quanto com o texto verbal como forma de concretizar uma literatura capaz de seduzir e aproximar cada vez mais o leitor do livro – espaço infantil –, bem como da valorização da fantasia.

Um bom exemplo disso é *A menina do narizinho arrebitado*: de 1920, ilustrada pelo artista Voltolino (Fig. 8) e *Emília no país da gramática*, de 1934, ilustrada por Belmonte (Fig. 9). É importante observar que nesses períodos as ilustrações revelam, tanto influências de outras obras como, por exemplo, a da Alice, de Carroll, na personagem da Narizinho ilustrada por Voltolino (Fig. 8), quanto traços dos adultos nas crianças figurativizadas como personagens. Nesse caso, pode-se

pensar em três personagens, ilustradas por Belmonte (Fig. 9), especificamente: Pedrinho, cuja aparência é a de um “jovem senhor” – notadamente pelas visíveis entradas na frente, o uso recorrente de camisa de mangas longas (mesmo tecido e corte do vestuário masculino adulto), a postura contida (quase sempre com as mãos nos bolsos); Narizinho, cuja postura corporal não difere muito da descrita para Pedrinho e Emília que, por sua postura sempre ereta, demonstra traços de uma personalidade independente e autoritária em contraste com a das duas crianças. Outras marcas a serem consideradas, nesse contexto, são os tecidos/ estampas dos vestidos das meninas que também se configuram como o mesmo usado nos trajes das mulheres (adultas) da época. Belmonte mantém esses mesmos traços das personagens em suas ilustrações para *A menina do narizinho arrebitado*, de 1937.



(Fig. 8 – Capa: *A menina do narizinho arrebitado*. Fonte: <http://fff-found.com/home/foresti/found/?offset=275&>)



(Fig. 9 - Capa: *Emília no país da gramática*. Fonte: <http://fffffound.com/home/foresti/found/?offset=275&>)

Isso posto, as mudanças no cenário vigente, corroboraram o aparecimento de uma nova geração de escritores e artistas plásticos, em meados dos anos 70, que embalados pelo compromisso do prazer/ conhecer são encontrados nas raízes do chamado *boom* da Literatura Infantil. Engajados com essa nova era da imagem, eles dão uma “cara nova” aos textos infantis e concretizam um período positivo de mudanças, ao qual Coelho definiu como

eclosão de uma nova qualidade literária e/ou estética que transformou o livro infantil em um objeto novo. Isto é, um ser-de-linguagem que se constrói como espaço de convergência de multilinguagens: narrativas em prosa ou poesia que se desenvolvem através de palavra, desenhos, pinturas, moldagem, fotografia, cerâmica, processos digitais ou virtuais, etc., etc. (Coelho, 2000:127)

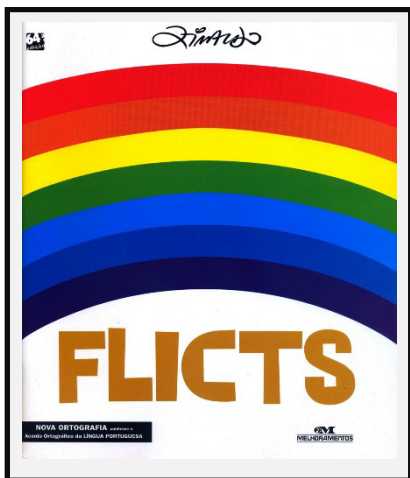
Nesse espaço de tempo, ilustradores ganham terreno maior e vão se fazendo cada vez mais presentes num lugar

- livro - que até pouco tempo era predominantemente habitado pelos autores dos textos verbais e nos quais aqueles não eram reconhecidos como autores. Tal socialização proporcionou uma aproximação que contribuiu para a convivência entre as linguagens verbal e visual num mesmo espaço: livro infantil e juvenil. Nesse processo, uma nova ordem ou espécie de acordo se estabelece e ambas as linguagens, preservando suas origens e evoluções, comprometem-se, de certa forma, por um futuro próspero e duradouro da literatura e de seus leitores.

Na contemporaneidade, a necessidade de integração entre as linguagens verbal e visual ganha força com o advento tecnológico e a consequente interação gerada pelo mundo imagético. O cenário projetado, nessa época, evidencia um público-criança apto a lidar com este universo por meio da capacidade de leitura (descodificação) que ele pode operar diante das imagens e vice-versa.

A literatura infantil e juvenil, por sua vez, para adequar-se à nova realidade, vem trabalhando a exploração do universo verbal e visual. Observa-se que cada linguagem, sem abdicar de seu valor e nem elevar sua condição hierárquica, sobretudo quando postas em relação de justa medida numa mesma página, pode corroborar uma unidade de sentido global ao texto literário infantil.

Um exemplo desta possibilidade de integração entre linguagens, dentre muitos outros que surgiram no *novo* período da literatura infantil é o livro *Flicts* (1968), de Ziraldo, ilustrado por ele mesmo (Fig. 10 e Fig. 11).



(Fig. 11 – Página 5: abertura da narrativa)

A narrativa mostrada, na página 5, do livro *Flicts* (Fig. 11) é apresentada por um narrador onisciente e onipresente com foco narrativo em terceira pessoa, que, além de criar efeitos

de sentido de tempo indeterminado, por meio do tempo marcado no passado, recupera no início do primeiro enunciado do livro, portanto o de abertura, uma estrutura linguística bem comum do conto de fadas: “Era uma vez”, instaurando o seu conteúdo como obra ficcional, “acontecida” no pretérito imperfeito, indeterminado, mas com uma duratividade marcada nos semas com os quais se constrói esse tempo verbal: “era”, “chamava”, “tinha”. Assim, o início da narrativa de *Flicts* nos remete a uma ficção própria mesmo do conto de fada, cujos termos, segundo Jesualdo (1978:112-116), têm a seguinte origem:

Conto: “tradução de fatos ou invenções geralmente da imaginação de seu criador, recolhidos da experiência popular, inspirados em sucessos reais, por vezes na História, em que esse sentido fatalista e inexorável da lenda já não pressiona o desenvolvimento do conhecimento que se transmite (...) da palavra, em imagem viva e animada, surgiu o mito e deste nasceu o conto”.

Fada: “a palavra ‘fada’ tem raiz grega. Indica o que brilha e dessa raiz derivam as demais desinências que contêm certa ideia de brilho. Assim, fábula, falar, fatalidade, fado e fada, derivadas ambas do latim *fatum*, que provém da mesma raiz grega. Esta raiz parece explicar-nos que quem narra tais contos procura fazer brilhar suas ideias, as expõe nas fábulas; o destino do homem, o *fatum*, é o brilho que lhe dá realce e o determina”.

Segundo o ponto de vista do autor, baseado na etimologia das palavras, pode-se dizer, então, que os contos de fada são discursos em que “ideias brilham”. Conforme Discini (1995: 82), ao comentar o “conto maravilhoso”, brilham porque persuadem de algum modo, manipulando o destinatário a acreditar e a fazer algo. Como se viu, foi a partir da leitura intertextual, marcada pelo “Era uma vez...” que se apreendeu, de uma unidade de sentido, o “todo de sentido” da obra, que se mostra por meio do percurso narrativo do sujeito *Flicts*, em busca do seu objeto-valor “inclusão”, passando, por sua vez,

por etapas ou fases de segregação e mesmo de exclusão. E é no todo da obra que se apreendem as relações de construção do sujeito Flicts, cujo percurso narrativo é dado, predominantemente, pelo contrato entre as linguagens: verbal e visual.

Considerações Finais

De certo modo, tentou-se verificar em que medida a Literatura Infantil e Juvenil, como Literatura, chega ao período contemporâneo reorganizada e reorganizando um universo centralizador de poder de linguagens capaz de explorar os sentidos e instigar a percepção de mundo antes centrada no adulto. Mundo esse que, com o tempo, foi captado de forma singular pela criança e pelo jovem que findaram por consagrar não só o texto, mas seus próprios territórios de leituras.

Dito de outra maneira, o desafio recai sobre essa *nova* literatura que, cada vez mais, se atualiza diante das mudanças inscritas pela nova era e se propõe a instigar a compreensão do leitor contemporâneo. Uma vez que esta literatura, ao rever valores, constrói um tipo particular de sujeito, capaz de dialogar com ela ao se reconhecer nos intertextos e interdiscursos projetados em textos que não envelheceram.

Referências Bibliográficas

- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Unesp, 2011.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. São Paulo: Quíron, 1986.
- . *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- CUNHA, S. R. V. "As transformações da imagem na literatura infantil". In Pillar, A. D. (org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. Dissertação

- de mestrado, Universidade de São Paulo, 1995.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura para crianças e jovens: panorama de linhas investigativas*. *Revista Via Atlântica*, n. 14, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 35-44, 2008.
- . *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação do leitor*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1997.
- JESUALDO, Sosa. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado, São Paulo: Cultrix, 1978.
- MABELINI, Ecila Lira de Lima. *As estruturas semio-narrativas dos contos de fada e maravilhosos no sincretismo verbo-visual do livro infantil*. 110 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Ed. revista e aumentada pelo autor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivanhina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PINTO, Ziraldo Alves. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- ROUANET, Sergio Paulo e MAFFESOLI, Michel. *Moderno e pós-moderno*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

A escola colonial: entre a lembrança e o esquecimento

Elídio Nhamona*

Nas sociedades colonizadas, os valores do colonizador são norma e do colonizado, infração, um cosmos perante o caos. Para se perpetuar, esse sistema brutal apoiou-se na administração, economia e missionação. Segundo Balandier (1993), foram assim postos em contato “formas sociais heterogêneas” e, por isso, em suas relações, estiveram impregnadas de “tensões e conflitos”. Estas contradições resultaram em divisões étnicas, linguísticas, políticas, raciais e religiosas, numa sociedade fraturada e fragmentada. Esse estado de coisas, designado situação colonial, é definido como “a dominação imposta por uma minoria estrangeira racial e culturalmente diferente, em nome de uma superioridade racial (ou étnica) e cultural dogmaticamente afirmada, a uma maioria autóctone materialmente”.

Para Fanon (1980), existem culturas tidas como superiores e, por isso, subjagam outras. Tal dominação manifesta-se através de uma hierarquização de valores, justificando a destruição dos “sistemas das referências” do outro. Por isso, tais valores estão condenados à morte e substituição pelos tidos como civilizados. Enquanto isso, a existência do colonizado está fadada ao sofrimento extenuante, e suas instituições, à subalternidade. O racismo governa as relações de uma sociedade colonial e é a norma que auxilia o sistema de espoliação. Por isso, o colonizado rejeita seus valores e se apropria avidamente os do seu colonizador, almejando um estatuto que se acha melhor, idêntico ao colonizador. Todavia, tais pretensões são frustradas e o presunçoso posto no seu devido lugar. Neste instante, retorna aos valores rejeitados e empenha-se na supressão dessa sociedade malsã.

* Doutorando USP.

Este quadro conflituoso da situação colonial ajudar-nos-á a caracterizar um espaço adequado de sua manifestação, a escola. Como Salvato Trigo (1985: 148) argumenta, “na escola, procurava-se dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento dos seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pela nulificação da sua história. Impunham-se outros valores estranhos à África, exigindo-se, numa forma absoluta, a obediência à cultura e à civilização europeia que a escola colonial defendia e divulgava”.

Interessa-nos abordar duas comunidades africanas que sofreram o embate da colonização europeia. Uma no Senegal, conforme descrito em *Aventura Ambígua* de Cheikh Hamidou Kane, e outra em Moçambique, em *Chitlango, Filho de Chefe* de Chitlango Khambane e André-Daniel Clerc. Essa comparação não é fortuita, visto que temos um conjunto de elementos de natureza literária, social e histórica suscetíveis de diálogo.²

Em *Aventura ambígua*, temos basicamente duas formas de aprendizagem: não formal (a corânica) e formal (francesa). Na primeira, ao neófito ensina-se os preceitos sagrados prescritos no livro sagrado, o alcorão. As revelações divinas são transmitidas pelo mestre ao aluno, de tal forma que suas recitações se aproximem à forma canônica estabelecida através da repetição. Foi o mestre quem escolheu educar Samba

² Trata-se de narrativas sobre personagens protagonistas originárias de aristocracias camponesas (Samba Diallo e Chitlango Khambane); Tanto *Chitlango, filho de chefe* (1946) como *Aventura ambígua* (1961) atêm-se ao período formativo e da aquisição dos valores elementares pelas personagens; temos narradores oniscientes, embora na *Aventura Ambígua* seja heterodiegético e em Chitlango, autodiegético; o espaço físico de ação dos personagens é no continente africano e a metrópole. O espaço social é o dos seus respectivos grupos etnolinguísticos (Diallobé e Xichangane, ligados às tradições autóctones rurais). O choque se dá quando se mudam para o lugar de predominância de saberes ocidentais (franceses, portugueses e suíços, quer nas urbes africanas, quer em Paris, no caso da *Aventura Ambígua*); em termos cronológicos, as narrativas foram produzidas depois da segunda Guerra Mundial, quando o sistema colonial estava plenamente implantado e suas contradições criaram condições para a contestação; predomina, auxiliado pelos narradores oniscientes, o tempo psicológico, possibilitando uma caracterização minuciosa da tensão axiológica das personagens e o relato de eventos do passado.

Diallo e assim foi confiado pelo seus pais.

Mas essa quietude quebra-se, conforme insinuado nos sentidos do título do romance, e o relato de um feito extraordinário e arriscado de Samba Dialo, longe de aumentar sua autoconfiança, abala suas convicções e o leva a um beco com inúmeras saídas armadilhadas. O envio das crianças à escola foi decidido pela Realíssima, perante a hesitação tanto do Mestre como do chefe. Impunha-se aos Diallobé uma escolha crucial: deixar os seus filhos irem à escola moderna ou serem dela apartados. Nesse contexto, é significativa a questão feita pelo chefe: “O que irão aprender compensará o que irão esquecer? Gostaria de perguntar-vos: pode-se aprender uma coisa, sem esquecer outra, e o que se aprende compensa o que se esquece? (p. 34).”

Os mais velhos estão cientes de que os novos saberes têm seu encanto, mas o questionamento surge quando esses saberes se mostram capazes de proporcionar mais perdas e danos do que benefícios e ganhos. Longe de estarmos perante tradicionalistas ferrenhos, temos nessas questões a consciência das alterações que a aquisição destes saberes provocará. Um dado alarmante é que retiraria muitas crianças dos ciclos vitais do grupo e introduziria a valoração de coisas e eventos diferentes dos conhecidos.

Chitlango, filho de chefe é narração da infância e juventude de Eduardo Mondlane. Nascido em 1920, em Manjacaze, pertencia a uma família nobre dos machanganas: os Khambanes que, nos primórdios do século XIX, tinham sido submetidos aos Ngunis, provenientes das migrações (*mfecane*) provocadas pelas guerras de Chaka. A sua escrita foi sugerida e incentivada por André-Daniel Clerc em 1944, quando Mondlane estava de férias em Moçambique vindo da Escola da Missão Suíça de Lemana, no Transvaal do Norte, África do sul. Os fundamentos da narrativa são de Mondlane, tendo Clerc organizado, ordenado e escrito notas explicativas sobre termos e eventos narrados.

Esta autobiografia estabelece uma fecunda intertextualidade e em grau máximo com narrativas da mesma espécie dos escravos e libertos nos Estados Unidos da América (como

Narrative of the life of an american slave, de 1845, por Frederick Douglass, e *Up to Slavery*, de 1901, por Booker T. Washington), que, através de redes filantrópicas, tornou possível lermos sobre suas experiências e memórias. As ações dessas redes cristãs foram vistas como modelos para a emancipação do negro no mundo e particularmente em África. Foi desse legado que a missão suíça foi retirar as premissas para seu projeto na África do Sul e em Moçambique, resultando na escrita de *Chitlango, Filho de Chefe*, bem como de materiais religiosos e poesia em xichangane.³

Na autobiografia de Eduardo Mondlane, temos dois modelos de aprendizagem: não formal e formal. Na aprendizagem não formal, em que predomina a transmissão dos saberes via oral e a prática, os valores humanos são passados no círculo familiar e na pastorícia. A mãe e o avô ensinam os hábitos estruturantes da sociedade xichangane. Para tal, a mãe se serve do argumento da autoridade: um nobre nunca fracassa. Foi-lhe, por isso, ensinado a genealogia, os tabus, os meios de subsistência (agricultura, caça, pastorícia e recoleção), o respeito pelos mais velhos, os rituais do clã, as precauções contra a feitiçaria, bem como os cantos e contos do seu grupo etnolinguístico. Na socialização primária, destaca-se a pastorícia. Nela aprende a subordinação pela força, a distribuição desigual e injusta dos mantimentos e o cuidado com as palavras e ações. Aflora na sua narração um certo arrependimento pela perda de privilégios.

A grande mudança na trajetória Chitlango ocorre quando decide estudar na escola colonial. Foi incentivado pela mãe que fala dos brancos, detentores de poderes ocultos sobre a natureza, sem se esquecer de mencionar suas fraquezas. O seu fascínio é aguçado pelas mercadorias que chegam dessa

³ A missão suíça se implantou em Moçambique durante os anos de 1880, quando Yosefa Mhalthala regressou a Moçambique por motivos familiares e iniciou a pregação com sucesso. Desde seu início, a missão suíça esteve sob suspeita das autoridades portuguesas pelas suas alianças com o imperador de Gaza, Ngungunhane, visto que estas se esforçavam em ocupar efetivamente o Sul de Moçambique. Deste modo, quando a ocupação efetiva ocorreu e o imperador foi exilado, os missionários Junod e Liengme foram expulsos de Moçambique (Cruz e Silva, 1999, p. 67-104; Cruz e Silva, 2001, p.40-42; Mendonça, 1999, p. 105-117).

forma de vida diferente, quer através dos comerciantes asiáticos, quer pelos seus irmãos mineiros. É diante dos comportamentos desregulados destes que surge uma certa inquietação no garoto, e se salientam os males desse modo de vida: degradação moral pelas bebedeiras, pela compra excessiva de bugigangas e perda de valores por causa do dinheiro.

A aprendizagem formal recebida por Chitlango é dual. Uma delas provém da escola protestante, que ensina aos seus instruendos trabalhos manuais, a escrever nas línguas bantu (hangana e tswa). Outra é a instrução oficial, a escola rudimentar, que nesse período posterior a instalação do Estado Novo, esteve nas mãos da Igreja Católica. Sua tônica foi a disseminação da língua portuguesa e dos valores culturais associados.

Devido ao momento difícil para as igrejas protestantes, a continuidade dos seus estudos ficou ameaçada. Por isso, os missionários vendo que desejava continuar os estudos, propuseram-no que fosse a Cambine. A escola pertencia à Missão Metodista Episcopal e ensinava técnicas de cultivos em solos arenosos. Em Cambine, Chitlango dedica-se ao aprendizado da música, à criação de animais domésticos e à formação de uma equipa. Suas qualidades de dinamizador e de líder são usadas, e, pelo sucesso obtido, são elogiadas pelos superiores da missão.

II. Os conflitos

Como fizemos questão de frisar, a hierarquia de valores caracteriza todos grupos sociais. Tanto nas sociedades europeias como africanas existe essa escala de valores. A valoração de coisas, eventos e comportamentos ordena as mentalidades. Mas o conflito se instala quando valores europeus são constantemente sublimados em relação ao sistema de referências do outro, africano. A situação colonial estimulou de forma sistemática o aniquilamento dos valores dos outros.

Em *Aventura Ambígua*, temos o confronto do velho e do novo. O velho é a estabilidade dos preceitos corânicos transmitidos pelo mestre. São tais preceitos que possibilitam uma

forma de vida baseada em atividades campesinas. Reina a fé, ordem, o amor e a harmonia entre Diallobé. Todavia, o diferente é transmitido a Samba Diallo através da escola: história e geografia da França. Os mestres agora estão nos livros de filosofia, com verdades parciais, dúvidas e presunções. Pascal, pensador escolhido pelo jovem, não foge dessa regra, pois oscila entre o milagre e a suspeita. Ao invés de obter e ampliar as certezas, instala-se no pensamento de Diallo um ceticismo angustiante. A assimilação não é somente a negação dos valores autóctones, mas sua substituição por certezas efêmeras: o que se afirma superior e positivo na verdade é negativo. Os valores superiores são aqueles que valoram o humano, isto é, os africanos. O saber ocidental, técnico e frio coisifica os homens, enquanto o africano humaniza. Essa conclusão tardia e desesperante estimula-o a retornar ao espiritual. Porém, Diallo ao refletir se encurrala, levando-o a um fim trágico.

Em *Chitlango, filho de chefe*, a personagem principal, apesar dos incentivos da mãe e das irmãs, de princípio reluta em empenhar na aprendizagem formal. Receia a perda da liberdade e de privilégios. Mas vencido pela curiosidade, aproxima-se a esta para aprender português. Opta primeiramente por uma escola estatal e católica e posteriormente pela protestante. Imerge, na tessitura da autobiografia, uma educação católica associada ao estado português: o ensino da língua, história, fauna portuguesas e a pertença a Portugal e à violência de todos tipos (rusgas contra pastores, extorsões ao país pelo professor, uso de alunos como empregados domésticos, punições ferozes com régua). Aliado a estes rudimentos escolares, Chitlango aprende sobre a civilização (dinheiro, máquinas, medicina, plantações, etc.).

Outra escola que muito atrai é a protestante. Seu método de ensino é inovador, bilíngue, combinando o canto ao culto, a equipe e a formação profissional. Posteriormente, em Lourenço Marques, pode dar continuidade aos estudos na escola protestante, com o apoio dos missionários. Constata que na urbe os negros se degradam em bebedeiras, bailes, prostituição nos subúrbios e se pergunta: “Para onde vai o meu povo?”

(p. 200)”. Sua resposta é o apego ao cristianismo protestante. Deste modo, através da equipe, confia nas suas habilidades e vê um futuro risonho para África, caso saiba aliar o cristianismo e a técnica.

Os dois sistemas educacionais estavam em conflito, pois a escola protestante foi acusada de desnacionalizar os nativos e lhes ensinar línguas bantu. Com a assinatura da concordata entre o Vaticano e o Estado Novo, em 1940, aumentou a repressão às igrejas protestantes e diminuiu o número de alunos das escolas sob sua tutela. Como estratégia de sobrevivência, a missão suíça criou um dos grupos mais inovadores no seu seio, o *mintlawwa*. O *mintlawwa*, igualmente designado equipes, era constituído por jovens organizados em torno de ideais comuns tanto nas comunidades africanas (sobretudo na pastorícia) como europeias (preceitos básicos do cristianismo): solidariedade, responsabilidade, coragem, amor ao próximo, amizade, fidelidade, segredo, rituais de iniciação, resolução democrática das disputas, atividades manuais, etc. Supomos que esta organização juvenil amenizou os conflitos, mas não suprimiu, possibilitando que tenhamos uma personagem eufórica quanto ao futuro.

Portanto, o conflito entre os valores da aprendizagem formal e não formal transformaram a visão do mundo e valorização de comportamentos, eventos e coisas dos educandos. Essa confrontação tem consequências fatais para Samba Diallo. No caso de Chitlango, a consciência da importância de se civilizar levou a agir com cautela, consciente dos danos associados. Por conseguinte, apoia-se na vertente protestante do cristianismo, por integrar os valores humanos e africanos na sua dinâmica.

III. Bibliografia

- CRUZ e SILVA, Teresa. A missão suíça e a formação da juventude: a experiência de Eduardo Mondlane (1930-1961). **Estudos moçambicanos**, Maputo, n. 16, p. 64-104, 1999.
- _____. **Igrejas protestantes e consciência política no Sul de Moçambique: o caso da Missão suíça (1930-1974)**. Maputo: Promédia, 2001.
- BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Cadernos de campo**, São Paulo, ano III, n. 3, p. 107-131, 1993.
- FANON, Fanon. Racismo e cultura. In:_____. **Em defesa da revolução africana**. São Paulo, 1980, p. 33- 48.
- MENDONÇA, Fátima. Identidade(s) literária(s) e cânone: biografias e autobiografias. **Estudos moçambicanos**, Maputo, n. 16, p. 64-104, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- TRIGO, Salvato. Escola e prisão na escrita africana lusófona. In:_____. **Ensaio de Literatura comparada afro-luso-brasileiro**. Lisboa: Veja, 1985, p.147-159.

As relações entre ideologia e o insólito na literatura

Emily Cristina dos Ouros*¹

Introdução

O trabalho fundamental da dissertação de mestrado em curso é realizar uma leitura em perspectiva dos contos “O ex-mágico da taberna minhota”, “Frontal com Fanta” e “O ataque”, observando como as verdades instituídas ao longo da história são questionadas na medida em que os protagonistas dessas narrativas encenam um contato com um elemento fantástico. Além disso, é por meio do conceito de ideologia que nos interessa investigar como a trajetória das personagens, quando confrontada à realidade aparente, denuncia os mecanismos de instituição do que consideramos verdadeiro.

A partir disso, apresentaremos aqui não apenas as teorias selecionadas para realização das análises literárias, mas também o percurso teórico que nos levou a escolher determinados autores. A leitura histórica de tais conceitos nos mostrou o modo como cada um deles dialoga com outras esferas das ciências humanas e também como eles se tornam fundamentais em muitos debates do universo da literatura. Embora a abordagem teórica pareça cansativa e distante do objeto literário em questão, é preciso lembrar que nesse trabalho ela se tornou essencial.

* Mestre pela USP.

Literatura fantástica em questão

Para a maior parte dos estudiosos de literatura fantástica, há o consenso de que a definição desse gênero está cada vez mais longe de ser estática. No Brasil, a pesquisa realizada na área, atualmente, tem a preferência em lidar com conceitos mais abrangentes, uma vez que se torna extremamente difícil identificar os limites entre o real, o normal e o sobrenatural dentro da literatura de modo geral. Essa solução apresenta-se mais clara e plausível para a análise das literaturas quando comparadas às primeiras tentativas de definição do termo, pois que ela pode dialogar com uma infinidade de criações dos autores que insistem em romper as barreiras cristalizadas pela crítica literária, conforme afirma Maria Cristina Batalha:

Estamos em terreno minado, pois os gêneros, longe de estarem fechados em compartimentos estanques, movimentam-se em várias direções, e os textos são mais heterogêneos do que gostariam os críticos e os teóricos. Os autores inventam caminhos tortuosos, passagens caprichosas e brincam com as fronteiras que os especialistas insistem obsessivamente em determinar.” (Batalha, 2013: 26)

Pensando nisso, nossa investigação optou pela reunião das leituras sobre a literatura fantástica que melhor se adequassem às análises dos contos. É importante dizer que consideramos não apenas a definição proposta pelos autores, mas sim o modo como são descritos a personagem, o fenômeno, a sociedade e a relação da literatura com a realidade na perspectiva de cada um dos estudiosos.

Visitando as teorias mais antigas, que remontam aos anos 50, 60, 70 da década passada, é possível observar que um dos elementos-chave para definição desse gênero era a presença do sobrenatural. Tal princípio parecia indispensável para a caracterização da literatura fantástica de modo geral.

O estudioso francês Tzevan Todorov, embora não tenha sido o primeiro a versar sobre esse tipo de literatura, cons-

truiu uma definição de grande destaque dentro da área, sendo ainda considerado um dos teóricos mais importantes para o fantástico. Ele acreditava que esse gênero se definia na hesitação do personagem ou do leitor – ou ainda deste incorporado naquele – em decidir se o fenômeno ao qual eles são confrontados pertence ao natural ou ao sobrenatural, levando em conta que a narrativa acontece sempre num mundo absolutamente real.

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (Todorov, 1980: 19)

Já para o crítico literário português, Filipe Furtado, a essência do fantástico reside na sua “capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe” (Furtado, 1980: 36). O autor concebe a literatura fantástica por um viés estritamente **negativo**, chegando mesmo a considerar o Drácula, de Bram Stoker uma das peças fundamentais do gênero.

A presença do mal como elemento obrigatório dessas narrativas já estava presente na visão de outros pesquisadores anteriores até mesmo a Todorov. O crítico Louis Vax, em 1960, também ressaltou que a malignidade deveria ser uma questão obrigatória: “Pertencem ao domínio do fantástico as obras que utilizam uma experiência axiológica negativa para provocar um arrepio com fins estéticos” (Vax, 1974 : 22, tradução nossa):

Do mesmo modo, o estudioso Pierre Castex, um dos fundadores dos estudos acerca da literatura fantástica, já determinava o modo como se estabelecia que o gênero deveria provocar o medo nas pessoas, ligando-se diretamente a um estado perturbação: “O fantástico, de modo geral, está ligado aos estados mórbidos da consciência que, nos fenômenos de pesadelo ou de delírio, projeta diante de si imagens das

suas angústias ou de seus terrores”. (Castex,1974: 122, tradução nossa).

Em face dessas teorias, foi possível constatar que os conceitos aplicados na definição de cada uma delas restringia muito a análise de muitos outros textos da literatura fantástica de modo geral. Outra questão importante é a de que todas elas consideravam a dimensão da realidade como um lugar seguro, imutável e inquestionável dentro das relações entre as pessoas. No início de sua definição dos gêneros fantástico, estranho e o maravilhoso, Todorov, por exemplo, obriga-nos a hesitar dentro de um mundo que deve estar claramente determinado:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1980: 19).

No excerto, é possível observar que o autor localiza esse lugar claro dentro do mundo real em “Em um mundo que é o nosso e que conhecemos”, e, rapidamente, o contrapõe a seres imaginários”, como se essa distinção, dentro da literatura, fosse absolutamente possível, como se a realidade fosse um lugar que rapidamente pudesse ser identificado.

Pierre Castex também traz em sua teoria a determinação desse ambiente exato da realidade, no qual o gênero fantástico se caracteriza pela invasão brutal do mistério no quadro da vida real: “O fantástico ama se apresentar a nós, habitantes do mundo real onde estamos, de homens como nós, colocados repentinamente na presença do inexplicável”. (Vax, 1974: 5, tradução nossa). Essa concepção se mostra ainda mais contundente, pois traz a representação do homem a partir de um lugar de extrema confiança, “homens como nós” como se fosse possível estabelecer tal posicionamento.

Tendo em vista todas essas restrições que procuravam tratar a literatura fantástica como um gênero ao qual apenas algumas obras poderiam pertencer, decidimos investigar quais outras teorias poderiam, de modo efetivo, contemplar as obras que – de acordo com a definição dos teóricos expostas – estariam no limite entre o estranho, o mágico, o maravilhoso, etc. Em outras palavras, foi necessário buscar teorias que abrangessem outros textos nos quais a questão do insólito também era observada mesmo que sua natureza tivesse um caráter diferente dos textos clássicos como o *Frankstein*, de Mary Shelley ou *O homem de areia*, de Hoffmann.

Uma das primeiras teorias que faziam frente às questões propostas pelos teóricos franceses foi a de Ana Maria Barrenechea, uma estudiosa argentina que trouxe como ingrediente para a própria definição da literatura o questionamento do lugar de produção dos textos: “O que ocorre é que as crenças de uma sociedade, em suma, não são homogêneas, e aquilo que é admitido como normal para uns (especialmente no âmbito sobrenatural) resulta anormal para outros”. (Barrenechea, 1996: 32, tradução nossa). Vale ressaltar, que neste ponto, não se pode haver uma certeza absoluta do espaço da realidade, configurando que ela pode ser mutável a depender do lugar no qual é concebida.

Outra autora que também levou o conceito de literatura fantástica à reflexão do questionamento da realidade foi a norte-americana Rosemary Jackson. Em vez de conceber o gênero fantástico como um campo absolutamente claro e determinado, ela o toma como plural, afirmando que sua na-

tureza se localiza exatamente na indagação do lugar do real:

A literatura fantástica subverte os pressupostos filosóficos dominantes que entendem a realidade como uma entidade coerente e simplista. O fantástico se interessa nos limites, nas categorias limitadoras e no projeto de sua dissolução. Ele subverte, deste modo, os pressupostos filosóficos dominantes que entendem a “realidade” como uma entidade coerente e simplista, visão estreita esta que Bakhtin denominou “monológica”. (Jackson, 1988: 48, tradução nossa).

Alinhado às teorias de Barrenechea e Jackson, Julio Cortázar – que também possui uma riquíssima produção teórica e crítica – optou por lidar com o conceito de maneira mais abrangente, entendendo a literatura fantástica ligada à uma pluralidade de realidades:

A nossa realidade esconde uma segunda realidade (uma realidade maravilhosa), que não é nem misteriosa nem teológica, mas ao contrário, profundamente humana. Ela, por causa de uma longa série de equívocos, permaneceu infelizmente escondida sob uma realidade pré-fabricada por muitos séculos de cultura, uma cultura que pode produzir muitas grandes descobertas, mas também profundas aberrações, profundas distorções. (Cortázar, 1967: 11 apud Ceserani, 2006: 123)

A partir da teoria de Cortázar pode-se compreender que o gênero fantástico está intimamente ligado a uma realidade que se consolidou como verdadeira, como dominante. Esse pressuposto interessa na medida em que nosso objetivo, nesta pesquisa, seja exatamente observar a ligação da literatura fantástica e as relações sociais existentes entre diferentes classes. Ou seja, pensar a literatura fantástica, nesse ponto, significa pensar as relações de poder estabelecidas entre os homens num determinado espaço.

No que se refere a essa relação entre a contraposição de perspectivas dentro da vida social, a autora francesa Irène

Bessière traz excelentes reflexões sobre o gênero. Ela afirma que esse tipo de literatura pode ser definido pela sua capacidade de revelar as fraturas e hesitações das convenções sociais, quando estas são postas à prova (Bessière, 1974: 12, tradução nossa). Em outros termos, isso significa dizer que o fantástico possibilita o questionamento de estruturas sociais que historicamente foram institucionalizadas como verdade.

Considerando as novas dimensões atribuídas à literatura fantástica, foi possível encontrar nas conceituações propostas pelo professor Joel Malrieu a organização de todas essas questões. Sua teoria dá conta de compreender como se configuram alguns dos problemas abordados nas definições vistas até aqui, pois o autor identifica como a questão do sobrenatural, do medo e do terror, por exemplo, estão intimamente ligadas à contestação de uma ordem social que se estabeleceu como verdadeira. Para ele, esses recursos expressivos têm a função de dar a ver uma outra realidade que foi mantida às escuras.

No que tange à questão do sobrenatural, por exemplo, objeto tão defendido pelos primeiros estudiosos do gênero, Malrieu revela que esse elemento não se configura necessariamente como um componente indispensável, pois ele representa apenas um modo de lidar com algo cuja concepção não é possível de outro modo: “Quando ele está presente, o sobrenatural não é nada mais que uma imagem, uma maneira do autor dizer aquilo que ele não pode expressar de outra forma, e de deixar entrever **um outro lado do real conhecido**” (Malrieu, 1992: 43, tradução e grifo nosso).

Seguindo a mesma linha, outra questão que se torna imprescindível na visão de Malrieu acerca do fantástico é a ideia de esse gênero cumprir uma função singular de questionar, ou melhor, de denunciar concepções que foram instituídas por determinados grupos sociais e que podem se revelar completamente ilusórias:

O gênero fantástico serve, indiferentemente, a todas as ideologias críticas, de qualquer lugar que venham, do plano político, social, religioso, ou ideológico em geral,

porque ele repousa na denúncia dos modos de pensar ou de existir de um grupo, através da “revelação” ao leitor/personagem do caráter ilusório ou falso desses modos de pensar e de existir. (MALRIEU, 1992, p. 84, tradução nossa).

Com efeito, as definições de Malrieu nos parecem realmente apropriadas, pois a leitura que fazemos do fantástico na pesquisa também está intimamente associada à observação de como nossas realidades podem se mostrar completamente absurdas quando vistas por outros ângulos.

Pensando exatamente nessa questão, nosso trabalho sentiu necessidade de analisar mais detidamente o conceito de ideologia, uma vez que a compreensão deste termo – já discutida em diferentes ambientes e por distintos autores – é responsável por tocar na cristalização de crenças, preceitos e revelações como verdades absolutas contra as quais nos parece cada vez mais difícil agir.

Ideologia – Compreensão e definição de recorte

O conceito de ideologia, dentro das ciências humanas, caracteriza-se como um termo de alta complexidade, uma vez que contempla uma quantidade significativa de acepções diferentes, como afirmara Michel Löwy: “existem poucos conceitos na história da ciência moderna que sejam tão enigmáticos e polissêmicos como esse de ideologia” (Löwy, 1987: 9-10). Portanto, devido a essa pluralidade de definições, nossa pesquisa decidiu realizar uma investigação a respeito do termo, tomando como referência os autores que concebem a ideologia como sistema de crenças reprodutor dos valores dominantes na sociedade, pois assim poderíamos compreender como determinados valores sociais são institucionalizados e racionalizados. Demos também destaque aos teóricos que, como Terry Eagleton, acreditaram que a ideologia pudesse estar, diretamente, ligada à literatura:

A crítica marxista faz parte de um conjunto mais amplo

de análises teóricas que tem como objetivo mais amplo entender ideologias – as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só se tornam disponíveis à nós na literatura. (EAGLETON, 1976, p. 10)

Como a apresentação e a descrição desse percurso teórico são longas, optamos apenas por discutir, neste ensaio, dois pontos fundamentais para a compreensão da ideologia em nossa pesquisa: o primeiro deles é a razão de ser necessário pensar a ideologia nos dias de hoje; e o segundo é a apresentação da teoria de Claude Lefort que serve de base para análise dos contos escolhidos.

Por que reafirmar a ideologia nessa época?

Para compreender e articular o conceito de ideologia com a literatura produzida nos dias de hoje, é fundamental entender por que razão o conceito parece estar tão ausente dos estudos nas ciências humanas de modo geral. Alguns autores se debruçaram sobre essa questão e indicam, a partir de suas próprias concepções ideológicas, as razões possíveis para tal desaparecimento.

Terry Eagleton é um dos estudiosos marxistas que justifica essa omissão a partir de três razões: A primeira delas é a rejeição da noção de representação no mundo atual, como se os modelos empíricos não fizessem mais sentido em nossas análises e, com isso, qualquer demonstração de um recorte social dentro de um estudo não seria possível. O autor também revela que essa ausência ocorre pelo fato de haver certo ceticismo entre os estudiosos ao defenderem que o tratamento da ideologia pressupõe uma identificação com a verdade absoluta, conceituação essa extremamente complicada, pois que alia o conceito de ideologia a uma certeza irrefutável que, como bem sabemos, não pode ser efetiva, já que a nossa compreensão da verdade está em constante mudança. Por fim, Eagleton mostra que o desaparecimen-

to do termo também se deve à reformulação dos conceitos de interesse, poder e racionalidade sustentada por bases que o autor afirma serem mais ou menos Nietzscheanas, para as quais todo conceito de ideologia se torna redundante. (Eagleton, 2007: 12).

O autor Vladimir Safatle procura compreender essa ausência do tema nos estudos da atualidade por outro viés. Na sua perspectiva, apesar de o mundo contemporâneo não mais ser estruturado especificamente a partir de conceitos como a reificação, é preciso compreender que a ideologia ainda se faz realmente presente no universo social:

Devemos reconhecer o esgotamento do potencial analítico de categorias como a reificação, alienação da falsa consciência na dimensão da aparência, mas não se segue daí que todo esforço da crítica da ideologia esteja tacitamente condenado à obsolescência. Ao contrário, o desafio consiste em compreender como a ideologia permanece mesmo cortada de sua rede classicamente definida de causas e efeitos. (Safatle, 2008: 11).

Já István Mészáros, filósofo cuja linha de pesquisa se aproxima dos conceitos difundidos por György Lukács, acredita que a ausência de discussão sobre a ideologia tem a fundamental função de manter o poder dominante nela estabelecido:

Todas as aparências da neutralidade ideológica só podem agravar nossos problemas quando a necessidade da ideologia é inevitável, como acontece hoje e deverá continuar num futuro previsível. Na verdade, inevitável, enquanto continuar sendo necessário “vencer os conflitos” que continuam a surgir dos interesses inconciliáveis das forças hegemônicas. (Mészáros, 2004: 13).

Tendo em vista essas considerações e também a análise de diferentes teorias a respeito dos conceitos de ideologia, buscamos selecionar um autor cuja fundamentação teórica pudesse contemplar a situação vivida pelos protagonistas

de cada um dos contos com que trabalhamos na pesquisa em curso, uma vez que os dilemas passam por questões da contemporaneidade do século XX, cuja dimensão ideológica contempla mudanças na organização social, tais como a presença do totalitarismo, do consumo de massa e da indústria cultural.

Assim, chegamos ao filósofo francês de orientação marxista, Claude Lefort. Ao trabalhar com uma proposta de divisão das ideologias como ideologia burguesa, ideologia totalitária e ideologia invisível, o autor contempla universos e épocas distintas nas quais a relação entre o poder dominante e a sociedade eram vistos de modo distinto. Vejamos abaixo a caracterização que autor determina à ideologia burguesa:

Ele se desenvolve no modo da afirmação, da determinação, da generalização, da redução das diferenças da exterioridade face ao seu objeto - e, enquanto tal, implicando sempre num ponto de vista de poder que carrega a garantia de uma ordem atual ou virtual e tende rumo ao anonimato para testemunhar uma verdade impressa nas coisas. Lefort, 1974: 26, grifo nosso).

O percurso vivido pelo protagonista de “O ex-mágico” mostra o quanto os pressupostos instituídos como racionais na sociedade podem ser reveladoramente estranhos ou então questionáveis a partir do momento em que se faz necessário apresentá-los a alguém que os desconhece. É exatamente o sentimento experimentado pelo mágico que, a partir de determinado momento de sua vida, é obrigado a conviver com pessoas e organizações sociais com as quais não estava habituado.

A segunda definição de Lefort designa o funcionamento da ideologia totalitária, segundo a qual a concepção fundamental da ideologia é apagar as diferenças entre opressores e oprimidos, caracterizando qualquer um que esteja distante deste círculo como possível inimigo:

A tentativa para assegurar o domínio do espaço social

sustenta-se na figuração do inimigo: **um inimigo que não poderia apresentar-se como oponente**, mas cuja existência é uma afronta para a integridade do corpo social. De resto, o inimigo é muito mais do que a personificação da adversidade, ou, como frequentemente se observa, do que o bode expiatório. (Lefort, 1974: 44, grifo nosso)

Essa concepção pode estar diretamente articulada ao conto “O ataque”, se observarmos que o comportamento dos organismos sociais que rodeiam o garoto e sua família reproduz precisamente a chamada “anulação dos conflitos” (Lefort, 1974: 40) entre grupos historicamente divididos na sociedade. Pelo fato das autoridades da cidade e dos vizinhos da família conceberem os familiares e protagonista como loucos, amorais ou infratores da ordem vigente naquele espaço social, estes podem ser entendidos como a representação precisa do que se compreende como inimigo, já que são eles os apontados como perversores de uma ordem social já estabelecida.

A última concepção de ideologia discutida por Lefort aproxima-se do funcionamento da sociedade contemporânea, e, portanto, do contexto histórico no qual se passa a narrativa “Frontal com fantá”. Considerando a teoria de Adorno sobre o mundo administrado, cuja concepção revela a organização como concentradora de poder sem que os homens percebam a origem desse domínio, o autor revela como tal conceituação ocorre de modo silencioso nas relações sociais no mundo do capitalismo tardio:

Essa representação não se deixa localizar. Nela é investida uma crença generalizada na auto-inteligibilidade do real e na auto-inteligibilidade do homem. Ou, dizendo melhor, no registro da objetividade tendem a se apagar as distinções, essenciais para a ideologia burguesa, entre a natureza, a *psychê* e sociedade. É impossível, notadamente, apreciar o alcance do discurso da organização e como ele se preserva no implícito, sem levar em conta o trabalho (ouvrage) efetuado pelas ciências humanas. (Lefort, 1974:

No conto “Frontal com Fanta” é essa lógica do apagamento do discurso ideológico dentro do cotidiano que é observada. O descaso e a indiferença em relação aos outros e até mesmo aos próximos presentes em tantas situações do dia-a-dia – como a das mães que desmesuradamente agem contra seus filhos – não conseguem ter sua origem determinada, uma vez que sua atuação está dissipada em diferentes organizações do universo social, tidas como absolutamente comuns. Em outras palavras, torna-se difícil identificar as reais motivações que nos levam a acreditar serem normais algumas ações tão presentes na sociedade, como por exemplo o consumo desenfreado de medicamentos.

Com efeito, é possível dizer que em todas as situações apresentadas a ideologia se faz presente, ainda que de um modo diferente do outro. Nos contos em questão, ela nos faz refletir em que medida a trajetória de cada um das personagens ali descritas aponta para um questionamento das verdades instituídas por diferentes formas e forças de dominação.

Conclusão

Em síntese, o presente trabalho procurou demonstrar como se estabelecem as teorias que organizam o percurso teórico da pesquisa de mestrado em curso. As reflexões aqui abordadas, concernentes, prioritariamente, à análise literária dos contos em questão, podem também auxiliar a compreensão de outras obras literárias cujo fundamento seja a articulação entre a fantasia, a sociedade e a reflexão sobre o questionamento da ordem social de diferentes contextos.

Referências Bibliográficas

- BATALHA, Maria. Cristina; GARCIA, Flávio. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.
- BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora UnB, 2001
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974.
- CASTEX, Pierre. *Le Conte fantastique en France de Nodier a Maupassant*. Paris : Corti, 1951.
- CORTÁZAR, Julio. "Siete respuestas de Julio Cortázar". Bjurström, C.G. *Revista da le Universidad de México*. Março de 1967, volume XXI, nº 7.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia - Uma introdução*. Trad. Silvana Vieira et al. São Paulo, Boitempo e Editora Unesp, 1997.
- _____. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo, Editora Unesp, 2011.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Livros Horizonte: Lisboa, 1980.
- FURTADO, Jorge. "Frontal com fanta". In: *Tarja preta*. Rio de Janeiro : Objetiva 2005
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of the subversion*. London: Routledge, 1988.
- LEFORT, Claude. *Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas*. Estudos CEBRAP. São Paulo, CEBRAP, n. 10, p. 7-55, s/d.
- LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl marx contra o Barão de Münchhsausen*. Trad. de Juarez Guimarães e Suzanne Felício. São Paulo: Buscavida, 1987.
- MALRIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. Trad. Paulo Cesar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2004.
- RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RUFFATO, Luiz. "O ataque". In: *Geração 90 - Manuscritos de computador*. (Org) Nelson de Oliveira, São Paulo: Boitempo, 2005.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. Boitempo: São Paulo, 2008.
- TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva: São Paulo, 1980.
- VAX, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : Puf, coll. Que sais-je ?, 1974.

Ficção e utopia em dois contos de Boaventura Cardoso

Estefânia de Francis Lopes*

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosclênio dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real. [...] a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser.

(Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*, 2003:29)

As literaturas africanas de língua portuguesa e, mais especificamente, a literatura angolana, da qual trataremos a seguir, têm como característica em sua produção uma forte ligação com a História. O poeta e primeiro presidente da República Popular de Angola Agostinho Neto considera o surgimento da literatura angolana escrita uma necessidade não só estética, mas principalmente como “arma de combate pela afirmação do homem angolano”, no documento de registro da fundação da União dos Escritores Angolanos, em 1975. Como observa Rita Chaves,

A terrível violência da política colonial, desnudando-se

* Mestre pela USP.

em práticas absurdas, acabaria por denunciar a inviabilidade do sistema. [...] Data dessa época o início de uma tradição significativa na história de Angola: a utilização de movimentos culturais para a deflagração e/ou fortalecimento de lutas políticas mais definidas. (Chaves, 1999:34)

Os dois contos aqui analisados: “O ‘Socialismo’ kima kiahí?” e “Juca, meu avilo” (Cardoso, 1988), do escritor Boaventura Cardoso, retratam o período pós-independência em Angola. Assim, o espaço e o(s) sujeito(s) ganham um aspecto fundamental na narrativa que é o de reconhecimento e ação, respectivamente.

Como forma de abordar as relações sociais desenvolvidas nos contos, buscaremos desenvolver uma reflexão sobre “a história das lutas dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão” (Eagleton, 1978:10), e, sobretudo, a utopia nesse processo de luta pela libertação, como uma dinâmica potencializadora em que a contestação possa desencadear a possibilidade de transformação. A utopia como esperança “sabedora e concreta”, segundo Ernest Bloch,

Que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência. (Bloch, 2005:15-16)

Proporemos também um diálogo com a canção brasileira levantando aspectos de contexto social e estético presentes nessa forma de expressão, aproximando-os dos temas dos contos, a partir de uma relação criada pela nossa leitura. Buscaremos ressaltar na análise dos contos de Boaventura Cardoso em diálogo com canções de Chico Buarque, uma reestruturação contínua da experiência social, política e cultural, em que os sujeitos sociais se representam em busca de redefinições.

Assim, a partir das vozes sociais presentes nas respectivas obras, apresentaremos uma forma especial de intertextualidade, que por meio de uma relação dialógica constitui “uma classe específica de relações entre sentidos, cujos participantes podem ser unicamente enunciados completos, ou vistos como completos, e por trás dos quais estão os sujeitos discursivos”. (Brait, 1994:25)

Nas relações dialógicas definidas por Bakhtin² há diferentes graus e especificidades, possibilitando estabelecer uma relação entre dois autores que jamais se leram, mas que construíram obras que podem ser confrontadas. Nosso principal interesse é, justamente, a “intencionalidade dialógica” proposta por quem estabelece a relação, o que não implica o dialogismo “nato” entre as obras aqui analisadas.

Os modos de ser em tempos de mudança

No conto “O ‘Socialismo’ kima kiahí?”, duas mais-velhas são as protagonistas, Nga Paxi e Nga Tuturi, que dialogam sobre a velhice e, principalmente, sobre o socialismo “é quê então?” (título do conto que mescla o português ao quimbundo) e muitas outras perguntas “teimosamente pendurada nas cabeças” (Cardoso, 1988:61). A memória de tempos passados e a dúvida sobre as mudanças do presente são duas reflexões que constroem a narrativa, “Nga Paxi vasculhando na memória a vida que viveu jovem, se interroga na mudança dos tempos” (Ibid., 1988:59). No primeiro parágrafo, outro conto presente no livro, “Nostempo de miúdo”, é retomado,

Cada passo bengalado tem paragem de pensamento longe, renovação de forças. Desatentamente atenta no trumuno da bola correndo, miúdos suados e o pensamento recua ainda *nos tempos dela de miúda*. (Cardoso, 1988:59, grifos nossos)

Tempos esses passados no “antigamente colonial”, tem-

² Cf.: Beth Brait, 1994.

pos de exploração pelos colonos e de forte repressão sobre os habitantes da terra, como retrata o conto “Nostempo de miúdo”, que percebemos se passar em 1961, pelo *leitmotiv*: “Sessenta e um, tempo quente!”, um passado não tão distante assim para Nga Paxi, mas que ao ser aqui retomado reaviva a memória para um período violento de dominação. Como fica claro no trecho a seguir, quando a dúvida sobre as mudanças do pós-independência se mistura a uma memória emotiva sobre o passado colonial,

Mas me diz ainda como é então que a gente vai fazer agora enh? sem nada enh? para comer? Tudo é preciso bicha. Era melhor no tempo do colono.

Xé mana assim não! Era melhó no tempo do colono?! Ih! -zinhos se arregalam interrogantemente. -No tempo do colono a nos castigá, castigá toda hora? Nós éramos só monangambas mais nada. Patrício era quê?

Pergunta teimosamente pendurada nas cabeças. Miséria e exploração para todos, no antigamente colonial. As velhas repassam no pensamento outras vidas que sofreram anos. (Cardoso, 1988:61)

A luta das mais-velhas vai sendo revelada no próprio caminhar, “bengalando, passos tremulados” e por meio das conversas, promovidas por encontros bem-humorados, como com o velho Bernardo, “idades de cabelos brancos” que “gosta de parecer novo, se mete até com raparigas”. A luta está também presente na idade que avança no tempo e traz com ela as dores, o reumatismo, ou ainda, com as letras que Nga Tuturi soletrava demoradamente “todos os dias na leitura jornalística”. Não por acaso é ela quem responde ao questionamento de Nga Paxi sobre o socialismo, pois embora se limitasse à página de necrologia dos jornais, traz a resposta à amiga pelo que costuma ouvir no rádio,

- Mas me fala ainda mana - Nga Tuturi, atentamente.
- Antigamente a gente te faltava quê então? Tinha tudo... deixa mana...
- Não é assim que acontece man’Paxi. A gente agora es-

tamos ir no Socialismo.

- Socialismo é quê então? Fica como é? - curiosidade nascendo. [...]

- No rádio costuma falá Socialismo é a gente vive já bem. As lavras é nosso, os bancos nossos também, fábricas, prédios tudo, no hospital você vai só não precisa pagã, na escola te ensinam bem, não tem senhor nem escravo, não tem rico, não tem pobre. (Cardoso, 1988:61-62)

O conto vai sendo encaminhado para um fim utópico tanto nas palavras do narrador quanto nas palavras de Nga Tuturi, que, ao tentar esclarecer as dúvidas da amiga, acaba por elucidar também ao leitor sobre a importância desse período de fortalecimento da identidade do país recém-independente, “O imbondeiro para ficá grande, primeiro fica pequeno, cresce, cresce. Tem tempo. Se a gente não trabalhá, Socialismo não vem. Trabalhá mas já não é para o colono, é para o Povo que manda no Poder” (Ibid., 1988:62). Como nas palavras da canção de Zeca Afonso, “o povo é quem mais ordena”³, a esperança está no “Povo no Poder”.

A perspectiva utópica de transformação se dá num espaço e num tempo concretos, como potencialidade concreta de mudança, o passado de uma Angola dominada pelo colonizador português deixou marcas profundas de sofrimento, o presente da narrativa é a transição para a conquista da independência e de projeções para um futuro melhor. São essas mudanças que geram as dúvidas presentes, já no título do conto, como uma visão crítica de se analisar e refletir sobre os fatos, e não simplesmente passar por eles. Segundo Bloch,

Pensar significa transpor. Contudo, de tal maneira que aquilo que está aí não seja ocultado nem omitido. Nem na sua necessidade, nem mesmo no movimento para superá-la. Nem nas causas da necessidade, nem mesmo no princípio da virada que nela está amadurecendo. (Bloch, 2005:14)

³ Zeca Afonso, “Grândola, Vila Morena”, canção que se consagrou como Hino da Revolução dos Cravos. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/zeca/cancoes/71.html>. Acesso em: 06 jul. 2014.

Como o amadurecimento das ideias e mesmo de uma nação em transformação presentes no conto. Bloch nos esclarece o que seria esse transpor,

A transposição efetiva não vai em direção ao mero vazio de algum diante-de-nós, no mero entusiasmo, apenas imaginando abstratamente. Ao contrário, ela capta o novo como algo mediado pelo existente em movimento, ainda que, para ser trazido à luz, exija ao extremo a vontade que se dirige para ela (Ibid., 2005:14).

E sobre o percurso cronológico das personagens no conto, que viveram o passado de dominação, vivem o presente da transformação e projetam o futuro, ainda acrescentamos,

A transposição efetiva conhece e ativa a tendência de curso dialético instalada na história. Em primeiro lugar, todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro: o que passou vem só mais tarde, e o presente autêntico praticamente ainda não está aí. O futuro contém o temido ou o esperado [...]. (Ibid., 2005:14)

Podemos identificar neste conto o uso do diálogo como estratégia do autor que, por meio de curtos períodos, consegue esclarecer dessa forma vários pontos relevantes. Como no trecho a seguir, quando diante da insistente pergunta “-Porquê então tantas bichas? - confusão bué na cabeça de Nga Paxi não lhe deixa ainda tomar sentido nas transformações que estão acontecendo”, a resposta da amiga é reveladora não só das contradições impostas pelo regime colonial, como também da força da luta, “-Se não fosse os colonos que levaram tudo, a porrada que fizemos com os lacaios, tudo que escangalharam raivosamente, as bichas não era preciso. É por isso então que temos que produzir muito” (Cardoso, 1988:62).

A partir dessas questões, levantadas pelo próprio conto, a literatura de Boaventura Cardoso se mostra consciente das suas condições históricas, revelando por meio de perso-

nagens e narradores, vozes múltiplas que se intercalam na tessitura narrativa, a sociedade e seus complexos meios de dominação, contribuindo, dessa forma, para a “nossa libertação”, pois “compreender as ideologias é compreender tanto o passado como o presente com mais profundidade” (Eagleton, 1978:11). Identificamos assim, nos contos reunidos em *Dizanga dia Muenhu*,

A concepção de cultura como uma forma de resistência aos desígnios da dominação, erguendo-se para derrubar o senso comum, a consciência da historicidade, condição básica, segundo Gramsci, para a instauração de uma nova ordem. (Chaves, 1999:37)

O conto “O ‘Socialismo’ Kima Kiahí?” termina com a seguinte narração, sobre a qual levantaremos alguns aspectos,

Se despedem. Bengalando o passo Nga Paxi reinicia caminho perto, longe nos pés trêmulos. *Caminho de campos floridos verdes, fábricas fumegando, homens instruídos, miséria e exploração enterrados*, bandeiras de Outubro em nossas mãos calosas. (Cardoso, 1988:63, grifos nossos)

Os passos de Nga Paxi podem ser aproximados aos rumos da Nação, que *reinicia* seu *caminho*, já que este foi interrompido pela dominação estrangeira; *caminho perto* que se faz longe na alteração dos rumos causada pelas fendas deixadas como herança da colonização e de como iniciar um processo de construção de identidade nacional, pondo fim ao colonialismo⁴. Porém, a frase final aponta um futuro utópico, a projeção de um desejo positivo para o porvir em que prevalecerá

⁴ O projeto literário angolano “tratava-se (trata-se) de fazer uma nação onde existia um punhado de povos, enredados no jogo das diferenças de suas tradições culturais. O desafio se montava: era preciso fazer Angola, o que significava (significa) investir também na construção de um discurso autônomo, capaz de unificar as vozes dispersas pelos quatro cantos do território e calar a voz uniforme do colonialismo. [...] tratava-se de vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: *Angola*”. Chaves, 1999: 31- 32.

a prosperidade, a justiça e a dignidade humana, deixando claro que essa mudança só foi possível pela conquista popular por meio da luta e do trabalho. O que demonstra uma conquista coletiva quando o narrador utiliza o pronome “nossas”, manifestando um sentimento geral. Há ainda no texto final uma indicação à Revolução Russa, também conhecida como Revolução de Outubro, a primeira revolução socialista da história. Lembrando que os bolcheviques, ao tomarem o poder em 25 de outubro de 1917, iniciaram as reformas estruturais como as reformas aludidas no trecho do conto, destacado acima.

O *caminho* a ser escolhido e a ser seguido aponta, tanto neste conto como no último do livro, “Juca, meu avilo”, para um ideal utópico. Neste último, o espaço ganha um aspecto fundamental, como falamos inicialmente, quanto ao reconhecimento do lugar pelo sujeito. O conto tem início com uma mudança,

Miúdos carregando a mudança na permissão da força de cada um. Estavam deixar o musseque. Zangado, muito tempo depois. Tico e Nelo lhes fizeram ali. Mingota no Zangado também lhe pariram.

Saudade no enforcamento da muxima. Saudade do Zangado, das pessoas amigas, da vida mesma, separação era só muro de aduelas. Fila de anos passaram ali, amigantemente, por isso a vizinhança fazia ajuda na mudança. Que falava Juca era logo bocas gargalhando risos. (Cardoso, 1988:67)

Esse espaço do musseque é retratado como um lugar (e um tempo) que deixará saudades nos que estão de mudança (e nos que permanecerão), pelos fatos aí apresentados, os filhos que nasceram lá, os amigos e vizinhos tão próximos e companheiros do longo período, como mostra a recriação do advérbio “amigavelmente” em “amigantemente”, ressaltando a ideia de uma amizade de antigamente, ou seja, de muito tempo. A mudança se dá para a Baixa, bairro reservado no período colonial aos brancos, porém esse conto se passa no pós-independência, e os dois mundos ainda se apresentam cindidos,

Na casa nova a vida era outra. Os miúdos de manhã baloiçavam vôos, berridavam sem limites. Espaço ca-piquinho do Zangado ali transformado num quintalão com capim domesticado, piscina. No Zangado as chuvas choviam dentro dos quartos, lares inundados de aflições. Para acalmar os intestinos à noite, era preciso correr rápido, calças na mão, até encontrar lugar discreto, longe dos olhares. Casa nova tinha todas as comodidades. (Cardoso, 1988:73)

A origem da mudança de Juca e sua família do musseque para a Baixa ocorre por causa de uma promoção deste na fábrica que trabalhava, assim, os modos de ser das personagens vão sendo revelados,

Cinco anos em São Nicolau, porrada no corpo e na consciência, Juca negava Juca de ontem também. Subir no musseque, se encontrar com os avilos, nunca mais foi. Nem mais a miséria do musseque só se via, nem o Povo trabalhador que ele também sentiu dentro dele desde que lhe nasceram no mundo.

Os camaradas estavam estranhar. Nas reuniões do Gê a não estava lá. Horas seguidas no gabinete, ensaiando gestos novos, Juca recostado na cadeira alta mandava cada berro! [...]. (Cardoso, 1988:73-74)

Juca que volta “carne e osso”, com o amigo Pepe, da prisão de São Nicolau onde passaram anos afastados em trabalhos forçados e sob torturas, agora apresenta “ar de kilama, arrogância bué, vaidosamente nas falas, as raparigas lhe caíam facilmente.” (Cardoso, 1988:74). A esposa de Juca também muda muito dos tempos em que viveu no musseque, quando na prisão do marido teve que se prostituir forçadamente, nega agora a vida passada,

Fifi, as gorduras iam lhe estalar no corpo, a vaidade era muita. Tinha duas Marias para lhe cuidar da casa, se sentia outra. Vida mussequeira, nunca mais! Ir mais na Praça das Corrida, apanhar berridas dos fiscais, saltar becos, nunca mais! (Cardoso, 1988:73).

Aos poucos, no conto, os sentimentos em relação ao espaço vão sofrendo modificações, a saudade inicial revela-se como algo que nunca mais quer ser lembrado por Juca e Fifi, o musseque “Zangado hoje era amigo abandonado na longa caminhada”. Os dois mundos revelam “uma realidade que tenta colocar em dia a difícil tarefa de inserir-se na chamada era do capitalismo tardio” (Vecchia, 2007:332-333), alterando a conduta das personagens e conseqüentemente os seus modos de estar no mundo (Ibid.), seja a partir da aquisição de bens materiais, “Máquinas de lavar, de brilhar o chão, telefone tinha, tinha até televisão. A casa tinha tudo. Tinha também coisas que ela não sabia mexer” (Cardoso, 1988:73), ou nas relações pessoais, Fifi agora “todo dia só a mandar berro nas criadas, voz dela era parecia outra pessoa”, nem mesmo permitia que as empregadas falassem em quimbundo, “não podia ser ali em casa bocarem essas línguas. Tinha no esquecimento a fala que falou anos na vida dela” (Ibid.:73).

Esta “perspectiva política que enceta o debate da aquisição/submissão às normas político-econômicas dominantes, historicamente instituídas” (Vecchia, 2007:333) vai num crescendo até o limite para que um outro modo de ser, mais distanciado do modelo dominante e ocidental, se revele. Como no encontro (que não se dá) entre Juca e seu avô. Duas gerações são defrontadas no encontro entre o mais-velho Kialomingo e a jovem secretária, como mostra o trecho a seguir,

De longe, das terras adonde lhe nasceram Kialomingo chegara afadigado. Queria falar no Juca, meu avilo de antigamente.

-Com quem deseja falar? – lhe interrogou a menina secretária, os ares da educação malcriada nos modos, sem levantar a cabeça. Olhos na continuação da fotonovela capitalista, nem que respeitava só a brancura dos cabelo do velho. (Cardoso, 1988:74)

E ainda,

[...] - Kialomingo aproveitou arreparar na menina bem vestida, mãos envernizadas vê-se mesmo é menina de sala, nem que sabe só ir na cozinha, nem um funge só se é capaz de fazer. Esperteza delas só na malandrice. Fias da mãe!

- Preencha esse talão e diga se o assunto é particular ou oficial - português bem falado, reflexo da origem.

Ele e a secretária mudamente se olhando. Velho Kialomingo olhou no papel e não entendia os sinais. - Não sei escrever, minha filha - falou timidamente depois. (Ibid.:74)

Juca não recebe o avô. Depois de longa espera, o adjunto chefe anuncia “- O camarada chefe está muito ocupado manda dizer esta semana não recebe ninguém” (Ibid.:75). As relações pessoais são totalmente diferentes entre as que vão se desenrolando após a promoção de Juca - como vimos no modo dele e de Fifi com os empregados e os amigos - e as apresentadas no início do conto. Mesmo entre makas, as amigas Fifi e Rosa

Tinham também tempo de se darem bem, de lutarem a mesma luta dos explorados, de donas de casa do musseque. Sofreram muito tempo a prisão pidesca dos seus maridos. No tempo de sessenta e um ensonaram na mesma cama, sentiram a mesma dor dos maridos kangados, fugiram da tropa tuga violando mulheres mussequeiras, nossas mães de respeito. Fifi e Rosa se amigaram na tristeza alegria que às vezes acontecia. (Cardoso, 1988:68)

Assim como o Juca, “camarada chefe”, se mostra adverso do Juca retratado por Pepe, quando saem da prisão, “aquele meu avilo, combatente corajoso, nas horas de porrada grande não acobardava” (Ibid.:72) por fidelidade à luta.

As imagens do(s) país(es) nas palavras dos contos e da canção

Apresentamos uma análise comparativa ao aproximarmos a música brasileira dos contos de Boaventura Cardoso, evidenciando pontos em comum entre as culturas angolana e brasileira, como, por exemplo, o ritmo dos africanos, presente na escrita de Cardoso, é um dos elementos da formação da nossa música. Segundo Luiz Tatit, o ritmo do lundu de origem “fincada nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil” (Tatit, 2008:70), somado à melodia que “evocava trechos de operetas européias” e à letra (componente vital) formam os três elementos da canção brasileira do século XX. A preocupação com o “como fazer” também é outro ponto de intersecção que estabelecemos entre a escrita de Boaventura Cardoso e a canção brasileira, em que forma e conteúdo, teoricamente distintos, revelam uma unidade. Como mostra o chamado gesto cancional, que, segundo Luiz Tatit, se resume em

Uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas lingüísticas [...]. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um “modo de dizer” que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. (Tatit, 2008:69)

A linguagem trabalhada nas composições da Música Popular Brasileira (MPB) também nos aproxima do revigoreamento das literaturas angolana e brasileira, se considerarmos sobretudo o modernismo no Brasil, fase que muito inspirou escritores angolanos preocupados com a renovação de sua literatura, assim como, os temas desenvolvidos nas canções que nos apresentam, muitas vezes, personagens deixados à margem da sociedade. Como o escritor, o compositor de música popular, também apresenta,

Um modo particular de pensar o Brasil, vale dizer, em,

produzir saber poético e musical posto à disposição de toda sociedade, capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores, sentimentos e ideias que estão na base de formação de um mundo público – porções inteiras do nosso *vivere civilis* concentradas em uma expressão comum, restos da delicadeza quase perdida desse país [...]. (Cavalcante; Starling; Eisenberg, 2004:19)

Podemos dizer que Boaventura Cardoso (assim como outros importantes escritores angolanos engajados em um projeto político e cultural) deu continuidade ao projeto iniciado por Alfredo Troni e Cordeiro da Matta, escritores estes que ao quebrarem com a escrita tradicional portuguesa e tematizarem a questão racial demonstraram “a vontade de ter na literatura um traço de identidade” (Chaves, 1999:37). Nos contos reunidos em *Dizanga dia Muenhu* encontramos esses traços nos personagens, no espaço, na denúncia da exploração violenta do colono e na reelaboração da linguagem, pois, segundo Carmen Tindó Secco, o escritor Boaventura Cardoso “trabalha seus textos como ‘exercícios de escrita’, modelando com o ‘fogo da fala’ a forja de sua escritura, na qual reinventa a cálida chama da oralidade” (2003:238).

Boaventura Cardoso exerce em seu papel de escritor uma obra que abrange tanto uma preocupação social, como “arma de combate pela afirmação do homem angolano”, como vimos inicialmente nas palavras de Agostinho Neto, quanto uma preocupação estética refletida na sua elaborada escrita. Ressaltamos três dessas características de elaboração artística, como o foco narrativo, não sendo fixo e sim, “deslizando de uma primeira para uma terceira pessoa e vice-versa” (Chaves; Macêdo; Mata, 2005:29) uma preocupação com a linguagem recriando palavras e reelaborando os períodos, além do uso do quimbundo juntamente com o português, que nas palavras do próprio autor,

Ligado a essa questão da tradição há o problema da linguagem, a forma como as pessoas se expressam. É uma preocupação que também me mobiliza: não pretendo transcrever para a minha ficção o modo de falar, mas o

trabalho de recriação que faço. Ou seja, a tradição entra no texto enquanto forma e não apenas tema. (Chaves; Macêdo; Mata, 2005:30)

E finalmente, o ritmo explorado em sua narrativa, que segundo Boaventura tem a ver com a “maneira de estar” dos angolanos, que enquanto africanos têm a vida muito ritmada, “seja o ritmo na narrativa, ou o andar das pessoas, enfim, o ritmo da vida, a nossa vida. Nós temos muito ritmo mesmo! Então, é essa cadência rítmica que eu, talvez, de forma consciente ou inconsciente acabo por imprimir nos textos” (Chaves; Macêdo; Mata, 2005:29), a partir de repetições, uso de interjeições e na alternância entre períodos curtos e longos. Uma preocupação mesmo com a maneira de contar,

O importante é saber como vou contar a história e, portanto, não devo estar atento apenas à atualidade em si: deve preocupar-me primeiramente a forma que vou dar ao texto para contar cenas do século XIX ou princípios do século XX, por exemplo. (Chaves; Macêdo; Mata, 2005:33)

O cancionista-escritor Chico Buarque, na definição de José Miguel Wisnik, parece pontuar todos os momentos da vida brasileira e suas transformações. Na realização máxima do sujeito no encontro da letra com a música narra as relações interpessoais constitutivas do nosso cotidiano, o tema político é incorporado “à sua peculiar leitura da tradição [...] suscitando narrativas que retomavam o ‘popular’ urbano e as estratégias de sobrevivência” (Napolitano, 2001:167). A dicção de Chico Buarque, apontada por Luiz Tatit, consegue compactar em aproximadamente três minutos uma vida inteira, por estar “visceralmente comprometida com o mito, ao drama e as emoções”, suas sínteses são narrativas. Assim, a dicção do compositor é a da profundidade, ou seja, “a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como *solidão, liberdade, amor*, num breve espaço de tempo” (Tatit, 2012:234 e 238).

Nas composições de Chico Buarque a música está para a abertura e para a desordem, assim como o silêncio está para o fechamento e a ordem. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, esta dualidade está vinculada tanto à problemática da utopia, quanto à presença de personagens excluídos ou silenciados pelo cotidiano. Sendo uma utopia musical com uma clara função contra-ideológica presente em suas canções, principalmente nas composições dos anos 1970.

A leitura utópica dos dois contos de Boaventura Cardoso pode ser aproximada dos versos da canção “Fantasia”, de 1978, de Chico Buarque, o que nos possibilitou uma análise comparativa em relação às questões políticas e sociais no Brasil no período em que “os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um ‘coração civil’ que teimava em pulsar durante a ditadura” (Napolitano, 2010:389), como vemos a seguir.

E se de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se, de repente
A gente distraísse o ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão

No início desta canção, o poeta apresenta o seu desejo de mudança da passagem da dor para alegria, como um ideal utópico como nos contos “O ‘socialismo’ kima kiah?” e “Juca, meu avilo”. Na sequência, o poeta convida para a fantasia do seu violão, como o escritor engajado que, por meio da ficção, aponta a possibilidade de mudança. A poesia utópica presente nessa música projeta para uma realidade não cotidiana, a utopia. Segundo Adélia Bezerra de Meneses,

Significa a proposta de um tempo-espaço outros - o samba, o carnaval, a festa - onde o amor acontece e onde existe uma possibilidade de comunhão (...). Evidentemente, esse deslocamento para uma outra realidade, seja ela situada no passado ou num espaço imaginário, implica uma rejeição do presente, um radical não-colaboracionismo: são também um modo de resistência. (Meneses, 1980:98)

Na segunda parte da música, o poeta canta a esperança ao projetar na ação do homem a mudança, e convida à celebrar em festa as conquistas do trabalho.

Canta, canta uma esperança
Canta, canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia, noite e dia
Canta a canção do homem
Canta a canção da vida
Canta mais
Trabalhando a terra
Entornando o vinho [...].

Ele deseja algo concreto de ser realizado pela ação do homem, apontando aí a chave da mudança. Aqui identificamos o que Ernest Bloch chamou de “terceiro caráter do sonho diurno: a melhoria do mundo”, aquele sonho que “visa à melhoria pública”, partindo de um indivíduo para o coletivo. O que Adélia Bezerra de Meneses identifica com o “discurso da arte”, que não é nem o da sociologia nem o da política, “mas o discurso do Desejo” (1982:210).

Nessa canção, Adélia Meneses identifica que Chico, “(ao mesmo tempo que apresenta uma concepção pessoal do Poeta enquanto fingidor) propõe uma suspensão da dor através da fantasia. E parte para uma exortação ao canto, consciente quanto ao papel da poesia, de nutridora da fantasia humana” (Meneses, 1982:210).

Considerações finais

Os contos “O ‘Socialismo’ Kima Kiahí?” e “Juca, meu Avilo”, são os dois últimos da coletânea *Dizanga dia Muenhu*. Os oito contos anteriores, presentes no livro, retratam o período colonial, e é este diferencial que achamos importante assinalar nas considerações finais. O fato de, os dois contos aqui analisados, se passarem no período pós-independência em Angola nos levou à reflexão sobre a utopia na ficção. Como apontamos anteriormente, o *caminho* é uma chave em comum entre eles, refletindo no desejo de mudança como projeção de um futuro melhor, revelado também na música “Fantasia”, de Chico Buarque, o que nos possibilitou uma análise comparativa em relação às questões políticas e sociais no Brasil.

Em “O ‘Socialismo’ Kima Kiahí?”, destacamos a frase “caminho retomado não tem distância é só a velhice que lhe faz longe”, o que pode assinalar a necessidade de retorno às origens e à cultura da terra, que tanto o colonizador tentou destruir. Ao analisar a formação da literatura angolana, Rita Chaves observa,

A análise de fenômenos ligados ao tema da identidade cultural, relevantes à elaboração intelectual da contemporaneidade, apresenta-se como um caminho decisivo para se compreender a construção literária nesses em que a arte tende a se converter em forma de compensar tantas precariedades. (Chaves, 1999:51)

Este distanciamento também é marcado em “Juca, meu Avilo”, como analisamos anteriormente nas relações pessoais e como ilustra o trecho a seguir.

Humildemente Kialomingo saiu, enquanto no pensamento os tempos que agora passam e as complicações dos gabinetes. No campo, terra dele, não tinha essa vida, cada pessoa guardava simplicidade para dar a qualquer. (Cardoso, 1988:75)

Assim, para retomar o caminho do país livre e independente muito tinha que ser feito quanto à unidade de uma nação, e a literatura teve, e continua tendo, importante papel nessa (re)construção, sublinhando que,

Não se projetava no mapa da identidade a vontade secreta de caminhar em direção ao isolamento. O desejo – utópico – era a conquista do direito à diferença para assegurar uma forma distinta de integração no patrimônio maior da humanidade. (Chaves, 1999:55)

A trajetória percorrida por Juca, os encontros e desencontros, os acertos e desacertos, o desvio do coletivo para uma atitude individualista, tão comum no (e incentivada pelo) capitalismo, marcam uma “visão de mundo de quem sobretudo criticamente observa o país e analisa a partir do que significa(ra)m as imposições históricas – do passado e do presente – e que tentam intervir no modo de ser angolano”, podemos dizer que, ainda segundo Rejane Vecchia, “o escritor Boaventura Cardoso constrói uma prosa muito atenta aos entraves de uma sociedade que, dialeticamente, busca o caminho possível para estabelecer suas próprias regras políticas, econômicas e sociais” (Vecchia, 2007:326).

“A vida tem coisa de mudança. Tudo muda sempre”, é a frase que marca o curso final de Juca, que “despromovido” pelos trabalhadores da fábrica, volta à lidar com as máquinas. Como observamos anteriormente, um outro modo de ser se apresenta no final do conto, Juca precisou percorrer tortuosas veredas para se reencontrar, “na experimentação de outra experiência”, como diz o narrador, para ali, entre o barulho das máquinas “reaprender a vida, as formas de comportamento novo” (Cardoso, 1988:76), em uma época em que o país retomava sua trajetória no pós-independência. Assim como no conto “O ‘Socialismo’ Kima Kiahí?”, o fim de “Juca, meu Avilo”, direciona para um caminho utópico, o da irmandade entre os seus, em que a união do Povo (com letra maiúscula sempre) é que vai mostrar o caminho a ser seguido.

Com os avilos de antigamente, se avistou na hora da largada. Pepe, Luís Antônio, Sô Xico, avilos todos do Zangado, uma vida de muito tempo juntos, a mesma forma de falar, de pensar até. Repensaram tempos outros da clandestinidade, se irmanaram na luta transformada. Juca começou então a andar. Andar no caminho. Caminho do Povo. (Cardoso, 1988:76)

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, 9ª ed., São Paulo: Ed. Hucitec, 1999.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, 4ª edição revista e ampliada – trad. Paulo Bezerra (Notas e Prefácio), Rio de Janeiro e São Paulo: Ed. Forense Universitária, 2008.
- BLOCH, Ernest, *O Princípio Esperança I*, tradução: Nélio Schneider, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, Contraponto, 2005.
- BRAIT, Beth, “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso”. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*, BARROS, Diana L.P. de e FIORIN, J.L. (orgs.). São Paulo: Edusp, 1994.
- CARDOSO, Boaventura, *Dizanga dia Muenhu*, Luanda: União dos Escritores Angolanos, 4ª.edição, 1988.
- CAVALCANTE, B., STARLING, H.M.M., EISENBERG, J. (Orgs.). Apresentação. In: *Decantando a República*, v.1: *inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHAVES, Rita, *A Formação do Romance Angolano, entre intenções e gestos*, São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.
- CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia. Entrevista com o autor, presente em *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*, CHAVES, R., MACÊDO, T. e MATA, I. (Orgs.), São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolas, 2005.
- EAGLETON, Terry, *Marxismo e Crítica Literária*, coleção Crítica e Sociedade 8 – Porto: Afrontamento, 1978.
- MORAES, José Geraldo V. de, *Caminhos das Civilizações - História Integrada: Geral e Brasil*, São Paulo: Ed.Atual, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos, “*Seguindo a canção*” - *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo:Annablume:Fapesp, 2001.

- _____. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”. In: Estudos Avançados, vol.24, n°.69, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200024>. Acesso em 15 jul. 2014.
- SECCO, Carmen Lúcia T.R., “Os recantos da memória e os cantos e encantos da linguagem (Boaventura Cardoso e Guimarães Rosa: aproximações possíveis)”. In. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de Língua Portuguesa / Ângela Vaz Leão* (Org.) - Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau, *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TATIT, Luiz, *O Século da Canção*, Cotia: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2008.
- _____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2012.
- VECCHIA, Rejane, “Entre passado, presente e futuro, o materno mar”. In. *A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. Chaves, R., Macêdo, T. e Vecchia R. (orgs.), São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nizla, 2007.

Discografia

- HOLLANDA, Chico B. de. [Compositor e intérprete]. *Fantasia*, 1978. *Vida*. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. LP. Faixa7. Lado 1.
- AFONSO, Zeca. Grândola, Vila Morena. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/zeca/cancoes/71.html>. Acesso em 06 jul. 2014.

A identidade e o espaço antropológico em “O Patinho feio” e em “As mãos dos pretos”

Euclides Lins de Oliveira Neto*

Introdução

A presente comunicação visa apresentar uma leitura analítico comparativa do ponto de vista da construção literária da identidade e do espaço antropológico nos contos “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana, e o “Patinho feio”, de Hans Christian Andersen. Partindo da discussão do conceito de identidade e de espaço antropológico em chave sociológica, segundo Stuart Hall, levamos em conta as marcas culturais dos dois contos, pertencentes a sistemas literários distantes e culturalmente distintos, verificando as marcas antropológicas do social ao familiar e do familiar ao social em cada um dos contos.

Assim a análise central do corpus visa estabelecer o comparatismo dialogal e os lugares-antropológicos arquitetados pelos dois autores, para configurar literariamente o fator identitário em suas narrativas, como o fazem metaforicamente ou alegoricamente.

Optamos por empregar o termo “estória” para designar os contos por tratar-se de narrativas de cunho ficcional e nos apoiamos, para a análise, em autores constantes das Referências Bibliográficas no final deste texto.

Por fim, concluímos que a identidade resulta da dimensão social que corrobora no espaço antropológico do indivíduo.

* Mestre pela USP.

1. Identidade: interação entre o eu e a sociedade

Dentre os três conceitos de “identidade” estudados por Stuart Hall a concepção sociológica de identidade corresponde à percepção deste termo como é tratado nos contos em tela. De fato, afirma: (...) a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem (Hall, 2011, p. 11).

A identidade, portanto, manifesta-se na interação que é forjada pelo diálogo estabelecido na cultura e com as identidades - os outros - do mundo circunstante. Essa identidade dialógica projeta a nós próprios “nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os parte de nós”, o que “contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social [a família] e cultural” (Hall, 2011, p.12).

A identidade em sua dimensão dialógica se revela em determinado espaço antropológico, aquele construído igualmente por interações e detectado a partir da interdisciplinaridade como é aplicável à literatura, atividade criadora de mundos:

Os espaços antropológicos são estruturantes, vivos, autônomos, irreversíveis. Os espaços antropológicos são constituídos de uma multiplicidade de espaços interdependentes. Os quatro espaços antropológicos (Terra, Território, Espaço das mercadorias e Espaço do Saber) são estruturantes e contém vários espaços diferentes. Eles são produzidos pelos processos e interações que neles acontecem.

O Espaço do saber não deve ser confundido com um recipiente que contém todos os saberes possíveis. O espaço do saber produz uma forma específica de saber, reorganiza, hierarquiza e insere em seu meio ativo os modos de conhecimento resultantes dos outros espaços antropológicos. (Cf. Lévi, 2003, p. 90)

Em ambos os contos aqui estudados esse espaço do saber veicula as relações sociais: o primeiro, a partir da interação comunitária na busca dialogal e metafórica da própria identidade: como faz a narrativa howaniano; o outro conto, na busca subjetiva e alegórica da pertença, a partir do “âmbito familiar” para encontrar a própria identidade, como faz Hans Christian Andersen, nesse caso.

2. O conto howaniano “As mãos dos pretos”

Na escritura dos contos de Luís Bernardo Honwana percebe-se um estilo simples e econômico, cuja intenção parecer ser a de veicular aspectos identitários e antropológicos de sua cultura por meio de suas estórias. É quanto acontece, portanto, também no conto “As mãos dos pretos” publicado no Brasil, no livro *“Contos Africanos dos países de língua portuguesa”*, conjuntamente com outras narrativas de autores africanos.

Na narrativa de Luis Bernardo Honwana percebe-se a investigação da identidade a partir do porquê “as mãos dos pretos” são claras. O “senhor professor”, primeira personagem interpelada, afirma com uma discreta perspectiva de concepção evolucionista, que isso se devia ao fato de até poucos séculos os avós dos negros andarem com as mãos apoiadas no chão e assim, sem expô-las ao sol, essas teriam ficado de coloração mais clara. A memória do narrador associa tal afirmação à lembrança de quanto a personagem principal viveu na catequese, quando “o senhor Padre”, após qualificar os “catequizandos” de que esses não prestavam para nada, pois até “os pretos eram melhores do que aqueles”, inclusive por ter aludido ao fato de que, às escondidas, os negros rezavam de mãos postas, razão essa que revelava o porque de as mãos serem claras.

O narrador-personagem continua sua busca com determinação, embora achando um “piadão”, considerando “a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar seja quem for enquanto não me disser por que é que eles têm as palmas das mãos assim tão claras”. A investigação do narrador-personagem obtém outras expli-

cações: da Dona Dores, do Senhor Antunes da Coca-cola, do Senhor Frias, da dona Estefânia e de sua própria mãe.

O Senhor Antunes da Coca-cola, que só aparece na comunidade quando as cocas-colas já foram todas vendidas, garante que tudo era “aldrabice”, uma trapça. Mas ele, o Senhor Antunes da Coca-cola, garantindo, também, que tudo quanto o narrador-personagem tinha ouvido, ser uma mentira sobre “o que sabia desta coisa das mãos dos pretos”, acrescentou a sua versão. Tal fenômeno se dera por que Deus com seus santos e anjos e algumas pessoas que já morreram e são Pedro tinham tomado uma decisão, em uma reunião, de “fazer pretos”. E dizia o Senhor Antunes da Coca-cola: “Pegaram em barro, enfiaram-no em moldes usados e para cozer o barro das criaturas levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum, ao pé do brásido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões”. E para essa indagação sobre o por que as mãos dos pretos são claras, ele [o senhor Antunes] oferece a sua resposta em forma interrogativa: “Pois então se eles tiveram de se agarrar enquanto o barro deles cozia?!” E o narrador comenta: “Depois de contar isto o Senhor Antunes e os outros senhores que estavam à minha volta desataram a rir, todos satisfeitos”.

Em seguida, no mesmo dia, após a retirada do Senhor Antunes da Coca-Cola, o Senhor Frias – prossegue o narrador – “chamou-me (...) e disse-me que tudo o que eu tinha estado para ali a ouvir de boca aberta era uma grandessíssima peta”, uma patranha. Revelando que, “Coisa certa e certinha sobre isso das mãos dos pretos era o que ele sabia”, e contava que Deus após criar os homens, mandava-os tomar banho em um lago celeste. Concluindo: “Depois do banho as pessoas estavam branquinhas. Os pretos, como foram feitos de ma-drugada e a essa hora a água do lago estivesse muito fria, só tinham molhado as palmas das mãos e as plantas dos pés, antes de se vestirem e virem para o mundo”.

Em sua busca o narrador-personagem depara-se com um livro, que traz a sua pergunta, e com dona Estefânia. O livro por acaso traz a explicação de que “os pretos têm as mãos

assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e demais não sei aonde”; já dona Estefânia não concorda com essa informação, pois para ela, as mãos claras se devem: “só por as mãos desbotarem à força de tão lavadas”.

O narrador admite a realidade: “a verdade é que ainda que calosas e gretadas, as mãos dum preto são sempre mais claras que todo o resto dele. Essa é que é essa!”. Enquanto apela para quem deve ter razão, sua própria mãe: “No dia em que falamos disso, eu e ela, estava-lhe eu ainda a contar o que já sabia dessa questão e ela já estava farta de se rir”. Mesmo se a mãe não tenha logo respondido a sua investigação, o fato é que ela, após rir até chorar principia a resposta assim: “Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho. Ele pensou que realmente tinha de os haver...”. E acrescenta que Deus teria se arrependido de tê-los feito pretos porque os outros homens, que não são pretos, teriam tratado deles como escravos e mais que isso, em suas casas, zombando deles. Deus que, “já não os pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens”.

E conclui a sua versão: “E sabes porque ...? Claro que não sabes e não admiras porque muitos e muitos não sabem”: “(...) foi para mostrar que o que os homens fazem, é apenas obra dos homens... (...) é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos.”

Depois de ter ouvido isso, o narrador-personagem foge para jogar bola no quintal, pensando nunca ter visto alguém chorado tanto, sem que fosse por motivo de violência, mas por causa do riso.

3. O Conto Anderseniano “O Patinho feio”

O conto “O Patinho feio”, de Hans Christian Andersen é publicado em conjunto com outras de suas estórias em 1844. Por isso, “O Patinho feio” integra a leitura de muitas gerações favorecidas pelas traduções tanto para a literatura ocidental quanto para a oriental (Cf. Coelho, Nelly Novaes. Prefácio In: *Contos de Hans Christian Andersen*, 2011).

O conto narra a trajetória de um patinho que, por ser percebido como diferente dos irmãos e prenunciado em sua distinção por uma pata experiente, é rejeitado pela mãe-pata e pelos outros, quer sejam os irmãos, quer sejam seres da mesma espécie. Após sofrer maus-tratos, o patinho toma a decisão de fugir, e é na fuga que acontece a sucessão de agressões e sofrimentos até que ele encontra os cisnes e se descobre como sendo um deles.

Pensamos que na época da publicação deste conto, as crianças começavam a ser objeto de atenção e preocupações seja das famílias, seja da sociedade em geral. As Revoluções Francesa e Industrial com suas conseqüentes transformações refletiam-se na literatura, as quais eram percebidas nas mudanças de paradigmas, valorações morais e sociais. Desse modo, aspectos relativos a tensões subjetivas figuravam como temáticas literárias. Nessa perspectiva, “O Patinho Feio” é um conto que traz um dos primeiros heróis infantis modernos escritos para crianças, cuja trama se baseia em um profundo sentimento de rejeição, o qual poucas estórias infantis foram capazes de suscitar uma empatia tão forte e duradoura na mente do público/leitor talvez por traduzir muito bem a angústia da criança pequena.

O Patinho, menosprezado perante os seus e em busca da própria identidade, prefigura o mundo infantil, uma vez que a criança é vista como um ser menor na sociedade de então, dominada por valores de um mundo adulto.

A leitura do conto “O Patinho feio” nos leva a apreender inclusive as etapas de transição por que passa o ser humano, os rituais de passagem, que são eventos de descobertas da própria identidade. De fato, a presença destas etapas na

sua estrutura narrativa propicia ao leitor/criança o reconhecimento e o significado dessas fases de transição inerentes ao desenvolvimento humano.

De fato, os rituais de passagem são episódios de transformações, momentos que se dão na vida de todos os seres humanos, seja em perspectiva física ou biológica, seja em perspectiva simbólica e cultural ou religiosa e social. Verifica-se tais momentos ritualísticos como o nascimento, o casamento, a adolescência, a morte, o autoconhecimento, a descoberta do novo como assinaladores de uma conquista. Certamente é esse o grande significado do conto e o seu elo de ligação com o saber antropológico, haja vista que é na infância que se consolida boa parcela de nossa personalidade e da nossa própria noção de ser, de existir.

As sequências como são narrados os “rituais de passagem” em “O Patinho feio” é um atrativo para as crianças. O conto já se inicia pelo nascimento de seus irmãos e, por último, o do próprio Patinho feio: “Finalmente, um após o outro, os ovos foram estalando: “Pip, pip! diziam, e as gemas adquiriam vida e botavam a cabecinha de fora.”

Após isso, dar-se o primeiro dos ritos de passagem, a fuga do Patinho feio do seio “familiar”. Por ter sido rejeitado e maltratado toma a decisão de fugir, o que comporta uma sucessão de mudanças em sua trajetória, a descoberta do novo: o encontro com os gansos selvagens no brejo, a chegada à casa da senhora, o momento de estada na casa do camponês. O Patinho feio enfrenta todo tipo de dificuldades desde quando deixa a “família” até o momento de encontrar-se com os cisnes, o que é motivo para o reconhecimento de sua identidade com um grupo que o aceita como igual. Acontece quanto explicita metaforicamente Stuart Hall: “A identidade costura o sujeito à estrutura” (Hall, 2011, p. 33).

Assim, o momento em que Patinho feio se transforma em cisne, ou melhor, se reconhece um deles, marca sua descoberta da identidade que se traduz no convívio com seres que partilham de suas afinidades, cujo sentido de pertença se confirma pelos sentimentos, objetivos e destinos comuns. A identidade se firma pela participação dos outros na convivência comum.

4. A fítulo de conclusão: a identidade se revela no espaço antropológico

Ambos os contos tematizam a busca da identidade a partir das características físicas. O texto de Honwana parte investigação sobre a cor da pele das próprias mãos, investigando a causa desta sua característica étnico-biológica identitária na relação social, na relação interpessoal, para desembocar na relação familiar mais nuclear. Especificamente, é com o saber materno que se deflagra a solução identitária da personagem. Já a narrativa de Hans Christian Andersen sustenta-se na intrincada e conflituosa relação de “parentesco”, para encontrar a sua identidade na alegórica relação social que se torna também o desvendamento da real relação de parentesco, portanto, familiar.

Os dois contos parecem distinguir-se quanto ao espaço antropológico. Enquanto a personagem do conto honwaniano investiga um item de sua identidade física, a cor das mãos, para confirmar aquela psicológica (por assim dizer, amplamente social para retornar à situação familiar), deixando-se convencer pelos argumentos da mãe; em “O Patinho feio”, de Andersen, a personagem foco persegue a sua busca da identidade, do supostamente familiar para o realmente familiar, a relação de parentesco, quando encontra a sua identidade a partir da dimensão subjetiva: o reflexo da própria imagem e a identificação com os cisnes.

Os espaços antropológicos se diferenciam. Portanto, em outras palavras, podemos dizer: enquanto no conto de Honwana o questionamento da identidade se desenrola a partir da comunidade circundante para a família, no conto de Andersen o espaço se restringe quase ao âmbito da “família de patos” à “família de cisnes”, passando apenas pela “comunidade” do pátio dos patos.

O Patinho feio, enquanto personagem, representa a criança. Ele sofre agressões físicas e psíquicas por parte de todos de sua convivência, devido a sua condição de diferente dos outros. Seus sofrimentos e humilhações, abandonos e maus tratos, desprezos e exclusões o fazem estar entre-

gue à solidão e à própria sorte, até atingir o reconhecimento e a acolhida pela sua espécie, os cisnes. Os motivos de sua exclusão e seu desprezo são a não-aceitação da diferença e a falta de correspondência com os parâmetros de beleza da “cultura” dos patos.

No conto de Honwana, o narrador personagem encontra na fala da mãe o parâmetro cultural que detém a fonte de sua identidade: o ensinamento da igual dignidade entre os seres humanos, como a dizer que o negro não pode ser maltratado pelo fato de sua cor ser diversa dos brancos, porque “antes de qualquer outra coisa são homens”. E assim a mãe cogita o fato de Deus poder ter pensado desse modo e fez “com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos”.

Em todos os dois contos, a identidade se firma e se consolida no espaço antropológico da família e, portanto, da sociedade. No conto “O Patinho feio”, de Hans Christian Andersen, é a subjetividade alegórica que dá conta da relação de pertença à metafórica realidade familiar que devolve ao patinho feio, a dignidade da vida harmônica, solidária. Enquanto em “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana, é a sabedoria materna a explicar com a metáfora da cultura, eivada de religiosidade, a convencer da dignidade do negro quanto à cor de suas mãos, todos são iguais mesmo que outros não o permitam. No espaço antropológico, convém lutar pela dignidade de existir, para ser plenamente, porque a identidade se manifesta pela presença “participativa” da alteridade.

Referências bibliográficas

- ANDERSEN, Hans Christian. “Patinho feio” In: *Contos de Andersen* (Traduzido do Dinamarquês). Trad. Silva Duarte. São Paulo : Paulinas, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2011.
- HONWANA, Luís Bernardo. Conto: “As mãos dos pretos” In: *Nós matamos o cão tinhoso*. Porto : Afrontamento, 1972.
- LÉVY. Pierre. *A Inteligência Coletiva*. São Paulo : Loyola, 2003.

Colonialismo e pós-colonialismo no romance de António Lobo Antunes

Fernanda Fátima da Fonseca Santos*

Com relação ao impacto que a literatura da guerra colonial vem tendo, desde de seu surgimento, nas discussões acerca do colonialismo português e de outras questões que se apresentam na atualidade para Portugal, podemos afirmar que o eixo em torno do qual têm girado essas discussões, por parte não apenas de críticos literários mas também de historiadores e sociólogos, é a reflexão a respeito do reordenamento (em diversos sentidos) da nação portuguesa, tendo-se em vista a ruptura, na década de 1970, do seu império colonial. É em torno desse eixo que circulam questões como a ruptura da histórica relação entre as noções de nação e império, que sempre esteve no centro da consciência nacional e da política portuguesas, e o reenquadramento de Portugal no âmbito da comunidade europeia.

No que se refere aos textos literários a que nos referimos, podemos dizer, de maneira muito resumida, que eles têm exercido um papel fulcral no âmbito dessas discussões, principalmente por trazerem à luz aspectos, não apenas da guerra em Angola mas do colonialismo português, que até então não encontravam espaço de manifestação. A esse respeito, Manuela Ribeiro Sanches (2006, p. 11) chega a afirmar que a literatura da guerra colonial preenche um “vácuo historiográfico”, na medida em que motiva a revisitação de um passado ainda hoje muito latente na sociedade portuguesa. Esse “vácuo historiográfico” diz respeito ao fato de que a guerra colonial de Angola, bem como a experiência colonial portuguesa em África, carece ainda de uma historização que dê conta de abarcar os impasses, as contradições e perdas relacionadas a essas experiências. Como afirma Sanches (2011, p. 10):

* Dourtoranda USP.

A memória da guerra colonial, os conflitos sobre uma descolonização apelidada de “exemplar” ou “desastrosa” revelam, no caso português, o modo como as feridas continuam abertas, sobretudo nas gerações que as presenciaram. As memórias dos “retornados” afloram timidamente, sempre em termos de um debate controverso que parece longe de encerrado.

É fato que que as questões relativas ao colonialismo estão muito imbricadas na constituição de Portugal como nação e que, portanto, o fim do império colocou no centro das discussões sobre a pátria temas como o da identidade portuguesa, o da reconfiguração da ideia de nação e o da inserção desse “novo país” no contexto global. Por isso, é compreensível que esses temas tenham regido também os debates e estudos sobre a literatura da guerra colonial, que, como temos constatado, esteve à frente dos discursos historiográficos e sociológicos no sentido não apenas de registrar essas questões como também de motivar o debate em torno delas. Cremos, então, que sejam essas as principais razões pelas quais muitos dos estudos críticos venham sendo guiados pela observação privilegiada de aspectos desses textos ficcionais que apontam para problemas relativos à identidade da nação portuguesa, à identidade dos sujeitos portugueses marcada por suas experiências em África, à construção de imagens do desmantelamento do império português e ao questionamento das relações coloniais, por exemplo.

Dentro desse quadro de investigações, a extensa obra de António Lobo Antunes, vinda à luz a partir de 1979, com a publicação de *Memória de elefante*, tem ocupado lugar de destaque. Não poderia ser diferente, uma vez que, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 90), “[...] até hoje ninguém como Lobo Antunes relembra tão insistente e obsessivamente aos seus leitores as dores e as mágoas da história portuguesa recente”. Dessa forma, grande parte dos estudos sobre suas obras também têm sido pautados pelos aspectos que apontamos antes, restritos, cabe-nos ressaltar, ao contexto português. Entretanto, acreditamos que as

questões que transitam em *O esplendor de Portugal* podem e devem ser inseridas em um contexto mais amplo. Para nos explicarmos, tomaremos dois pequenos trechos do livro que nos auxiliarão a elucidar nosso ponto de vista. Trata-se de dois fragmentos em que uma das narradoras, Isilda, uma colona portuguesa que vive os anos da guerra civil em Angola, relembra as concepções de seu pai, Eduardo, acerca da experiência da colonização portuguesa e do destino que ele já previa para Angola e para os colonos portugueses:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães [...] (ANTUNES, 1999, p. 243.)

E, um pouco adiante:

[os portugueses] que não engordarem o caju esquartejados nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam aqui para chegarmos a Lisboa onde nos não aceitam também [...] (ANTUNES, 1999, p. 244.)

Esses excertos, desde logo, evidenciam que o processo da colonização e o seu andamento ao longo da segunda metade do século XX não estão descolados de uma dinâmica histórica extremamente complexa, cujos centros envolvem uma rede de exploração à qual todos estão submetidos (“olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da

mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães”) e as conhecidas disputas internacionais por hegemonia no contexto da Guerra Fria (“expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam aqui”). Obviamente, essa exploração não ocorre nas mesmas proporções para todos (para os colonos portugueses e para os negros angolanos, por exemplo); mas sim, em “sucessivos degraus”, isto é, em uma escala progressiva de exploração em que todos estão inseridos. Portanto, as concepções de Eduardo, analisadas em conjunto com a totalidade do romance, permitem-nos pensar que o caráter ilusório do poder adquirido pelos colonos portugueses em Angola decorre, antes de tudo, do fato de que esse suposto poder estava inserido em uma conjuntura de relações econômicas e de exploração que extrapolava os limites de Portugal e Angola. Dessa forma, constatamos na composição da narrativa, entre outras coisas, a representação dessa escala cujo início e fim são de difícil definição e na qual os pretos eram explorados pelos colonos, que eram explorados pelo Governo e pela elite portuguesa, os quais, por sua vez, eram subordinados às grandes potências e aos grandes grupos econômicos mundiais.

Ampliando um pouco mais a interpretação da teia narrativa tecida em *O esplendor de Portugal*, verificamos também que, às mudanças das conjunturas econômicas e políticas mundiais, corresponde sempre a constituição de novos degraus, ou ainda, a reconfiguração das formas de exploração entrevistas no romance tanto quando nele se focaliza o espaço português quanto, e principalmente, quando se focaliza o espaço angolano.

Tendo em vista esses exemplos, em nossa dissertação de mestrado propomos uma leitura de *O esplendor de Portugal* que ainda não vislumbramos nos textos críticos com os quais vimos tendo contato. Nossa intenção é, por meio da análise da obra, ampliar o alcance da representação da realidade que nela se opera e mostrar como essa representação ultrapassa

em grande medida os limites portugueses e angolanos, inserindo-os em dinâmicas históricas mundiais das quais, é evidente, o colonialismo e os acontecimentos que se seguiram ao seu fim fazem parte, mas que envolvem também fatores como a Guerra Fria, o pós-Guerra Fria, a bipolarização do mundo, a disputa internacional por hegemonia e as reconfigurações dos modos de exploração capitalista. Motiva-nos principalmente a percepção de que, no livro, constrói-se uma visão muito abrangente, peculiar e complexa a respeito da História do colonialismo e do contexto pós-colonial em que Angola e Portugal inserem-se, através da qual se verificam as estruturas econômicas e políticas portuguesas e mundiais que são o envoltório das questões relacionadas ao colonialismo.

Referências bibliográficas

- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ANDERSON, Perry. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- ANTUNES, Antônio Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CABRAL, E.; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, C. (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)
- CHIBBER, Vivek. El universalismo versus los particularismos. Los nuevos asesinos de Marx. *Le monde diplomatique*. Edição chilena, jun. 2014.
- _____. *O discurso e a cidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- GLEIJESES, Piero. Conflicting versions: Cuba, the United States and Angola. In: FRANCO, Manuela (Coord.). *Portugal, os Estados Unidos e a África Austral*. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento IPRI - Instituto Português das Relações Internacionais Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: <http://www.ipri.pt/eventos/pdf/FLADO5_PGLEijeses.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2015.
- MELLO, L. I. e COSTA, L. C. A. *História Moderna e Contemporânea*. 5ª

- ed. São Paulo: Editora Scipione, 2006.
- MENESES, Maria Paula. O olho do furacão? A África Austral no contexto da Guerra Fria (década de 70). In: MENESES, Maria Paula; MARTINS, Bruno Sena (Orgs.). *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados*. Coimbra: Edições Almedina, 2014.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa. In: BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana; SARABANDO, Andreia; SILVA, Marie-Manuelle. *Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade*. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2012. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/1822/23588>> Acesso em: 23 ago. 2015.
- _____. Percursos africanos: a guerra colonial na literatura pós-25 de abril. *Portuguese Literary & Cultural Studies. Fronteiras/Borders*, nº 1, pp. 125-152, 1998. Disponível em: < https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_MCR_percursos_africanos.pdf> Acesso em: 23 ago. 2015.
- _____. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA, Ana Paula (Orgs.). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. A narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril. In: _____. *Tradição e ruptura: ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- ROSAS, Fernando. *O Estado Novo nos anos trinta. Elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo (1928-1938)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- _____. Estado Novo, império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias. Do Estado Novo ao 25 de abril*, nº 17, 1995.
- _____. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise social*, vol. XXXV, nº 157, 2001. Disponível em: < <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1O6i7NG6.pdf>> Acesso em: 17 set. 2015.
- _____. *Salazar e o poder. A arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.
- _____. (Org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos - CEBRAP*, nº 66, jul. 2003, pp. 23-52. Disponível

- em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/100/20080627_entre_prospiero_e_caliban.pdf>. Acesso em 01 mar. 2016.
- SECCO, Lincoln. *25 de Abril de 1974: A revolução dos cravos*. São Paulo: Editora Nacional, 2005.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- TELLES, Luís Fernando Prado. Nas trilhas do Lobo. *Novos estudos - CEBRAP*, nº 83, mar. 2009, pp. 219-235. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/1333>> Acesso em: 14 fev. 2015.
- VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

Representações de negros e indígenas nos livros didáticos de Português

Flávia Bandeca Biazetto*

A proposta deste artigo é expor alguns dados parciais obtidos na análise dos materiais didáticos aprovados pelo Programa Nacional do Livro didático (PNLD) 2012-2014 de Língua Portuguesa, acerca das representações sobre negros e indígenas. Para isso, optamos por fazer um recorte no qual restringiremos nossas análises tendo como base a coleção mais distribuída no território nacional em 2013, a saber **Português Linguagens**, de Willian Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães.

Para a realização de nossa pesquisa, partimos da crítica de Munanga (1999) e de Guimarães (2001) de que a invenção do chamado “povo brasileiro” está amalgamada à imagem nacional, que perpassa décadas, de “uma civilização híbrida, miscigenada e não apenas europeia, mas produto do cruzamento entre brancos, negros e índios” (Guimarães, 2001), base da criação do mito de uma excepcionalidade brasileira, em que todos os grupos étnicos conviveriam de forma amistosa no país. Segundo Guimarães, um dos grandes desafios da política brasileira é a desmistificação da equidade entre as etnias e a afirmação da existência da questão racial que atravessa as relações interpessoais e sociais.

Tendo isso em vista e cientes das conquistas dos movimentos sociais no que se refere a revisão do antigo paradigma de convivência nacional pacífica entre os diferentes grupos étnicos que perdura há décadas em nosso imaginário, propomos pensar em que medida coexiste nos livros didáticos de Português o antigo paradigma de “democracia racial” e o novo que desmascara as tensões e evidencia contribuições

* Doutoranda USP.

de todos os grupos étnicos presentes no território nacional. Para isso, foi necessário valer-se de conceitos de áreas diversas das Ciências Humanas, destacamos alguns como, representação (Chartier), artefatos visuais (Hernandez) e reflexões acerca do próprio objeto de estudo, o livro didático (Bunzen). Partimos da compreensão de que o objeto de estudo trata-se de

um gênero do discurso, historicamente datado, que vem atender a interesses de uma esfera de produção e de circulação e que, desta situação sócio histórica de produção, retira seus temas (os objetos de ensino carregados de valor ideológico), formas de composição para uma expectativa interlocutiva específica (professores e alunos das escolas públicas e privadas, o editor, os avaliadores do Ministério) e um estilo didático próprio. (Bunzen, 2008: 13)

Desta maneira, reconhecemos o papel do objeto escolhido para retratar um eixo norteador de um trabalho em sala de aula, no qual converge para as diretrizes curriculares de cada disciplina em diferentes épocas. Assim, as leituras propostas, as reflexões sobre texto ou língua materializam no L.D. as tendências metodológicas e ideológicas de um tempo histórico. Apesar de reconhecer o papel na história da Educação do objeto, também temos claro que se trata de um objeto limitado para refletir sobre qualidade de ensino, visto que os encaminhamentos dados pelas propostas pedagógicas de um material didático dependem das mediações e relações estabelecidas pelo educador.

As relações tecidas entre os produtores de livros didáticos e a temporalidade se expressam via temas, conseqüentemente ideologias, e projetos gráficos; ambos relacionados às agendas e aos interesses contemporâneos. Dentro de nosso recorte temporal, PNLD 2012- 2014, vale esclarecer que as regras do edital estão em consonância com as diretrizes dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) no que se refere a um movimento de valorização da diversidade cultural, em

prol tanto de um processo de construção de cidadania via ensino, quanto de uma revisão dos papéis históricos de grupos marginalizados, nomeadamente negros e indígenas. Tais objetivos dialogam com as pautas dos movimentos sociais que reivindicam maior representatividade da diversidade cultural como uma forma de construção de autoestima e de identificação de negros e indígenas.

Convergindo com a agenda dos movimentos sociais, em um primeiro momento, quantificamos os textos literários que tivessem a autoria de africanos², afro-brasileiros e indígenas. Em nossos resultados, não foram encontrados registros que representassem a diversidade cultural via autoria literária. De acordo com o “Guia de livros didáticos PNLD 2014” (Brasil, 2013), é pertinente e amplo o trabalho da coleção com a leitura, mas se nota como “ponto fraco” a pouca diversidade de textos literários.

Entre os textos não literários, em cerca de 1,5%, a temática da cultura afro se faz presente por meio de gêneros diversos que expõem características da capoeira, do racismo e da Lusofonia. Já a indígena, 0,6% dos textos coletados abordavam o tema, a saber, uma resenha de uma antologia, um trecho de um artigo sobre a dança da chuva e outro sobre as línguas indígenas faladas no Brasil. No que se refere aos artefatos visuais, registramos cerca de 13% de imagens e ilustrações de negros, 1,3% de indígenas e 85 % de não negros e não indígenas. Para o desenvolvimento deste estudo, optamos em analisar algumas imagens que acompanhem textos que tragam a discussão da diversidade étnica.

Sobre o trabalho de leitura presente neste material didático, conforme as explicações dadas aos educadores na seção **Manual do professor**, a edição 2012/2014 foi ampliada em relação às anteriores já presentes nas escolas públicas, destacando o trabalho de leitura “[...] com uma seleção criteriosa de textos – que vão dos clássicos da literatura universal aos autores da literatura contemporânea brasileira – compromete-

² A opção por estender a pesquisa para as representações acerca de África se pauta na valorização da questão da ancestralidade, presente na cultura negra.

tid[o] com a formação dos leitores competentes de todos os tipos de textos e gêneros em circulação” (*Ibidem*, p. 4). Não são explicitados, nas orientações aos professores, os critérios da seleção considerada como “literatura universal”, mas subentende-se uma tradição literária que dialoga com a ocidental/europeia, excluindo, desta maneira, outras tradições literárias.

Em consequência disso, autores afrodescendentes e indígenas foram desconsiderados para formar um leitor crítico e competente por não se enquadrarem nos critérios dos autores da coleção de literatura universal e nem por serem reconhecidos por sua produção atual. A exclusão de um determinado perfil de autores, no caso estudado, dos afrodescendentes e indígenas, limita a construção de um repertório simbólico dos alunos, por meio da literatura, e reitera as representações já forjadas de que determinados segmentos sociais, nomeadamente a população não branca, são inaptos ao universo letrado, reduzindo-os a estereótipos que constituem o imaginário.

Deste modo, apesar da exigência legal de tratar em âmbito escolar sobre a temática afro-brasileira, e das normas do edital que reiteram este decreto e indicam a necessidade de incluir nos materiais textos da “tradição literária de língua portuguesa” (Brasil: 2012, 70), há a omissão da produção afrodescendente e indígena, marcando sua marginalização no campo literário e a perpetuação do que seria uma literatura adequada e exemplar para o trabalho escolar. Nela, autores africanos, afro-brasileiros e indígenas são subjugados, quiçá pelo desconhecimento de seus projetos literários pelos agentes envolvidos no trabalho editorial e pelos próprios professores, formados, majoritariamente, dentro de uma tradição eurocentrada do conhecimento.

Segundo os autores deste material didático, “Os critérios de escolha dos textos levaram em conta não apenas as múltiplas abordagens do tema da unidade, mas também a diversidade quanto à linguagem, ao gênero ou ao tipo textual [...] tendo em vista o processo de desenvolvimento de habilidades e competências leitoras” (Magalhães & Cereja, 2012: 6).

A proposta da coleção é priorizar o trabalho do papel social do texto e não o pensar como um dos suportes de uma educação multiétnica ou da diversidade cultural nacional. É inegável que uma das facetas do ensino de Língua Portuguesa abrange a função comunicacional de textos orais e escritos. Entretanto, a divulgação de obras de autores pertencentes aos variados grupos étnicos presentes no território nacional ou de nacionalidades distintas de língua oficial portuguesa possibilita, por meio de novas interlocuções literárias, rever representações campo literário e também do escolar.

Vale ainda tornar notável que nas diretrizes aos professores, Magalhães e Cereja selecionam um texto publicado na *Gazeta Mercantil* em 2005, intitulado “Por que o jovem não gosta de ler? ”, no qual questionam o ensino da historiografia literária e afirmam que há necessidade de relacionar obras com as realidades dos alunos. Com um tom didático, o artigo reconstrói a história do ensino de literatura e faz sugestões de trabalho em sala de aula. Nessas, o autor destaca o universo cultural estadunidense seja por meio de bandas musicais, seja pelas produções hollywoodianas, isto é, um capital cultural hegemônico. Torna-se possível inferir, assim, que no imaginário dos autores as relações didáticas que podem ser traçadas entre o capital cultural africano e o nacional não são tão evidentes ou tão relevantes quanto com o norte-americano.

Esse ocultamento nos serve de exemplo da violência simbólica, exposta no pensamento de Bourdieu (1989), pois há assimetrias na valoração das culturas e, por conseguinte, de obras literárias, ao omitir tradições que se diferem da cultura hegemônica e, também, pela imposição identitária por meio das relações culturais sugeridas entre Brasil e Estados Unidos como exemplo de trabalho de leitura, sem que haja ponderações sobre elas ou outras indicações de atividades possíveis a partir dos textos. Desta maneira, há o apagamento das contribuições de autores afrodescendentes e indígenas tanto para a literatura brasileira, quanto para a mundial, corroborando o imaginário literário hierarquizado no qual marcas culturais africanas, afro-brasileiras e indígenas são depreciadas na me-

dida em que nem são trazidas pelos materiais didáticos.

Extrapolando os elementos textuais, propomos uma análise interpretativa das imagens da coleção “Português Linguagens”, na qual nos apoiamos nas teorias de Hernandez sobre a cultura crítica visual, que buscam ir além da vertente estruturalista, sugerindo um “alfabetismo visual crítico”.

A expressão cultura visual refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar. (...) do movimento cultural que orienta a reflexão e as práticas relacionadas a maneiras de ver e de visualizar as representações culturais e, em particular, refiro-me às maneiras subjetivas e intrasubjetivas de ver o mundo e a si mesmo. (Hernandez: 2007, 22).

Hernandez propõe que a leitura crítica de artefatos, como se refere às imagens, tenha como base o diálogo entre conceitos de diversas áreas humanísticas, métodos e teorias analíticas, pois para ele trata-se de um campo de estudo móvel e transdisciplinar. Segundo sua perspectiva, diariamente novas concepções são agregadas ou modificam artefatos e representações, portanto adotar um único método restringiria a possibilidade de leitura visual. Se por um lado ele apresenta a possibilidade de ler o texto-imagem de forma ampla, por outro estabelece como ponto de partida da abordagem explorar as representações construídas socialmente. A pesquisadora da Universidade Federal de Feira de Santana, Sardelich (2006), sintetiza a proposta de Hernandez: “o foco de um trabalho de compreensão crítica da cultura visual não está no que pensamos dessas representações, mas sim no que, a partir delas, possamos pensar sobre nós mesmos” (SARDELICH: 2006, 468). Hernandez acredita que o estudo das artes em âmbito escolar tem como objetivo auxiliar os alunos a compreender a paisagem cultural e social nas quais eles vivem e, também, que o imaginário é criado a partir de representações que são compartilhadas entre os grupos. É possível apreender que sua proposta não focaliza os artefa-

tos visuais e nem as representações, mas sim as construções narrativas subjacentes que atuam nas interações e práticas sociais.

Para as reflexões que este artigo se propõe selecionamos, aleatoriamente, quatro artefatos visuais que acompanham textos que tematizam a diversidade étnica das sociedades contemporâneas. Buscamos refletir em que medida as imagens podem contribuir para construção de um novo imaginário nacional.

O porquê da reforma ortográfica

O processo que levou às mudanças que nosso sistema de escrita sofreu recentemente teve início em 1990, quando os países lusófonos — Brasil, Portugal, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Timor Leste e São Tomé e Príncipe — assinaram o Acordo Ortográfico, em Lisboa. Porém, somente a partir de 2009 é que o acordo passou a valer no Brasil.

Com ele, todos os países lusófonos passaram a ter um único sistema de escrita, o que traz benefícios a todos os falantes. Por exemplo, um leitor brasileiro pode ler um livro publicado em Moçambique ou em Portugal sem estranhar a grafia; um estudante estrangeiro que queira aprender português pela Internet não precisará mais escolher entre o português lusitano e o brasileiro; pode-se consultar um dicionário de língua portuguesa publicado em qualquer país lusófono, e assim por diante.

Para que o acordo se efetivasse, todos os países tiveram de fazer concessões e aceitar algumas mudanças. Para os brasileiros, o acordo não provocou grande impacto. Estima-se que apenas 0,5% das palavras do português brasileiro sofreu mudanças.

O fim do trema e de alguns acentos diferenciais

Com a reforma ortográfica que entrou em vigor em 2009, o trema deixou de existir na língua portuguesa. Assim, hoje escrevemos **tranquilo**, **pínguin**, **frequente**, etc.

Também deixaram de existir vários acentos diferenciais. As formas **pêlo** (substantivo), **pára** (verbo), **pêra** (substantivo), antes escritas com acento diferencial, hoje devem ser escritas assim: **pelo**, **para**, **pera**.



Figura 1 Per- Anders Petterson/ Getty images s/d

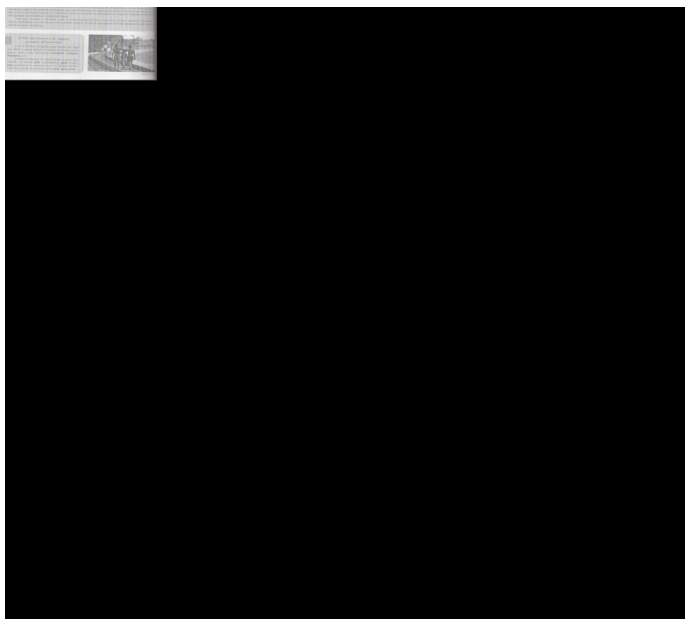


Figura 2 Jupiter Unlimeted/ Image Plus

A figura 1 foi coletada do volume dos 7º anos, no capítulo que se propõe discutir poemas e acentos diferenciais, no âmbito gramatical. Nela, há uma legenda referindo-se à cidade de Luanda, em Angola, e os créditos ao banco de dados o qual a comercializava. A foto traz três crianças negras de costas, caminhando abraçadas por trilhos e vestidas somente com shorts surrados, sem camisa e descalças. No plano de fundo, há a imagem borrada de pessoas carregando baldes de água e uma paisagem com muitas árvores. Ao selecionar em um plano central e focalizado, a representação de meninos negros em um ato de amizade, em meio a uma suposta situação de escassez, é possível perceber a reiteração de representações estereotipadas acerca de África e acerca da proeminência de certas virtudes humanas em situações extremadas.

O retrato selecionado de Luanda reforça a construção do

imaginário relacionado a África de pobreza, expressada tanto pelos trajes das crianças quanto pelos baldes carregados no plano de fundo. Além disso, potencializa a associação entre o continente e a selva, visto que o artefato visual veicula paisagens rurais, sem qualquer referência à urbanização angolana. A representação visual dos países africanos de língua oficial portuguesa, por meio da imagem de Luanda, serve somente de adorno para página, visto que não há a proposta de um trabalho de leitura imagética e nem o propósito de complementação das informações textuais.

Esta fotografia acompanha dois *boxes*: um primeiro cujo título é “O porquê da reforma ortográfica” que objetiva apresentar um breve histórico sobre o acordo ortográfico e um segundo intitulado “O fim do trema e dos acentos diferenciais” que sintetiza duas novas regras trazidas pela reforma ortográfica. É evidente a relação entre os conteúdos dos textos publicados e a tentativa de ilustrar a diversidade de países que falam português via a fotografia da capital angolana. Entretanto, deve-se ressaltar que a padronização da ortografia da língua é tratada de forma acrítica na medida em que não se problematiza a realidade linguística dos países de língua oficial portuguesa, e sim se destaca as facilidades para além das comunidades lusófonas de aprender a língua, ao afirmar que a padronização pode facilitar que falantes de outras línguas se aproximem do português.

Dentro do projeto gráfico da coleção e dos objetivos do capítulo, tanto os recursos textual quanto a imagem podem ser compreendidos como uma curiosidade, visto que não há sequências didáticas que ampliem a discussão proposta pelo texto nem uma leitura interpretativa da imagem.

A figura 2 presente no capítulo intitulado “Racismo? Estou fora!”, no material dos 8 anos, acompanha a seção “Estudo dos textos”. As leituras propostas para a realização das atividades são um texto literário “O almoço”, de Pinsky, que traz uma representação de uma personagem secundária negra e uma entrevista da revista “Caros amigos” com Sueli Carneiro com o título “Uma guerreira contra o racismo”.

O cerne do trabalho interpretativo proposto é a discussão

das relações étnico raciais, feita por nove questões, majoritariamente, de localização e inferências textual. A imagem que ilustra a página traz uma legenda sobre os créditos do banco de imagem a qual pertence e nenhuma outra explicação verbal sobre seu conteúdo.

Ela representa uma união inter-racial entre um negro e uma oriental. Eles estão abraçados e ambos vestindo roupas brancas. Este artefato visual serve somente como um enfeite na diagramação, pois não há propostas de leitura de seus recursos ou de ampliação das discussões dos textos lidos, a partir da linguagem visual.

A imagem de igualdade entre os dois grupos étnico dialoga, em certa medida, com as diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na medida em que não veicula uma imagem negativa da população negra. Entretanto, há uma relativa pobreza de recursos que limitam as possibilidades de leitura da imagem, forçando a uma única que leva à ideia da superioridade dos sentimentos humanos, menosprezando todas as discussões atuais das tensões entre os grupos étnicos.

Ambas imagens pouco contribuem com novos elementos para a construção de um imaginário de nação diverso tanto pela veiculação de ideias estereotipadas acerca do continente africano quanto das relações humanas. Ademais, as imagens expressam uma certa impessoalidade que dificulta a identificação dos alunos com seu conteúdo, visto que há ausência de elementos da cultura e da realidade brasileira.

Variedades linguísticas são as variações que uma língua apresenta em razão das condições sociais, culturais e regionais nas quais é utilizada.

As línguas no mundo

Você sabe quantas línguas existem no mundo? No passado, já existiram cerca de 10 mil; hoje são cerca de 6700 línguas. Estima-se que metade delas irá desaparecer até o ano de 2050, o que significa que uma língua irá se extinguir a cada cinco dias.

O Brasil, por causa de suas populações indígenas, está entre as dez nações com o maior número de línguas. Ao todo, existem 195 línguas em nosso país. Na cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM), além do português, existem mais três idiomas indígenas oficiais: o nheegatu, o tucano e o baniva.


Fonte: Marcelo Duarte. *O guia dos curiosos – Língua portuguesa*. São Paulo: Panda, 2003, p. 24.



Rita Barreto

37

Figura 3 Rita Barreto s/d



Dança da chuva

Você (acreditar ^{acredita} presente) na dança da chuva? Em 1998, o Estado de Roraima (ter ^{teve} pretérito perfeito) quase 1/4 de seu território queimado por causa de uma seca que já (durar ^{durava} pretérito imperfeito) 3 meses. Depois de frustradas tentativas de apagar o fogo, o governo (decidir ^{decidiu} pretérito perfeito) recorrer à crença popular. Dois índios caiapós, Kuerit e Mantii, (ser ^{foram} pretérito perfeito) levados do Mato Grosso até Boa Vista para executar a dança da chuva. As passagens e o hotel (ser ^{foram} pretérito perfeito) pagos pela Funai. Os pajés (dançar ^{dancaram} pretérito perfeito) durante 40 minutos, às margens do rio Curupira, pedindo chuva ao espírito de um antepassado. Para surpresa geral, a chuva (vir ^{veio} pretérito perfeito) e (apagar ^{apagou} pretérito perfeito) a maior parte dos focos de incêndio.

(Marcelo Duarte. *O guia dos curiosos: Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 44.)

Figura 4 Pulsar Imagens s/d

As fotografias que selecionamos para exemplificar as representações dos indígenas foram publicadas nos materiais de 6.os e 7.os, respectivamente. A figura 3 é de autoria da fotógrafa Rita Barreto, premiada por seu trabalho com a etnia Kuikuru, no alto do Xingu, já a figura 4 é um produto do banco de imagens Pulsar. Ambas acompanham textos informativos cujo tema central é a presença de indígenas na sociedade

contemporânea brasileira.

Na primeira imagem temos um boxe informativo que explica a presença das línguas indígenas que coexistem ainda hoje com o português em território nacional. O texto esclarece que o Brasil está entre as dez nações do mundo com o maior número de línguas em território nacional. Além dessa informação sobre as línguas indígenas que ressalta a presença viva de seus grupos étnicos, é acrescentado o dado da cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM) ter quatro línguas oficiais, sendo 3 indígenas, elucidando a resistência cultural indígena em nosso país. Se por um lado o texto permite inferir a presença indígena na sociedade contemporânea, por outro a imagem remete ao tradicionalismo: homens seminus ocupam toda a composição da fotografia, eles levam no corpo adornos como pinturas, colares e cocares, parecem dançar e cantar como em um ritual e ao fundo uma oca de palha. Contudo, há um detalhe na imagem que, por meio da mediação do educador, pode incitar uma discussão acerca do tradicionalismo *versus* modernidade nas comunidades indígenas: a maioria dos indígenas calça chinelos.

A fotografia, nesse caso, impõe sua importância na contemporaneidade, pois as lentes da câmera captam e eternizam pormenores que podem passar despercebidos por aqueles que possuem um imaginário cristalizado. A imagem sintetiza a manutenção de práticas tradicionais – como vestimentas, grafismo e danças – e, simultaneamente, a apropriação de hábitos originalmente não-indígenas, como usar calçados, que podem ser interpretados como marcas de uma transculturação, na qual de maneira dialética duas comunidades distintas entram em contato e, por meio de processos de perdas, seleções, redescobertas e incorporações, superam as dicotomias, exprimindo-as sem hierarquizações e aclarando as culturas como vivas e em constante transformações.

Na figura 3, os índices transculturais estão registrados nos corpos dos indígenas e podem ser reconhecidos e decifrados por mediadores que, em prol de uma educação étnico-racial, ponderam a manutenção do tradicionalismo, como resistência, e elucidam que a incorporação de novos costumes é na-

tural, não significando superioridade. Essa problematização é pertinente às discussões étnico-raciais; contudo, tal box está inserido em uma unidade do material que tem como único objetivo trabalhar as variantes linguísticas, de modo que não há nenhuma diretriz ou orientação para o educador no sentido de trabalhar com a imagem do indígena ou de aprofundar a questão da preservação das línguas indígenas.

A figura 4 reproduzida compõe, também, um box informativo que tem como objetivo o trabalho com tempos verbais. Ela está totalmente desfocada, remetendo-nos a uma cena de movimento. Vemos uma imagem em um primeiro plano e outras indecifráveis em plano de fundo. Ao nos aproximar, podemos supor que se trata um indígena, a hipótese será confirmada com o texto que a acompanha, intitulado “Dança da chuva”. Nele, há lacunas que devem ser preenchidas com tempos verbais. Novamente, não há registros de um trabalho étnico-racial que possa contribuir para a valorização da cosmovisão das populações indígenas ou de sua importância na sociedade nacional.

Essas representações - tanto a imagética como a textual - folclorizam, em certa medida, as culturas indígenas, atribuindo-lhe um caráter estático. Sobre este ângulo, podemos mencionar as palavras do crítico Alfredo Bosi que enfatizam que “O materialismo animista tem uma visão cíclica da Natureza e da História, visão que parece estática à cultura racionalista, mas que dispõe do seu dinamismo interno e tem plena consciência das passagens, dos riscos, do movimento incessante que ora apressa ora atrasa o cumprimento do ciclo” (BOSI: 2005, 326). Em suas reflexões, Bosi ressalta a dificuldade de um espectador letrado de entender as manifestações populares da cultura, que, muitas vezes, são reduzidas a superstições, devido às hierarquizações presentes entre as diferentes culturas.

Ao analisar os quatro artefatos visuais reproduzidos, notamos que eles se aproximam na medida em que se referem de forma direta aos textos que os acompanham, servindo de simples adorno às páginas do material didático, pois não emitem uma mensagem própria ao público estudantil, tampouco

contribuem para práticas de educação que visem à cidadania e à construção de um novo imaginário étnico. Ao comparar as representações de negros e as de indígenas, percebemos disparidades, visto que as primeiras, muito embora sejam impessoais e não retratem diretamente a presença da população negra no Brasil ou promova uma comparação entre aspectos africanos e brasileiros, ao menos ultrapassam aquela que se remete ao período colonial; já segundas, apesar de caracterizar traços étnico raciais dos indígenas no Brasil, o fazem de modo a simplesmente reiterar um imaginário cristalizado desde a chegada dos jesuítas. Desta maneira, verificamos que tanto os recursos verbais quanto os não verbais da coleção “Português linguagens” pouco contribuem para uma mudança de paradigma de nação no imaginário dos alunos do Ensino Fundamental 2, afastando-se das diretrizes legais e das agendas dos movimentos sociais da contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BRASIL, Lei 11.645/2008. Brasília: MEC, 2008
- BRASIL. Lei 10.639/2003. Brasília: MEC, 2003
- BRASIL. Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBs). Brasília: MEC, 1996.
- BRASIL. Parecer CNE/CP 003/2004. Relatores: Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (Relatora), Carlos Roberto Jamil Cury, Francisca Novantino, Marília Ancona-Lopez. Brasília: MEC, 2004.
- BRASIL. Edital de convocação para o processo de inscrição e avaliação de coleções didáticas para o programa nacional do livro didático PNLD 2014. Brasília: MEC, 2011.
- BRASIL. Diretrizes curriculares nacionais para educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afrobrasileira e africana. Brasília: MEC, 2004.
- BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. Guia de livros didáticos: PNLD 2014 Língua Portuguesa: Ensino Fundamental anos finais. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2013.

- BITTENCOURT, Circe. *Livro Didático e conhecimento histórico*. Tese def. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP, São Paulo, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa; Rio de Janeiro.: Difel; Bertrand Brasil, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUNZEN, Clécio. O livro didático de português como um gênero do discurso: implicações teóricas e metodológicas. In: *Anais do I Simpósio sobre o livro didático de Língua materna e estrangeira I SILID*. Rio de Janeiro: Edições Entrelugar, 2008. p. 1-16.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira. IN: *Tempo social*; São Paulo, Revis. Sociologia, 13, 2001.
- HERNANDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educative e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- MAGALHÃES, Thereza Anália Cochar & CEREJA, William Roberto. *Português Linguagens*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.
- SARDELLICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. IN: *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago. 2006.

Representações literárias da militância política: Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira e Un fusil dans la main, un poème dans la poche, de Emmanuel Dongala

Jacqueline Kaczorowski*

Embora o campo dos estudos literários das produções africanas tenha se desenvolvido muito no país nos últimos anos, e com diversos resultados excelentes, são ainda escassos (também internacionalmente) trabalhos que ultrapassem as fronteiras linguísticas. De um modo geral, mesmo os trabalhos de literatura comparada têm se detido no confronto entre obras escritas numa mesma língua, limitando-se muitas vezes a relações entre a produção das ex-colônias com a da antiga metrópole ou com a do Brasil, no caso dos territórios ocupados por Portugal. Um dos objetivos da nossa proposta é paliar essa rigidez a partir de um olhar que envolva contextos africanos vizinhos, como é o caso de Angola e a República do Congo. É interessante considerar, aqui, o fato de que ao incluir uma narrativa produzida em língua francesa, ainda pouco visitada no Brasil, pode-se, ao mesmo tempo, contribuir para a diversificação de uma área, como a dos estudos sobre a literatura angolana, em franco crescimento entre nós. O estudo de diferentes formas de representação da militância política² na literatura é o objeto principal deste estudo, tendo como recorte a análise deste objeto em duas obras literárias produzidas em contextos próximos, porém muito diversos: *Nós, os do Makulusu*, romance do escritor angolano José Luandino Vieira, escrito no campo de concentração do Tarrafal em 1967 e *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, do congolês (de Brazzaville) Emmanuel Dongala, escrito em 1973. O tema

* Mestranda USP.

² Entenda-se militância política anticolonial.

das possíveis representações da militância política em textos literários africanos já foi abordado anteriormente, devido à sua presença muitas vezes incisiva nos textos literários, pela qual não é possível passar indiferente. A escolha do *corpus* para análise, no entanto, foi norteadada pela busca por agregar algo novo ao eleger um autor congolês pouco lido no Brasil para comparação com o já consagrado Luandino Vieira e, ainda, ao escolher um olhar para compará-los que, embora parta de um ponto em comum, busque nas diferenças seu maior enriquecimento.

Os dois livros parecem ter partido de uma busca por deseroicizar a militância anticolonial, não para questionar a importância da luta ou o mérito daqueles que aderiram radicalmente a esta empreitada, mas, pelo contrário, para complexificar a representação deste processo e, assim, citando Candido (2006), humanizá-lo em sentido profundo.

A escolha dos autores por representar as personagens em situações tensas e profundamente humanas – de medo, indecisão, fragilidade; evidenciando falhas e deméritos –, em vez procurar aproximá-las de um ideal ético infalível e pouco verossímil, parece capaz de tornar esta História, que de certa maneira reescrevem através da Literatura, ainda mais pungente. A força da representação parece residir nesta escolha, que também é uma opção estética pela formalização da complexidade das situações eleitas como temas narrativos.

A necessidade de dar forma à complexidade demanda das obras escolhas particulares que resultam, de modo diverso, em situações narrativas de grande impacto. Como exemplo, vale mencionar o fato de que, mesmo trilhando caminhos estéticos muito diferentes, as duas obras colocam o leitor diante de situações-limite, em que as personagens são conduzidas, pela força das circunstâncias, a lutarem contra e matarem seus iguais. Este é um dos aspectos capazes de projetar a complexidade e de impedir uma leitura maniqueísta das situações apresentadas, requerendo, assim, um tratamento comparatista aprofundado.

Em *Nós, os do Makulusu* há quatro personagens principais que cresceram juntas no musseque: Mais-Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka. Companheiros de brincadeiras na infância,

tensões sociais os levam a escolher caminhos diversos: Maninho, branco nascido na metrópole (assim como seu irmão Mais-Velho) vai lutar no exército colonial português, acreditando que “só há uma maneira de a acabar, esta guerra que não queres e eu não quero: é fazer-lhe depressa, com depressa, até no fim, gastá-la toda, matar-lhe” (VIEIRA, 2004, p. 26). Paizinho, meio-irmão mulato dos dois, participa de ações clandestinas e é preso pela PIDE. Kibiaka, colega negro morador do Bairro Operário, entra para a guerrilha, partindo para o mato. Mais-Velho, narrador onisciente, testemunha e protagonista da narrativa, é aquele que segue do início ao fim do romance imerso em dúvidas; o “escrupuloso” que não teve coragem suficiente para tomar uma decisão radical como as de seus companheiros de infância e, segundo o olhar de Maninho, “limitou-se” ao trabalho clandestino:

Então para quê estudos, papéis, para quê reuniões e esse teu medo chapado que tens nos olhos e nessa cara bonita que eu gosto, porque o Paizinho não vem, não chega e todo o teu corpo treme e são só panfletos? Entrar numa mata, Mais-Velho, isso não fazes. Sei que tens medo, mas que tens mais dignidade que medo e que vencerias o medo e iria (...). Não, Mais-Velho, não é medo – eu sei, é mais pior. Podes vencer o medo mas nunca a falta de certeza, és assim: matemático e objectivo. E não tens a certeza de te aceitarem, Mais-Velho, nem ta podem dar porque também não a têm. Só indo fazendo-lhe a terão. E só se tem enquanto se constrói. Construída, ela vira dúvida outra vez. E então só tem um caminho... (...) Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: ‘espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos.’ (VIEIRA, 2004, p. 23-26).

As personagens, companheiras de infância, são colocadas em uma situação diante da qual não há neutralidade possível. Deflagrada a guerra, não há mais possibilidade de conciliação e cada um precisa escolher seu lado. A conjuntura que, por fim, obriga os companheiros de infância a se enfrentarem na

guerra impede que o leitor faça uma leitura irrefletida, impedindo-o a pensar na complexidade da situação colonial que, como fato social total³, abarca tudo e todos, em todas as instâncias, de modo inevitavelmente violento.

Em Dongala, o contexto é bem diferente, embora não menos tenso. Já na primeira página do romance, temos diante de nós Mayéla dia Mayéla, o seu protagonista, prestes a ser executado.

Enquanto no começo da narrativa seu percurso na luta contra os brancos parece exemplar, ao longo de seu desenvolvimento somos colocados diante de todas as fragilidades, incertezas e vaidades de Mayéla. Ele sobrevive à luta armada e à tortura, percorre milhares de quilômetros dentro do continente africano, em vários países; chega mesmo a ser presidente do governo revolucionário da “República Popular e Democrática de Anzika”, país fictício onde o autor situa a pátria de origem do protagonista. A narrativa evoca figuras históricas exemplares na luta contra a colonização: Patrice Lumumba, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral, Nelson Mandela, entre outras. A discussão política aparece muitas vezes em primeiro plano, de forma didática, aproximando muito ficção e realidade no que diz respeito às ideologias que circulavam pelo continente no período.⁴

A personagem, no entanto, quando chega ao poder, não consegue conduzir o país de acordo com as ideias que defende ao longo da narrativa. Durante seu governo, a economia entra em colapso, ocorrem prisões arbitrárias e tortura dentro das prisões. Os conflitos internos se acirram, a mídia, controlada por ele, distorce informações e a população começa a se revoltar, manifestando-se contra seu governo, inclusive por meio de um atentado contra sua vida. Mouyabi, opositor de Mayéla, reúne um grupo de partidários e consegue dar um

³ O conceito é utilizado, aqui, conforme apropriado por Balandier (1993), que toma de empréstimo o conceito construído por Mauss, segundo quem o fato social total representaria o próprio sistema social em funcionamento, expressando o conjunto das relações; a dimensão social total que une os atores sociais no interior de uma sociedade (MAUSS, 2003, p. 23).

⁴ Referimo-nos, aqui, ao período que vai de 1960 a 1973, ano em que o romance foi publicado.

golpe militar que coloca outro “governo revolucionário” no poder – cuja diferença ideológica do partido que já se encontrava no poder, ironicamente, é imperceptível. Mayéla é preso pelos golpistas e condenado à execução pública. A cena final do romance, em que ele corre em direção a uma colina, para não se “deixar arrastar para a morte como um carneiro” (DONGALA, 1974, p. 213), é acompanhada pela mesma multidão que outrora o colocou no poder uivando e lhe apontando o dedo, enquanto ele é atingido, pelas costas, pelas balas que finalmente o derrubam no chão.

Nota-se assim que, os dois romances, embora com contextos bastante diversos, mostram situações análogas no que diz respeito à luta armada entre iguais, no caso, conterrâneos sendo levados por duas situações muito distintas a se matarem entre si; seja pela posição tomada em relação à luta colonial, seja pela posição, após a independência, tomada diante do processo espinhoso de construção de uma nação.

Aproximar os dois textos parece, assim, permitir analisar não só a diversidade de representações possíveis da militância política, como, também, compreender como o contexto de produção interfere na organização formal dos textos. Há muitas diferenças intrigantes no tratamento dos temas escolhidos, que vão desde a língua adotada para a escrita até a organização formal, vereda em que os autores trilham rumos estéticos bastante distintos. Parece produtivo aproximar as obras pelas diferenças porque tal aproximação pode revelar, de modo exemplar, como o processo social está intrincado, dialeticamente, na produção da escrita, uma vez que as duas obras, cada uma à sua maneira, entrelaçam intensamente à tessitura formal do texto as condições e contradições a que estão sujeitas.

Sabendo que não é possível ignorar as condicionantes históricas e mantendo a atenção à sua complexidade, o que significa evitar o risco de simplificações deterministas, parece profícuo também um estudo sobre os autores como “produtores” (BENJAMIN, 1994, p. 120-136). Ao trazer para a análise um ser social que carrega consigo todo um repertório coletivo a ser mobilizado no momento da escrita, Benjamin ecoa

Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*, obra em que aparece a modelar definição de que não é a consciência dos homens que determina sua existência, mas, ao contrário, é sua vida, seu ser social imerso em um contexto, que determina sua consciência. É esta consciência, construída historicamente, que os autores terão como matéria-prima para a construção de suas obras:

As linguagens e as técnicas que um escritor tem à mão já estão saturadas de certos modos ideológicos de percepção, certas maneiras codificadas de interpretar a realidade; e o grau em que ele pode modificar ou recriar essas linguagens não depende apenas do seu gênio pessoal. Depende da 'ideologia', em um determinado momento histórico, ser tal que essas linguagens devam e possam ser alteradas. (EAGLETON, 2011, p. 54).

Apontamentos metodológicos

Segundo Benjamin Abdala, que defende sempre uma postura política diante do objeto de estudo literário, o estudo comparativo parece tanto mais interessante quanto mais se afaste do olhar hegemônico para se aproximar daquilo a que ele chama “uma literatura comparada descolonizada” (ABDALA, 2007, p. 14), pautada por “articulações de solidariedade entre atores de um campo intelectual supranacional” (ABDALA, 2007, p. 15). A este tipo de olhar comparativo interessa criar condições para perspectivas descentradas, “tendo em vista reverter a assimetria da vetorização dos fluxos” (ABDALA, 2007, p. 17) – que, em geral, tende a considerar os países outrora colonizados sempre como “devedores” quando comparados aos países cuja produção literária é dominante.

Considerando que o método adotado para o tratamento da realidade carrega sempre um olhar comprometido com aquilo que se torna o foco dos nossos olhares (e com a maneira como escolhemos olhar), a opção metodológica pelo “comparatismo comunitário”, ao aliar o aparato teórico

materialista histórico e eleger como *corpus* dois textos africanos, carrega intrinsecamente uma posição política contra a dominação cultural e ideológica a que os povos africanos foram submetidos durante tanto tempo – e cujos efeitos perduram.

A escolha pelo aparato teórico materialista histórico, neste contexto, vem reforçar a posição tomada. Pretende-se mobilizar os elementos fundamentais desta já consolidada teoria crítica para uma leitura da situação literária e social dos contextos africanos estudados, unindo suas ferramentas interpretativas ao estudo das especificidades dos contextos africanos.

Para embasar esta reflexão, é necessário aprofundar os estudos também no campo da História. Neste caso, além dos estudos de contextualização da situação histórica africana, foi estabelecido como recorte, para um enfoque mais detalhado, o contexto das disputas políticas no continente africano dos anos de 1960 a 1975, tendo em vista que 1960 é o ano em que o Congo-Brazzaville negocia sua independência oficial; 1961 é o ano em que se acirram as tensões e começa de fato a luta armada em Angola; 1967 é o ano em que Luandino Vieira escreve *Nós, os do Makulusu*; 1973 é o ano em que Emmanuel Dongala publica *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, com grande e rápida repercussão (inclusive internacional) e, finalmente, 1975 é o ano em que Angola é declarado oficialmente um país independente.

Formado um repertório crítico, ao qual serão associadas naturalmente referências aos estudos já realizados sobre ambos os autores, o processo de análise comparativa da construção da representação da militância nas obras em questão buscará compreender todo o processo social do qual os textos fazem parte, atentando para o fato de que, compreender uma questão literária,

Significa, antes de tudo, compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam – relações que surgem não apenas em ‘temas’ e ‘questões’, mas no estilo, no ritmo, na

imagem, qualidade e (...) *forma*. (EAGLETON, 2011, p. 20).

Apontamentos finais: caminhos

A principal pergunta que norteia este trabalho poderia ser resumida da seguinte maneira: focar dois textos formalmente muito distintos a partir de um mesmo ponto de vista pode ajudar a revelar como se dá a determinação social⁵ da escrita?

Recorrendo, mais uma vez, a Antonio Candido, quando afirma, sobre o fator social da escrita, que “não se trata de afirmar ou negar uma dimensão evidente do fato literário; e sim, de averiguar, do ângulo específico da crítica, se ela é decisiva ou apenas aproveitável para entender as obras particulares” (CANDIDO, 2006, p.21), chega-se à principal hipótese que norteia a pesquisa até o presente momento: nos dois textos escolhidos para o estudo comparativo, o fator social parece ser, mais que aproveitável, decisivo para compreender integralmente as obras.

A partir dos desdobramentos decorrentes desta hipótese, busca-se compreender quais os fatores que atuam na organização interna do texto, de modo a constituir uma estrutura peculiar, investigando qual a função que o fator social e histórico (externo) exerce na economia interna da obra, já que o maior interesse da crítica parece ser como é possível compreender “a integridade da obra (...) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p.12.).

Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- ANYINEFA, Koffi. *Litterature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*.

⁵ Vale ressaltar que, quando se utiliza este termo, nunca é de modo direto e biunívoco.

- Bayreuth, Germany: African Studies Series, Eckhard Bréitinge, Bayreuth University, 1990.
-
- _____. «Bonjour et adieu à la Négritude?: Senghor, Dadié, Dongala et l'Amérique: Littérature et résistance». *Présence francophone*, n. 50, p. 89-111, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALANDIER, Georges. "A Noção de Situação Colonial". In: *Cadernos de Campo, ano III, nº 3*. Antropologia-USP, São Paulo, 1993.
-
- _____. *As dinâmicas sociais: sentido e poder*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S.A., 1976.
- CABRAL, Amílcar. "A Arma da Teoria"; "A Cultura Nacional". In: COMITINI, C. *A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESTMANN, Martin T. «Le roman africain comme expression d'une prise de conscience critique et révolutionnaire». *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)
-
- _____. «Structure narrative et aventure révolutionnaire dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche». *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
-
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
-
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.
- CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luís. "Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural". In ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- DAVIDSON, Basil. *O fardo do homem negro - Os efeitos do estado-nação em África*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- DONGALA, Emmanuel Boundzéki et SAMBA, Casimir. "Congo: retour d'URSS". *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)
-
- _____. «Littérature et société: Ce que je crois».

- Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- _____. *A idéia de cultura*. Unesp, 2005.
- _____. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Lisboa: edições 70, 1979.
- FANON, Frantz. *Pour la révolution africaine: écrits politiques*. Paris: Collection [Re]découverte, documents et témoignages, Éditions La Découverte, 2001.
- _____. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Edições UFJF, 2005.
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios: 1878-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2006.
- _____. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Editora Hucitec, 1985.
- LABAN, Michel. *Angola - Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.
- LABAN, Michel; VIEIRA, José Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Edições 70, 1980.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (volumes I e II)*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Boitempo Editorial, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura* (Textos escolhidos). São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *A ideologia alemã*. Boitempo Editorial, 2007.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de

- Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
-
- _____. *Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais/Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *Colonialismo e neocolonialismo (Situações V)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
-
- _____. «Orphée noir». *Situations III*, Paris: Gallimard, 2003.
- TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- UNESCO. *História Geral da África*. (todos os volumes da coleção disponíveis em: http://portal.mec.gov.br/?option=com_content&view=article&id=16146, consultado em 07/2014).
- VISENTINI, Paulo Fagundes. *As Revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Unesp, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

História e Literatura em Moçambique

Laiz Colosovski Lopes*

O presente artigo discutirá questões relacionadas à história e à literatura de Moçambique, destacando possíveis diálogos entre os processos históricos moçambicanos e a constituição de um sistema literário no país. Para isso, traçaremos um panorama dos principais acontecimentos históricos que marcaram a formação de Moçambique, para que, em seguida, possamos pensar como a literatura ganha força e visibilidade no âmbito artístico e político no decorrer do processo de independência e posterior a ela.

Sendo assim, não podemos deixar de refletir brevemente sobre as complexas relações entre história e literatura. Diversos autores, como Antonio Candido, Alfredo Bossi, Roberto Schwartz, Benjamin Abdala Júnior e Hilário Franco Júnior, já abordaram estas questões com maior ou menor ênfase em suas produções. Pensando a partir de um ponto de vista literário, Antonio Candido discute o fato de que uma obra literária é um objeto estético fechado em si mesmo e, por isso, deve ser pensado dentro de sua própria lógica estrutural. Esta lógica interna das obras literárias não possui um compromisso com o real, mas sim com a verossimilhança interna que o autor é capaz de criar. Entretanto, uma obra sempre é produzida por um sujeito histórico que, por viver em um determinado período e em uma sociedade específica, constrói suas experiências subjetivas e estéticas a partir de suas relações sociais e históricas. Portanto, essas noções de mundo e sociedade que compõem esse sujeito-autor também passam a compor, de alguma maneira, as produções literárias. Em seu famoso texto “Dialética da Malandragem”, Antonio Candido apresenta-nos diretamente essas questões ao final de sua análise sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*:

* Mestre pela USP.

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção um senso de realidade, mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. (Candido, 1993: 45)

Desse modo, para estudarmos uma obra literária não basta apenas considerar sua estrutura e lógica internas, mas é também necessário conseguir relacionar essa estrutura ao período histórico e social no qual ela foi produzida, para que assim possamos refletir e compreender melhor as escolhas estéticas realizadas e, principalmente, para que possamos olhar e compreender de maneira crítica para a sociedade na qual determinado objeto estético foi produzido.

Pensando a partir do ponto de vista de um historiador, José Hilário Franco Júnior também aborda as relações entre história e literatura através de um viés que envolve o modo de produção literária e o próprio fazer histórico. Entendendo tanto as obras literárias quanto as produções históricas como construções narrativas, José Hilário Franco Júnior destaca as semelhanças discursivas entre ambas as áreas, que organizam no tempo e no espaço diferentes tipos de eventos reais ou ficcionais, criando estruturas narrativas que permitem a nós, seres humanos, compreender aquilo que se passa ao nosso redor e refletir sobre acontecimentos e situações diversas, seja em âmbito coletivo ou individual.

Obviamente, essa linha de pensamento não pretende defender a noção de que todas as construções narrativas são meras construções ficcionais, mas sim demonstrar que literatura e história estão ligadas de maneira bastante complexa. As produções historiográficas são narrativas construídas a partir da análise, cotejo, interpretação e seleção de documentos e outras fontes, com base em metodologias específicas. O fazer historiográfico está ligado à organização temporal dos acontecimentos e das instituições de uma determinada sociedade, para que se possa elaborar uma narrativa que dê forma à memória social de um coletivo. Há, portanto, uma

perniciosa noção de verdade que se constrói em torno de um suposto fato histórico, já que as produções historiográficas têm como base fontes documentais que são lidas e interpretadas no sentido de contar a “história real” dos acontecimentos de uma sociedade para que essa possa alimentar suas memórias e identidades.

Contudo, do mesmo modo que ocorre na produção das obras literárias, os estudiosos que produzem a história também são sujeitos históricos influenciados pelas organizações sociais e pelo período no qual vivem, de modo que atingir a “verdade sobre um fato histórico” torna-se impossível. Um mesmo fato ou documento pode ser interpretado de diversas maneiras em temporalidades ou em sociedades diferentes, podendo abrir-se para múltiplas leituras sobre um mesmo acontecimento, sem que uma leitura anule ou “seja mais verdadeira” que a outra. Sendo assim, podemos observar que, apesar de possuírem propósitos bastante distintos, tanto a história quanto a literatura se valem de uma estrutura narrativa para formatar leituras de mundo e organizar experiências humanas, e daí surge a complexa relação entre ambas.

Feitas essas considerações, podemos notar que as duas áreas de conhecimento caminham juntas e guardam semelhanças entre si, por mais diversos que possam ser seus propósitos. Pensando sobre o processo histórico moçambicano, observamos que as primeiras manifestações literárias produzidas em Moçambique datam do início do século XX, momento no qual o domínio colonial começa a se estabelecer de forma violenta e incisiva na região. Esta produção literária surge, portanto, estando extremamente ligada a um delicado momento de violência e repressão colonial, auxiliando na produção e divulgação de discursos emancipatórios que impulsionaram os movimentos de libertação.

A chegada dos portugueses ao território moçambicano data de 1505, mas só é possível verificar uma entrada maciça e sistemática do colonialismo na região no início do século XX, após a assinatura da Ata da Conferência de Berlim. Vale ressaltar aqui que antes da penetração portuguesa no continente africano já havia uma série de complexas estruturas

sociais, políticas, culturais e econômicas que regiam a vida e a produção das populações no continente.

No caso de Moçambique, organizações políticas como o Estado do Grande Zimbábwe e o Estado de Muenemutapa já haviam se formado na região ao longo dos séculos anteriores à chegada portuguesa. Todos esses territórios já tinham profundas diferenças políticas e estavam ligados por redes econômicas de trocas de produtos. É importante ressaltar a existência e a complexidade desses Estados para combater a falsa noção de que as populações africanas, de modo geral, viviam de maneira desestruturada e rudimentar, sendo os colonizadores europeus aqueles que deveriam levar a civilização e a ordem cristã até o continente. É bom lembrar que esse era um dos principais argumentos construídos pelo pensamento político-religioso europeu que justificou, ao longo de séculos, as invasões coloniais. Ressaltar que já havia, nesses territórios, sociedades desenvolvidas e plenamente organizadas é também reafirmar a noção de que a história africana não começa com a chegada dos europeus no continente, muito pelo contrário. As invasões europeias são, de fato, um evento marcante na história africana, por alterarem de forma violenta e sistemática o rumo das diversas sociedades ali existentes, no entanto, não foi a partir dessas invasões que o continente africano conheceu a civilização: ela já existia por todo o continente, que era tão complexo em suas relações políticas, sociais, econômicas, culturais e simbólicas quanto o próprio continente europeu.

Isso pode ser percebido com ainda mais clareza se notarmos o modo como os portugueses conseguiram, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, penetrar nas estruturas sociais e econômicas dos Estados africanos da região de Moçambique. Não há, ao longo desses séculos, uma presença portuguesa considerada ameaçadora ou invasiva pelos chefes de estado. Lentamente, os comerciantes portugueses passaram a se inserir em rotas comerciais e a pagar tributos aos líderes africanos, procurando lucrar principalmente com o comércio de marfim e de tecidos.

Entretanto, já havia na região um grande número de co-

merciantes árabes-swahilis que dominavam as principais rotas comerciais. Sendo assim, ao longo dos séculos XVI e XVII, os portugueses passaram a disputar com eles a detenção de diversos pontos de comércio e exploração, tecendo relações políticas de trocas de favores ou até mesmo de casamentos com filhas de líderes africanos para que os exércitos africanos auxiliassem o exército português na expulsão dos Swahili da região, garantindo assim que Portugal detivesse o controle das principais rotas comerciais.

Desse modo, em meados do século XVII, os portugueses haviam conseguido conquistar espaços de negociação e permanência em solo africano, atraindo a benevolência de um ou outro chefe africano que lhes concedia um pedaço de terra para viver. Esses eram os chamados *prazos*, que são considerados como as primeiras formas de ocupação portuguesa em território moçambicano:

O aspecto mais original da sua presença [a dos portugueses] consistia na instituição dos *prazos*, que remontava aos finais do século XVII. Essas plantações provinham inicialmente de dons (sic) de terras que os chefes africanos concediam, voluntariamente ou à força, a aventureiros portugueses, em troca de seus serviços. Por seu turno, o governo português distribuiu os prazos da coroa aos seus mais leais servidores, que encarregava de pacificar os territórios concedidos e aos quais deviam, em princípio, pagar impostos (regime de enfituese). Originalmente, os *prazeiros* eram todos portugueses; no início do século XIX, todos os seus descendentes ou quase, gerados de mães africanas ou indianas, eram mestiços aos olhos dos quais Portugal não significava nada. Viviam nos seus domínios como verdadeiros potentados. (M'Bokolo, 2007, p. 272)

É importante ressaltar que as ocupações portuguesas feitas através do sistema de *prazos* não eram ocupações consideradas ofensivas ou ameaçadoras pelos líderes tradicionais, como o discurso português muitas vezes fez parecer. Por meio de alianças políticas e comerciais, os portugueses con-

seguiram conquistar, gradativamente, pequenos pedaços de terra no continente africano nos quais viviam ou sob o comando de um chefe africano ou por conta própria, raramente respondendo às expectativas da colônia, ou mesmo pagando impostos a ela. Por não se tratar de uma ocupação militar e sistematizada, ela não era considerada ofensiva, mas antes eram vistas como parcerias comerciais. Do mesmo modo que a populações árabe-swahili havia conseguido viver e dialogar com os líderes das regiões norte do atual território moçambicano antes da chegada europeia, os portugueses também o faziam, valendo-se de disputas políticas e transações comerciais para estender sua rede de influências.

Entretanto, com a assinatura da Ata da Conferência de Berlim em 1885, a configuração da ocupação portuguesa em solo africano, de modo geral, começou a se modificar. Com o avanço imperialista pelo mundo, fomentando o desenvolvimento de um sistema capitalista que exigia cada vez mais mão de obra e mais recursos, criou-se a necessidade, entre os países europeus, de que os territórios colonizados fossem divididos e devidamente ocupados, a fim de que fossem evitados futuros conflitos por recursos e mão de obra. Obviamente, a partilha do continente africano visava apenas às necessidades europeias e, portanto, desrespeitavam qualquer limite natural ou político já existente no continente africano. É importante ressaltar que, mais do que realizar uma divisão arbitrária do continente, o acordo estabelecido na Conferência de Berlim apenas ratifica as práticas exploratórias já exercidas em diferentes regiões pelos mais variados países europeus.

Desse modo, após a assinatura da Conferência, torna-se obrigatória a ocupação efetiva e a manutenção dos territórios designados a cada um dos signatários da Ata. Podemos observar, portanto, uma militarização crescente por todo o continente, com fins claros de dominação e subjugação das populações africanas. No caso de Moçambique, observaremos que Portugal já havia dispendido boa parte de seus recursos na colonização brasileira e angolana, sendo que para a região moçambicana fora enviado um número menor de efetivos militares e de recursos. Mesmo assim, há uma mudança

perceptível em relação à presença portuguesa na região de Moçambique. Os *prazeiros*, já bastante numerosos ao final do século XIX e inicialmente não ameaçadores, passam a entrar em conflito direto com os Estados africanos da região, em conjunto com o exército português. Esses Estados, por sua vez, resistem ao longo de décadas aos ataques portugueses, até que, em 1895, Ngungunhane, rei do Império de Gaza e último ponto de resistência na região, é preso, dando início à situação colonial² em Moçambique.

Como já mencionado, o efetivo português para ocupar e dominar o território moçambicano era bastante parco, e Portugal viu-se obrigado a utilizar capital estrangeiro para poder manter os territórios sob seu domínio. Inicialmente são adotadas as chamadas Companhias Estatutárias de transporte e exploração agrícola e mineira. Essas Companhias gerenciavam grandes extensões de terra e concediam mão de obra para que um país estrangeiro pudesse explorar os recursos de uma região e, desse modo, Portugal conseguia manter o controle de seus territórios. Outra grande forma de lucro para a metrópole, que perdurará por praticamente todo o período colonial, é a venda de mão de obra moçambicana para as colônias vizinhas, por meio do chamado sistema de Contratos. Um enorme contingente de trabalhadores deslocou-se da região de Moçambique para a África do Sul para trabalhar nas minas de pedras preciosas, sob péssimas condições e com baixos salários. Além disso, há também a implantação do sistema de monoculturas agrícolas, a partir do trabalho compulsório, visando à exportação de matéria prima para a metrópole. O trabalho compulsório também foi adotado na construção de infraestruturas básicas na própria colônia.

Todas estas práticas foram progressivamente adotadas entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do

² Termo utilizado por Georges Balandier em seu artigo *A Noção de Situação Colonial*, traduzido por Nicolás Nyimi de Campanário e publicado em 1993 na revista *Caderno de Campo*, conforme consta nas referências bibliográficas. O termo pretende destacar a noção de que, por ser a colonização uma imposição temporária por parte das potências europeias, ela deve ser vista como uma situação atípica na conjuntura das histórias africanas, e não como uma condição inerente a essas populações.

século XX, concretizando a desestruturação total dos Estados africanos e a realidade de domínio e exploração colonial. Enquanto isso, na metrópole, começam a surgir discursos que reforçavam a noção de unidade nacional e colaboração mútua entre Portugal e seu Império Ultramarino como a única saída que se apresentava para a nação portuguesa, que sofria com o impacto econômico da Primeira Guerra e da Crise de 1929. É necessário destacar aqui que, nesses discursos, o que era compreendido como colaboração mútua era a exploração econômica das regiões de Angola e Moçambique para a manutenção do bem-estar financeiro da metrópole, enquanto Portugal levava a ordem e a civilização cristã a essas regiões, em um ato de amor e de bondade.

Esse raciocínio, que continuou a ser incentivado por Salazar durante o período do Estado Novo em Portugal, ficou conhecido como *Mística Imperial*, e funcionou como um suporte ideológico para diversas leis e atitudes exploratórias ratificadas durante as décadas de colonização, tais quais a *Lei Colonial*, de 1930 e o *Estatuto dos Indígenas Portugueses das províncias de Guiné, Angola e Moçambique*, que vigorou entre 1954 e 1961. A primeira institucionaliza e regulamenta o trabalho compulsório e procura controlar de maneira mais eficiente as contas das colônias, procurando fazer com que elas se tornassem autossuficientes. A segunda institucionaliza práticas assimilatórias que vão ao encontro dos discursos da *Mística Imperial*, já que todo o processo de assimilação português tinha como principal propósito provar a capacidade e a natural bondade portuguesa de civilizar os “indígenas” de suas colônias. Criando três estatutos sociais diferentes perante a lei – o cidadão português, o indígena e o assimilado –, o governo português alijava automaticamente as populações africanas de seus direitos humanos mais básicos, podendo compeli-los ao trabalho ou forçá-los a se submeterem a um violento processo de assimilação cultural em troca de oportunidades de estudo e trabalho junto à máquina colonial. É importante ressaltar que o título de assimilado era concedido apenas a um pequeno número de “indígenas”, no intuito de provar que as políticas assimilacionistas eram eficazes e

inclusivas, reforçando a capacidade civilizatória portuguesa. Não havia, entretanto, igualdade plena de direitos entre assimilados e cidadãos, e nem uma proposta da metrópole de conceder o *status* de assimilado a uma grande parcela dos indígenas, já que eles eram necessários ao trabalho compulsório.

Dessa maneira, a situação colonial em Moçambique baseou-se não só no trabalho forçado nas monoculturas agrícolas de exportação e exploração de recursos e na construção civil, como também nos lucros obtidos com a venda de mão de obra moçambicana para o estrangeiro. Além disso, a desigualdade de direitos, as péssimas condições de subsistência e as inúmeras violências físicas e simbólicas cometidas durante as décadas de colonização começam a gerar pequenos núcleos de resistência, inicialmente formados no exterior, como a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO, 1960) e a União Nacional de Moçambique Independente (UNAMI, 1961), que surgiram, respectivamente, na Rodésia do Sul e no Malawi. Os diversos levantes africanos que passaram a ocorrer, a partir da década de 1950, em diversas regiões do continente serviram também como propulsor para os movimentos de resistência por toda a África.

No caso de Moçambique, durante a década de 1960, uma importante figura ganha projeção entre os diferentes movimentos da resistência: Eduardo Mondlane desponta como um unificador destes movimentos, que, mais tarde, dão origem à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Após diversas tentativas de negociar a libertação de Moçambique com o governo português sem nenhum sucesso, em 1963, inicia-se a Guerra de Libertação, que se estenderá até 1974, quando é assinado um acordo de paz entre Moçambique e Portugal, instaurando um governo transitório no país e definindo a data oficial da independência moçambicana para 25 de julho de 1975, momento em que a FRELIMO assume o governo sob a liderança de Samora Machel.

Até a independência, as poucas produções literárias moçambicanas circulavam por meio de jornais como *O Africano*, fundado em 1909, *O Brado Africano*, de 1918 e o *Clamor Afri-*

cano, de 1932. A produção literária nesses jornais era ainda bastante incipiente, mas eles possibilitaram o surgimento de outros veículos, posteriormente. A *Revista Mashô* e os jornais *Paralelo 20* e *Voz de Moçambique*, fundados, respectivamente em 1952, 1957 e 1959, foram publicações importantes em um período de grande repressão colonial e auxiliaram na circulação de textos literários e ideias de emancipação política africana, ecoando os demais movimentos de libertação que se espalhavam pelo continente. Além disso, o jornal *Voz de Moçambique* destaca-se por publicar textos literários de outros países, como o Brasil, por exemplo. Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira ressaltam a importância desse jornal não só para a produção literária moçambicana, mas também como um veículo que permitia o contato desses autores com a produção literária em língua portuguesa de modo geral:

Entre 1959 e 1975 o jornal *Voz de Moçambique* foi o veículo mais importante para a publicação de textos literários, em vários dos quais se percebem tendências que revelam o contato dos escritores com a Europa e o Brasil. Cecília Meireles, Adalgisa Nery, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Castro Alves figuravam entre os escritores brasileiros que mais circulavam no meio literário. (FONSECA, Maria Nazareth Soares & MOREIRA, Terezinha Taborda, 2013, p. 41)

Apesar do contato entre as literaturas de língua portuguesa promovida por meio dessas publicações, é importante destacar que esses veículos passaram a ser alvo de medidas de repressão por parte da PIDE, a polícia política portuguesa. A repressão e a vigilância impostas dificultaram a formação de veículos de ampla divulgação literária, mas é justamente nessas condições que podemos destacar um primeiro movimento de formação da literatura moçambicana. Autores como José Craveirinha, Noémia de Souza, Luis Bernardo Honwana, Rui de Noronha e João Dias podem ser considerados percursos na formação dessa literatura, produzindo obras

que discutiam, de modo geral, uma revalorização das culturas africanas que haviam sido devastadas pela situação colonial e denunciando as práticas racistas e exploratórias do governo português.

As obras de José Craveirinha e Noémia de Sousa, no âmbito da poesia, são marcadas por um retorno às culturas tradicionais africanas, no intuito de resgatar tradições e valores que as práticas assimilacionistas haviam tentado apagar. Enquanto José Craveirinha, considerado um dos maiores poetas moçambicanos, versa sobre as violências físicas e simbólicas cometidas contra as populações negras a fim de denunciá-las e combatê-las, Noémia de Souza aborda as questões da violência contra a mulher negra, buscando resgatar uma imagem do continente africano como uma grande mãe simbólica à qual todas as populações negras deveriam se voltar. Suas principais obras são, respectivamente, *Xigubo* e *Sangue Negro*. Na prosa, destacam-se os autores Luis Bernardo Honwana e João Dias, que produziram narrativas nas quais as tensões raciais e as injustiças coloniais também se configuram de maneira explícita, dando visibilidade a essas questões em consonância com o movimento literário que se formava. Destacam-se as obras *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, de Honwana, e a coletânea de contos intitulada *Godido*, de João Dias.

Devido à repressão, evidentemente esses textos circulavam com bastante dificuldade pelo território moçambicano e, somente após a independência, é que eles passaram a ser divulgados com maior liberdade. Apesar disso, as produções desses autores foram de suma importância para a criação de uma consciência crítica e política a respeito da necessidade de um movimento de libertação que interrompesse o ciclo de violência e exploração imposto por Portugal. Nesse sentido, podemos observar que o primeiro momento da literatura moçambicana se encontra amplamente atrelado à movimentação política e histórica que se desenvolvia no país.

Já no final da década de 1960, podemos observar algumas mudanças no panorama literário inicial. Com o acirramento das tensões entre o governo colonial e o avanço dos

movimentos de libertação, que dão início à guerra em 1963, as questões identitárias e os rumos de Moçambique após a independência passam a ser discutidas em âmbito literário por autores que vivenciaram o processo de libertação em suas vidas adultas. Com a independência também há uma maior abertura para a circulação de textos, que é reforçada e incentivada pelo governo da FRELIMO, com a criação da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEM, 1985), com o objetivo de fomentar a produção literária no país e publicar de maneira sistematizada tanto os autores considerados percursores quanto novos expoentes literários.

A prosa é o terreno de destaque nesse período em que autores como Lilia Momplé, Paulina Chiziane e Mia Couto surgem com narrativas que procuram refletir sobre questões acerca dos anos de colonialismo nas estruturas sociais e simbólicas africanas e as dificuldades cotidianas vivenciadas pelas populações do país. Esses autores também passam a produzir textos que abordam a guerra civil que sucede a conquista da independência, discutindo ciclos de violência que parecem se realimentar a partir da violência colonial e da fragmentação social e simbólica provocada pelo colonialismo. Obras como *Neighbours*, de Lilia Momplé, *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane e *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, são representantes dessa mudança literária, que abre novos campos de discussão para a literatura moçambicana e novas propostas formais de elaboração literária na Moçambique independente, mesmo que boa parte destas produções ainda estivessem preocupadas em refletir sobre os efeitos do colonialismo no cotidiano do país.

Ainda na mesma década de criação da AEM, podemos observar o surgimento de um grupo de jovens escritores, que ficou conhecido como Geração *Charrua*. Este conjunto de autores destaca-se dentro da produção literária moçambicana por apresentar uma nova proposta para os rumos da literatura no país, sendo formado por escritores que, após quase 20 anos de independência, haviam vivido a maior parte de suas vidas na Moçambique independente, e, por isso, trazem para o âmbito da discussão literária uma série de questiona-

mentos sobre os rumos que o país tomara desde a independência, criticando posturas políticas, repensando a identidade nacional, desconstruindo figuras históricas tidas como heroicas e refletindo sobre as condições de vida no país após quase duas décadas de independência. A proposta dessa geração está baseada na pretensão de se olhar muito mais para as dificuldades internas do país e das relações políticas ali construídas pelos próprios moçambicanos do que refletir sobre a violência e a desestruturação provocada pelo sistema colonial.

Essa geração de autores ficou conhecida como *Charrua*, pois este era o nome da revista literária responsável pela divulgação de textos de escritores como Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo e Marcelo Panguana. Obras como *O Regresso do Morto* (1989), de Cassamo e *Ualalapi* (1987), de Khosa, marcam as propostas desse movimento ao dialogar com as vivências cotidianas das populações moçambicanas, no caso de Cassamo, e ao reconstruir figuras e pressupostos da história moçambicana, como é o caso de Khosa.

Em resumo, podemos observar que a formação de um sistema literário moçambicano está intimamente ligada ao processo de independência do país e às reflexões sociais, culturais, políticas e simbólicas que a nação construiu sobre si mesma após a libertação. Auxiliando na propagação de discursos que buscavam resgatar os valores africanos que a situação colonial buscou apagar, em um primeiro momento, a literatura passa a ganhar cada vez mais visibilidade e maior importância para o desenvolvimento cultural e simbólico de uma Moçambique pré-independência. Esta revalorização cultural, seguida de denúncias contra as injustiças e as violências coloniais, passa a servir como uma forma de refletir e reafirmar os discursos de libertação, tornando-se um meio de questionar a situação colonial e a necessidade de derrubar esse sistema de exploração. Conquistada a independência, os textos moçambicanos passam a dialogar com a nova realidade social, observando e refletindo sobre as consequências das décadas de colonização e refletindo sobre as condições de vida das populações, marcadas por ciclos de violência nos

mais diferentes níveis. Atualmente, e a partir do movimento da Geração Charrua, observamos que a literatura moçambicana tende a voltar-se para a reflexão de sua própria história e de suas próprias complexidades internas, questionando as construções identitárias elaboradas durante o processo de independência e refletindo sobre os rumos políticos, sociais e culturais do país.

Por fim, ao falarmos sobre a formação de um sistema literário moçambicano, automaticamente estamos dialogando com a história de Moçambique, já que a própria constituição desse sistema literário encontra-se intimamente ligada aos acontecimentos históricos e às questões políticas, sociais e culturais que cercam esses acontecimentos. Por vezes, torna-se difícil estabelecer de maneira definitiva os movimentos do sistema literário, suas fases e mudanças, já que estamos falando de uma literatura ainda muito recente e na qual podemos perceber alterações significativa nas obras de um mesmo autor. O que se destaca aqui é justamente perceber que os acontecimentos políticos e históricos geram, de alguma forma, novas percepções literárias, promovendo o surgimento de autores que, mesmo em um curto espaço de tempo, conseguem atualizar e modificar os temas e estruturas literárias em Moçambique, sempre fornecendo uma série de inovações e propostas estéticas, que enriquecem e contribuem para o conjunto das produções em língua portuguesa.

Referências

- BALANDIER, Georges. A Noção de Situação Colonial. *Cadernos de Campo*, nº 3, 1993 : 107-131.
- BORGES COELHO, João Paulo. Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta: Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas. *Lusotopie*, 2003 : 175-193.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares & MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama da literatura moçambicana. *Caderno CESPUC de Pesquisa* (2013): 13-69.
- JÚNIOR, José Hilário Franco. História, Literatura e Imaginário: Um Jogo Especular. O Exemplo Medieval da Cocanha. In: *Sobre as Naus da Iniciação - Estudos Portugueses da Literatura e História*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

- M'BOKOLO, Elikia. *África Negra - História e Civilizações. Do século XIX aos nossos dias. Tomo II*. Lisboa: Edições Colibri, Trad. de Manuel Resende. Revisão Científica de Alfredo Margarido e Isabel Castro Henriques, 2ª edição, 2007.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. Tempo e História na Narrativa Moçambicana. In: MIRANDA, Maria Geralda & SECCO, Carmen Lucia (Orgs.) *Paulina Chiziane: Vozes e Rostos Femininos de Moçambique*. Curitiba: Editora Appris, 2014.
- WUYTS, Marc. Economia política do colonialismo português em Moçambique. *Estudos Moçambicanos*, (1) 1990: 23-32.

Eu ostra cismo: Os devires animais de Ludo

Luana Barossi*¹

A obra *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, é repleta de aparições animais que escapam às concepções estabelecidas sobre o que se entende por animal e sobre as relações entre humanos e animais. Em uma prosa “tocada pela poesia” (Paz, 2014), as personagens se compõem em potentes devires que tornam o leitor, também, deslocado com relação às construções de seu mundo que até então parecia dado. O foco deste artigo-narrativa recairá sobre os devires da personagem Ludovica. Refiro-me, aqui, à narrativa que escrevo, ao texto acadêmico que é, também, deslocado com relação ao que se espera usualmente de um texto deste gênero discursivo ou de uma “análise” literária. Esse deslocamento é essencial para a leitura da obra de Agualusa. Isso porque o autor lança à narrativa elementos que trazem ao leitor uma dúvida se o terreno em que pisa no momento da leitura é um espaço real ou diegético e o narrador provoca o questionamento acerca da própria noção preestabelecida de real. A obra tem uma nota de rodapé, explicando que a personagem Ludovica “foi inspirada nos diários de Ludovica Fernandes Mano, falecida em Luanda no dia 5 de outubro de 2010, aos 85 anos”. A estratégia de conduzir a personagem ao plano do real, com uma nota quase jornalística, faz com que a narrativa, à maneira borgeana, desperte uma incerteza sobre as antes certezas com que o mundo humano se constitui(a).

Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Ela era uma portuguesa da cidade de Aveiro, que viveu grande parte de sua vida em Luanda, Angola, fechada em um apartamento. Um acidente na infância – cujo teor não é revelado no começo

* Docente UNILAB.

da narrativa – acaba por intensificar sua tendência agorafóbica: “sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça” (Aigualusa, 2012: 11). A primeira intensidade que passa é esse devir-animal absurdamente exposto, uma tartaruga sem proteção, que à maneira das tartarugas de D. H. Lawrence (2012), são anômalas, *outsiders*, mesmo em um mundo de tartarugas.

Com a morte dos pais, Ludo passou a viver com sua irmã Odete. Vivia dentro de casa, como se a casa fosse uma substituição ao casco arrancado. O máximo de proximidade com o exterior se dava através da janela. Não imaginava como seria viver sozinha. Dependia da irmã, mas ao mesmo tempo se sentia um fardo.

Até que Odete se casa com Orlando, um engenheiro de minas angolano. Mudam-se para “um apartamento imenso, no último andar de um dos prédios mais luxuosos de Luanda. O chamado Prédio dos Invejados” (p. 12). Ludo os acompanhou, a irmã não poderia deixá-la sozinha. A biblioteca de Orlando era gigantesca, recheada com todos os “grandes clássicos da literatura universal” (p. 12). O apartamento também tinha, no andar superior, um terraço, onde Orlando plantara um jardim com flores, uma romãzeira e várias bananeiras. Mas Ludo não se arriscava a subir lá: “O céu de África é muito maior do que o nosso, explicou à irmã: Esmaga-nos” (p. 14).

A Luta Armada de Libertação de Angola estourou e a maior parte dos portugueses que morava em Luanda deixou a cidade: “Os primeiros tiros assinalaram o início das grandes festas de despedida. Jovens morriam nas ruas, agitando bandeiras, e enquanto isso os colonos dançavam. [...] Três meses mais tarde o prédio estava quase vazio” (pp. 15-16). Quem se mudava presenteava os que ficavam com mantimentos, de modo que Ludo estocou comida, bebida e materiais de higiene aos borbotões.

“Odete insistia para abandonarem Angola” (p. 19), mas Orlando se recusava a deixar o país. Disse que se elas quisessem, podiam partir, afinal, elas eram colonas:

Os colonos deviam embarcar. Ninguém os queria ali. Um

ciclo se cumprira. Começava um tempo novo. Viesse sol ou temporal, nem a luz futura, nem os furacões por desatar iluminariam ou fustigariam os portugueses. O engenheiro ia enfurecendo-se à medida que sussurrava. Podia enumerar durante horas os crimes cometidos contra os africanos, os erros, as injustiças, os despudores, até que a esposa desistia, e se fechava a chorar no quarto de hóspedes (Aigualusa, 2012: 19).

Por isso Odete se surpreendeu quando Orlando anunciou que iriam para Lisboa. Foram a uma festa de despedida na noite seguinte e Ludo os esperou em casa. Quando acordou, não havia ninguém além dela no apartamento. Telefonou para os poucos amigos que restavam em Luanda, mas ninguém sabia do paradeiro do casal. Havia rumores de que teriam sido sequestrados pelo exército português.

Com o sumiço de Odete e Orlando, cercada pela guerra, Ludo constrói uma parede entre seu apartamento e o corredor que o separava do restante do prédio. A tartaruga anômala constrói uma nova carapaça, uma concha protetora, de forma que seu devir-tartaruga se desenlaça num devir-concha: o mar desconhecido agora não tinha mais como entrar. Fantasma derruba o telefone que tocava sobre a mesa, aparentemente o único meio que permitia que o espaço externo se comunicasse com o apartamento. Ludo agradece: “Obrigada, Fantasma. Acho que não nos aborrecerá mais” (p. 25).

Ludo se separa do mundo. Cria um espaço fora do espaço. Não vive mais no tempo do mundo externo. Tenta se imaginar em sua casa antiga, em Aveiro. Sem sucesso. Ludo escreve em seu diário poemas e considerações acerca de suas sensações, sua experiência e percepção sobre as coisas. Escreve sobre a substância do medo; sobre o que lhe é estranho ou como ela é, ela própria, uma estranha:

Sou estrangeira
a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio.
Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora,
que o rádio traz pra dentro de casa, não compreendo o
que dizem,

nem sequer parecem falar português,
porque esse português que falam já não é o meu.

Até a luz me é estranha. [...]
Estou mais próxima do meu cão do que das pessoas lá fora.
(Aigualusa, 2012:31)

A hibridação linguística que se estabelece em Luanda torna os sons distintos do português que Ludo conhecia. A última sentença da citação acima traz potência em sua dupla dimensão: ela está ao mesmo tempo mais próxima espacialmente do cão do que das pessoas, mas está também mais próxima dele porque eles estabelecem uma espécie de pacto de convivência, como se fossem uma nova matilha, formada apenas pelos dois. O devir não se dá por identificação, mas especialmente pela percepção de se ver vista pelo cão. Ludo devém outra no olhar de Fantasma, Fantasma devém outro pelo olhar de Ludo (e uma vez que Ludo se afasta de sua porção humana, o cão não é atravessado por um devir humano, mas algo que irrompe da própria transformação).

A guerra de independência acaba em 1975. Nesse momento, Cronos não tem mais domínio sobre o não-lugar habitado por Ludo: “Depois do fim, o tempo desacelerou. Pelo menos foi essa a *percepção* de Ludo” (Aigualusa, 2012:33, grifo meu). O tempo cronológico não dá conta da percepção, dizia Henri Bergson. A certa altura da narrativa, essa desconstrução de Cronos permeia até o estrato da linguagem narrativa. O narrador diz “a indeterminada altura...” (p. 37). Ou seja, uma expressão costumeiramente definida por seu aspecto temporal (a determinada altura), passa a assumir o atemporal, se tomarmos cronos como base comparativa. Os devires animais e o questionamento da própria lucidez atravessam o corpo da personagem também durante o sono:

Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia. Árvores, bichos, uma profusão de insetos. Ali estávamos todos, sonhando em coro, como uma multidão, num quarto minúsculo, trocando ideias e cheiros e carí-

cias. Lembro-me que fui uma aranha avançando contra a presa e a mosca presa na teia dessa aranha. Senti-me flores desabrochando ao sol, brisas carregando pólenes. Acordei e estava sozinha. Se, dormindo, sonhamos dormir, podemos, despertos, acordar dentro de uma realidade mais lúcida? (Aqualusa, 2012:33)

Ela devém aranha, encurrala sua presa. Devém planta, devém multidão. Deleuze e Guattari escreveram que a natureza do delírio não é o teatro edipiano ao qual a psicanálise costuma restringir as máquinas delirantes, o delírio é antes o delírio do mundo, o delírio das multidões, das tribos, das matilhas. Mas esse mundo delirante de Ludo está num quarto minúsculo, no seu espaço fora do espaço, onde ela pode se potencializar.

Começou a ouvir vozes. “O Prédio dos Invejados foi-se animando com a chegada de novos moradores” (Aqualusa, 2012:36) que passaram a ocupar os espaços abandonados pelos portugueses. Moradores vindos de outras cidades, falantes de línguas que Ludo não compreendia. Moradores que não estavam acostumados a habitar prédios de apartamentos. Começaram a criar galinhas nas sacadas. O átrio da parte traseira do prédio recobrava seu verde. Ao mesmo tempo, os mantimentos da heterotopia anômala de Ludo começam a se esgotar juntamente com o fornecimento de força elétrica:

Nos meses que se seguiram à Independência, a mulher e o cão repartiram atum e sardinhas, salsichas e chouriços. Esgotadas as latas, passaram a comer sopas de feijão e arroz. Por essa altura, já se sucediam dias inteiros sem energia elétrica. Ludo começou a fazer pequenas fogueiras na cozinha. Primeiro, queimou os caixotes, papéis sem préstimo, os galhos secos da buganvília. A seguir os móveis inúteis. Ao retirar as travas da cama do casal descobriu, debaixo do colchão, uma bolsinha de couro. Abriu-a e, sem surpresa, viu dezenas de pequenas pedras rolares no soalho. (Aqualusa, 012: 36)

Até que acabaram os fósforos e Ludo passa a aproveitar

os dias de sol para fazer fogo com uma lupa. Sua maior distopia consistia na necessidade de queimar grande parte dos livros que eram seus companheiros, seus mundos possíveis. “Veio a fome. Durante semanas, longas como meses, Ludo mal comeu” (p. 37). Mais uma vez o infinito tempo do acontecimento assola a percepção de Ludo. Os afetos da heterocronia deixam de lado seu aspecto alegre e diminuem por um momento a potência de ação.

Gilles Deleuze critica a relação “humana” que se estabelece com os animais de estimação, como se se buscasse um devir humano no animal. No senso comum, costuma-se dizer que determinados atos praticados por humanos são “desumanos”. Ao estabelecer esse tipo de assunção, pressupõe-se que o tipo de ação em questão é típica do “não-humano”. Às vezes utiliza-se inclusive “animal” como um insulto. Cria-se uma instância de alteridade que pressupõe que qualquer “outro” – incluindo o animal não-humano – é capaz de ações que fogem de uma ética esperada. No entanto, esse tipo de ação é por vezes típica do humano e não de um outro com relação a ele, como, por exemplo, o animal não-humano.

Ao criar uma relação humana com o animal, esperamos que o animal se reduza aos frangalhos estruturais da condição de vida humana. Deleuze declara que o interessante é estabelecer relações animais com os animais. Esse tipo de relação só pode ser estabelecido a partir do devir, nunca através do abismo criado pela ideia de alteridade, tão difundida como verdade nos dispositivos de poder, tampouco pela edipianização dos bichos: “meu gatinho, meu cachorrinho”, que nos arrasta “para uma contemplação narcísica” (Deleuze e Guattari, 2012 p. 22) e territorializa os bichos no estrato psicanalítico. Ludovica estabelece uma relação animal com Fantasma e essa é também uma linha de fuga, pois quebra com as noções preestabelecidas dos agenciamentos de poder do mundo fora de sua concha. Constrói-se quase um *mise en abyme* de linhas de fuga, uma dentro da outra, à maneira de um surto esquizofrênico, como quando Ludo sonha que está dormindo e devém aranha. Mesmo fazendo uso de um instrumento forjado pelos polegares opositores humanos,

como é a faca, a personagem se constitui num devir animal:

Alimentou Fantasma a papas de farinha de trigo. As noites fundiam-se com os dias. Acordava e via o cão a vigiá-la numa feroz ansiedade. Adormecia e sentia-lhe o bafo ardente. Foi à cozinha procurar uma faca, a de lâmina mais longa, a mais afiada, e passou a trazê-la presa à cintura, como uma espada. Também ela se debruçava sobre o sono do animal. Várias vezes lhe encostou a faca ao pescoço. (Aqualusa, 2012:37)

A fome os atravessa e faz com que pensem em atacar-se mutuamente, mas um devém o outro, é o duplo devir. Ainda assim eles defendem seus territórios. Ludo ouve um barulho no terraço:

Subiu, apressada, e encontrou Fantasma a devorar um pombo. Adiantou-se, decidida a arrancar-lhe um pedaço. O cão fincou as patas no chão e mostrou-lhe os dentes. Um sangue espesso, noturno, ao qual se agarravam ainda restos de penas e de carne, cobria-lhe o focinho. A mulher recuou. (Aqualusa, 2012: 37)

Ela tem uma ideia. Começa a utilizar os diamantes que encontrara no colchão de Orlando como iscas em uma arapuca feita de caixotes apoiados em gravetos e estes com um fio a ser puxado pela caçadora. O brilho dos diamantes atraía os pombos e quando estes estavam dentro da armadilha, ela puxava o fio. Pegou dois pombos no primeiro dia. “Cozinhou-os e recuperou as forças. Nos meses seguintes apanhou muitos mais” (pp. 37-38).

No pátio traseiro do Edifício dos Invejados havia uma grande mulemba², cujas ramadas mais altas quase atingiam o quarto de Ludo. Ela escreve no diário: “Às vezes vejo um macaco passeando-se pelos ramos, lá no fundo, por entre a sombra e os pássaros. Deve ter pertencido a alguém, talvez

² Em Angola, a Mulemba é considerada a árvore real ou árvore da palavra, porque os sobas e os seus makotas se costumavam reunir à sombra delas para discutir.

tenha fugido, ou então o dono abandonou-o. Simpatizo com ele. É, como eu, um corpo estranho à cidade. Um corpo estranho” (Aqualusa, 2012:43). Para a biologia, uma heterotopia corresponde à aparição de um fenômeno em um lugar onde não se costuma verificá-lo. Em outras palavras, é como se fosse um corpo estranho. Ludo e Che Guevara (o macaco) são heterotopias no organismo estratificado da cidade. São corpos que clamam a diferença, num lugar que já passa, ele mesmo, por um processo de diferenciação (pós-guerra).

A heterocronia de Ludo se estabelece como exceção ao estado de Guerra, que ressurgiu após a Independência, numa disputa entre o Movimento para Libertação de Angola (MPLA), a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a UNITA (União Nacional Para a Independência Total de Angola), que apesar de se unirem na luta contra o colonialismo português, após a vitória passaram a lutar entre si pelo controle do país. A percepção de Ludo sobre a situação é restrita às imagens e sons que presencia do seu último andar: “Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres” (p. 52). Enquanto isso, outro personagem, Pequeno Soba, salvo pelo morador do apartamento vizinho ao de Ludo, escuta no rádio: “É preciso encontrá-los, amarrá-los, fuzilá-los!” O homem do sorriso resplandecente abanou a cabeça: “Não foi para isso que fizemos a independência. Não para que os angolanos se matassem uns aos outros como cães raivosos” (p. 59).

Como não tinha coragem de enfrentar o céu, Ludo se resguardava em um guarda-chuva ou em caixotes de papelão com furos para os olhos e para os braços quando ia semear no terraço. Falava sozinha, fazia considerações sobre os animais desaparecidos durante a guerra. Gatos e cachorros misteriosamente sumiram das ruas da cidade. Deliberava sobre os morcegos, que nas palavras dela eram “seres sem substância” (p. 62), que tomavam a cidade durante a noite. Lembrou-se de Che Guevara.

A temática do estrangeiro, do *alien* ciência-ficcional, emerge neste momento da narrativa. O alien é o outro, aquele para quem se direciona o pensamento abissal, aquele

outro que, para parte das correntes filosóficas, serve como forma de afirmação do eu. Não há pensamento abissal entre Ludo e o macaco, são eles mesmos os desterritorializados daquele espaço:

Eram seres próximos, ambos um equívoco, corpos estranhos no organismo exultante da cidade. As pessoas atiravam pedras ao macaco. Outras lançavam-lhe fruta envenenada. O animal esquivava-se. Cheirava a fruta e afastava-se com uma expressão de desgosto. Mudando ligeiramente de posição, Ludo podia contemplar as antenas parabólicas. Dezenas, centenas, milhares delas, cobrindo os telhados dos prédios, como fungos. Desde há muito tempo que as via voltadas para o Norte. Todas, exceto uma – a antena rebelde. Outro erro. Costumava pensar que não morreria enquanto a antena se mantivesse de costas para as outras. (Aigualusa, 2012:63)

Um dos sentidos figurativos da palavra Norte, talvez uma metonímia do ponteiro imantado da bússola, é direção, orientação. Tanto que, quando alguém perde os sentidos, diz-se que o indivíduo está “desnorteadado”. Mas se uma maioria é guiada por uma mesma direção, um norte, e para uma mesma direção, toda a diferença é marginalizada, passa a ser vista “em função” desta direção, deste estrato. Uma parabólica virada para o sul é uma linha de fuga, uma pequena revolução entre as parabólicas. As parabólicas captam informação e a informação vem de algum lugar. Para Ludo, essa parabólica revolucionária serve como um Sul que a afeta (pensando, como Boaventura de Sousa Santos, nas epistemologias que não vêm do norte e subvertendo a ideia lugar-comum do norte como referência), aumentando sua potência de vida, assim como o macaco Che Guevara:

Enquanto Che Guevara sobrevivesse, não morreria. Há mais de duas semanas, porém, que não avistava o macaco, e naquela madrugada, ao lançar um primeiro olhar sobre os telhados, dera com a antena voltada para o Norte – como as restantes. Uma escuridão densa

e rumorosa, feita um rio, derramou-se sobre as vidraças. Subitamente um grande clarão iluminou tudo, e a mulher viu a própria sombra ser lançada contra a parede. (Aqualusa, 2012: 63)

Ela pensou que poderia morrer naquele instante. Foi quando compreendeu que, além de ser uma estranha naquele espaço, não pertencia a lugar nenhum: “Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum” (Aqualusa, 2012:63). Ludo é como se fosse uma nômade num espaço fechado. Um corpo estranho a qualquer organismo que tentasse territorializá-la, tornando-se, ela própria, uma linha de fuga à ordem, ao norte estabelecido como estrutura. Ela não tem proximidade alguma a uma identidade nacional hipotética, nem a portuguesa, nem a angolana, em processo de forjamento. Quando as antenas estão todas voltadas para o Norte, Ludo sente como se isso fosse uma ratificação de sua desestratificação.

Acorda no dia seguinte, a tempestade havia passado. Ouve um queixume no terraço:

O cão encurralara o macaco contra as bananeiras e ros-nava, ansioso, de cabeça baixa. Ludo agarrou-o pela co-leira, firmemente, puxando-o para si. O pastor-alemão resistiu. [...] Prendeu-o na cozinha, fechando a porta. Che Guevara ainda lá estava, observando-a com claros olhos de assombro. Mostrava na perna direita um rasgão fun-do, liso, que parecia ter sido aberto há instantes por um golpe de catana. O sangue misturava-se à água da chu-va. [...] Vem, vem pequenininho. Vem que eu cuido de ti. (Aqualusa, 2012:64)

A empatia de Ludo atraiu o animal, que sofria pela violên-cia humana.

O animal avançou, arrastando a perna, chorando triste-mente. Ludo soltou a banana e agarrou-lhe o pescoço. Com a mão esquerda tirou a faca da cintura e enterrou-a na carne magra. Che Guevara soltou um grito, libertou-

-se, com a lâmina espetada na barriga, e em dois grandes saltos alcançou o muro. Estacou ali, apoiado à parede, lamentando-se, sacudindo o sangue. A mulher sentou-se no chão, exausta, também ela chorando. Ficaram assim um longo tempo, os dois, olhando um para o outro, até que começou de novo a chover. Então Ludo ergueu-se, aproximou-se do macaco, soltou a faca e cortou-lhe o pescoço (Aqualusa, 2012:64).

A morte anunciada pela parabólica fora, afinal, a do macaco. No entanto, o devir-macaco de Ludo fez com que fosse também uma espécie de suicídio. No livro *O sorriso do lagarto*, de João Ubaldo Ribeiro, o protagonista João Pedroso, um biólogo que abandonara a profissão, questiona o tempo todo se bicho ri e sobre qual seria a relação entre bicho e humano que ultrapassasse as semelhanças e dessemelhanças genéticas. As fronteiras entre bichos e humanos talvez sejam mais potentes – e paradoxalmente tênues – do que imaginamos, apesar de frequentemente lutarmos contra essa ideia, inclusive transformando bichos de estimação em pequenos humanos, como se essa humanização fosse nos libertar de nossa porção animal. Ludo devém macaco, ambos choram a morte anunciada. Ludo extrai a potência do macaco, que sucumbe. “Pela manhã, enquanto salgava a carne, Ludo reparou que a antena rebelde estava de novo voltada para o Sul. Essa e mais três” (Aqualusa, 2012:64).

Ludo devém macaco e se alimenta da carne do animal para usufruir de sua potência de vida: um ato de canibalismo, quase autofágico, porque ela era, no momento do assassinato (eutanásia), ele mesmo. Tal ato, que poderia parecer horrendo aos olhos daqueles “virados para o Norte”, é, se mudarmos de perspectiva, precisamente uma forma de construir uma saída ao que é institucionalizado como verdade. Tanto que, quando Ludo preparava a carne de Che Guevara para comer, outras parabólicas se juntam àquela inaudita parabólica virada para o Sul: a revolução da linha de fuga ganha potência.

Os cadernos e as canetas acabam, e as paredes do apartamento passam a ser o meio de enunciação, onde passam

a se formar os corpos estranhos, as pérolas dentro da ostra.

Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos sucintos.

Poupo na comida, na água, no fogo e nos adjetivos.

(Agualusa, 2012: 65)

Os diários mantinham Ludo, de certa forma, presa a uma realidade anterior à sua heterocronia, às significações que a territorializavam pela escrita. A duração, por vezes longa, por vezes escorrida como água, não tem mais relação alguma com Cronos. As paredes de seu mundo – o apartamento – passam a ser então os papéis que revelam suas narrativas. Ela se escreve naquelas paredes, ela desliza, escorre para seu mundo enquanto o cria. Não há mais capas de caderno separando as narrativas das experiências, não há mais forma delimitando a simbiose daquele espaço e de seu corpo. Ela devém, a partir das linhas traçadas a carvão, a própria concha que a separa do abismo:

eu ostra cismo
cá com minhas pérolas
.
.
.
cacos no abismo

Uma dimensão relacionada à forma concreta deste haikai é a construção espacial onde Ludo se encontra e a relação deste espaço com seu processo de desterritorialização. Ela se fecha no último andar do edifício, há um abismo entre ela e a cidade, assim como a ostra é separada pelos cacos reticentes verticais do abismo. Ela é uma heterotopia, um corpo estranho no organismo da cidade em batalha. Assim como as pérolas são corpos estranhos à concha, que devém algo precioso.

eu ostra cismo. A ostra, como Ludo, é fechada em sua

concha. Cismar pode ter diversos sentidos. Entre eles, pensar muito, preocupar-se, devanear. Ludo devaneia em seu ostracismo. Ao mesmo tempo em que o pensar, de acordo com a tradição filosófica de matriz cartesiana, é o que diferencia o humano do animal não humano. No entanto, os filósofos Gilles Deleuze e Jacques Derrida nos convidam a uma paralaxe de pensamento. O primeiro, a partir do conceito de devir animal, e o segundo, por sua reflexão anticartesiana e anti-estruturalista “*L’animal que donc je suis*”, traduzida ao português como “O animal que logo sou (a seguir)”. Isso porque o verbo conjugado “je suis” pode significar ao mesmo tempo “eu sou” e “eu sigo”. Precipitamo-nos em afirmar o não-pensamento animal porque ignoramos nossa porção bestial e acreditamos, como Descartes, que o mundo é efetivamente da maneira como o organizamos epistemologicamente, racionalmente. Quem, organizamos? Há apenas uma maneira de entender o mundo e conceber os estados de coisas? Precipitamo-nos também em crer que nossas operações cognitivas compreendem os estados de coisas tais como eles são, não pensamos que talvez os tenhamos construído dessa maneira, graças às próprias operações cognitivas, às nossas cismas, que ignoram as ostras, os cães e as osgas em nós. Ludovica cisma, mas não se precipita em concluir uma existência a partir dessa afirmação, ao contrário, se afirma ostra, animal, o animal que logo é e segue, epistemorficamente.

O significado de ostracismo pode corresponder a seus sentidos contemporâneos, de afastamento do convívio social, mas também ao seu sentido clássico, de banimento político³. Ora, Ludo era portuguesa, uma das poucas restantes naquele espaço, uma Angola independente. Mesmo que subjetivamente não fosse o inimigo, aos olhos dos guerrilheiros angolanos ela correspondia ao colonizador. Ela devaneia sobre sua situação, cria um potente devir-concha como linha de fuga a essa configuração ameaçadora. Essa linha de fuga é construída no topo de um edifício, de onde enxerga a cidade

³ Ostracismo: Originalmente, o banimento político na Grécia antiga, a que se condenava por dez anos o cidadão que, por excesso de influência, pudesse ameaçar a liberdade pública. <http://www.aulete.com.br/ostracismo#ixzz3N19i5Uf4>

através de um abismo.

cá com minhas pérolas. As pérolas, corpos estranhos que se transformam em algo precioso, se compreendidas em sentido figurado, podem dizer respeito às narrativas de Ludo, a criação de perceptos e afetos potentes. No entanto, as pérolas podem ser também os diamantes encontrados no apartamento, que acabam sendo lançados à cidade. O que tem valor em determinado contexto, pode assumir um sentido absolutamente diverso em outro. Em ambas as leituras, as reticências verticalizadas do poema incrustam no abismo uma relação, ainda que pontual, reticente: *cacos no abismo*.

Esses cacos, no primeiro caso, são as próprias narrativas, a criação artística que afeta o leitor, um abismo a ser percorrido pelas linhas narrativas de Ludo, de Agualusa, de Christiana Nóvoa, autora do Haikai utilizado nesse trecho da narrativa. Cacos que são na verdade pérolas, afetos. Atravessam o mundo do leitor, jorram em direção àquelas narrativas que eram antes dadas como certas e aparentemente fixas, pela produção de novos perceptos, novos movimentos. No segundo caso, os diamantes alteram as narrativas dentro do próprio romance, quando Pequeno Soba, através da “sutil arquitetura do acaso” (p. 69), encontra as pedras ao talhar o pombo-correio.

Outra dimensão produzida pelo poema entra em simetria com o devir animal de Ludo. Ela devém aranha, cão, macaco, ostra. Ela devém inaudita. As paredes do apartamento são a concha que produz afetos. Narrativas rabiscadas a carvão, que lançadas ao abismo movimentam as potências dos que se emaranharem a elas no processo de leitura, possibilitando que, ativamente, devenham inauditas. O substantivo-verbo que atravessa o corpo como um afeto incorpóreo, mas que se emaranha nele de forma a tornar o corpo também um substantivo-verbo. Ludo é também sua concha, a extensão do seu corpo.

A escrita de si em si mesma, sendo Ludo as próprias paredes de sua moradia, ostra que era, deram vida às narrativas no momento em que Ludo compreende o devir. As paredes são sua voz. Seu devir-cão, no entanto, apresentou a face do-

lorosa. Fantasma morrera:

Ludo sentiu o peito esvaziar-se. Alguma coisa – uma substância escura – escapava de dentro dela, como água de um recipiente estalado, e deslizava depois para o cimento frio. Perdera o único ser no mundo que a amava, o único que ela amava, e não tinha lágrimas para o chorar. (Aigualusa, 2012:88)

Sua potência que se esvai é materializada como uma substância escura, afeto causado pela morte de Fantasma. Ela afia um carvão e “grita” em um pedaço ainda limpo de parede: “Fantasma morreu esta noite. Tudo é agora tão inútil. O olhar dele me acarinhava, me explicava e me sustinha” (p. 89). O olhar que a explicava é o profundo devir. Um pedaço dela havia morrido. Ela pensou em pular do parapeito do terraço, “mas foi recuando, acuada pelo azul, pela imensidão” (p. 89):

Continuo a não acreditar, nem em Deus,
nem na humanidade. Desde que fantasma morreu
cultuo o espírito d’Ele. Converso com Ele.
Julgo que me escuta. Acredito nisso não por um esforço
da
imaginação, muito menos da inteligência,
mas por empenho de uma outra faculdade,
a que podemos chamar desrazão
Converso comigo mesma?
(Aigualusa, 2012:91-92).

Quando Ludo profere que deve suas atitudes à faculdade da desrazão, ela está criando uma linha de fuga ao programa de verdade que propõe que qualquer coisa que fuja à racionalidade deita no campo do transcendental. Ao propor que seu Deus é o cão Fantasma, cria também uma linha de fuga ao outro polo do dualismo racional-transcendental: diz-se que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Mas para Ludo, Deus é um cão, ou o fantasma de um. O cão é comumente relacionado inclusive à instância de poder in-

versa a Deus, o demônio. Para compreender a experiência de Ludo, portanto, torna-se necessário ultrapassar a perspectiva binária que estrutura as linhas duras dos dispositivos. Ela devém-cão e enaltece o fantasma desse cão. A bestialidade que se concatena nesse duplo movimento é uma bifurcação às possibilidades até então construídas como verdade, ela se diferencia de si mesma ao produzir uma realidade distinta do sistema de pensamento hegemônico.

Ludovica elabora sua Teoria Geral do Esquecimento naquele “pequeno imenso mundo” que ela cria. À maneira de Zaratustra, ela se fecha numa caverna para “falar em nome próprio”. Precisamente por não pertencer a lugar algum, por não ser codificada, ela pode ser qualquer coisa, pode ir a qualquer lugar: ela é móvel lá onde está, afasta-se ainda que no mesmo lugar. Cria-se num vertiginoso devir-cão, por fluxos que a atravessam na composição com Fantasma; é habitada por matilhas que rosnam pelo alimento e uivam dores lancinantes com o macaco esfaqueado. Devém tartaruga sem casco, abrindo espaço na areia como um bebê tartaruga que é puro devir e se arrasta ao mar, uma imensidão que se abre, sem território fixo, a sua frente. Cria um novo casco, uma concha, num protetor devir-ostra que produz singulares corpos estranhos dentro de si, pérolas encravadas na parede, narrativas escritas com toda a intensidade do seu não-ser.

Referências bibliográficas

- AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia (4 vol.)*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- LAWRENCE, D. H. *Tortoises (1921)*. [disponível em <http://www.gutenberg.org/files/22475/22475-h/22475-h.htm>] s.l.: The Project Gutenberg, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O sorriso do Lagarto*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2007.

Uma breve reflexão sobre a poesia independentista de José Craveirinha em contraposição ao lusotropicalismo

Luana Soares de Souza*

Arrancar tesouros das entranhas da terra era o seu desejo, com nenhum propósito moral por detrás daquilo que não aquele que ladrões possuem ao arrombar um cofre.
Joseph Conrad

Primeiras palavras

Será a literatura matéria possível de análise teórica, histórica, política e não somente estética? Será a literatura capaz de contrapor uma linha teórica que se enquadra nos parâmetros de uma ciência respaldada por um método? Será a literatura capaz de debater as questões históricas e se contrapor a uma ideologia? A partir dessas questões, o presente artigo propõe colocar em dinâmica a literatura e a sociologia, buscando seus contrastes, trazendo a literatura como matéria estética e histórica - resguardando seus elementos linguísticos e literários que a diferem de um documento ou panfleto histórico - e também a sociologia como campo científico do conhecimento que não é neutro e serve a determinadas classes sociais em diferentes tempos históricos.

Considerando as relações entre literatura e sociologia, arte e ciência, é importante perceber que as duas áreas fogem da neutralidade. A arte é, por si só, um manifesto contra a neu-

* Docente UNEMAT.

tralidade. Em repúdio ao referencial, ao estático, a verdade absoluta, a arte é substância provocadora, incitadora, incômoda. Incendeia mesmo quando calada e fria. A literatura, portanto, não se quer científica mesmo quando representa o real, em suas instâncias deterministas, realistas ou naturalistas. É na sua linguagem, que ela rasga a neutralidade e a naturalização. Questiona mesmo quando não pergunta. Coloca o homem frente a frente com as palavras, com o abismo da existência, convida-o ao novo mundo. “(...) Cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular” (SARTRE, 2015: 62).

Já a ciência, não pode ser interpretada somente como um conjunto de conhecimentos produzidos objetivamente pelo homem. A história nos dá todas as pistas necessárias para entender como a ciência foi e é utilizada pela classe dominante para referendar as desigualdades sociais, a exemplo das elites brancas que elaboraram teses eugenistas que defendem a superioridade branca, teses estas que serão resgatadas na Alemanha, com o avanço do nazismo, na primeira metade do século XX, e o ressurgimento da Ku Klux Klan nos Estados Unidos, na segunda metade.

Nesse sentido, podemos pensar que os textos científicos são narrativas com “entonação dramática ou épica, e também lírica” (IANNI, 2004: 20). Achille Mbembe (2014), segue o mesmo raciocínio ao dizer que o Ocidente criou uma efabulação sobre os negros. Esse discurso é: “um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem” (MBEMBE, 2014: 58). Ou seja, mesmo o processo dito científico de análise objetiva dos negros, esteve impregnado dessa efabulação. Percebe-se, a partir desse exemplo, como a ciência cria imaginários e legitima-os.

Portanto, o primeiro elo do encontro entre a literatura e a sociologia é a fuga da neutralidade. Isso não significa, por exemplo, que não exista método ou ausência de racionalidade em pesquisas científicas. Ao contrário. O uso de instrumentos objetivos, para analisar uma determinada sociedade,

servirá para respaldar, por exemplo, as diferenças sociais, como naturais e necessárias.

Segundo Ianni (2004), as relações entre arte e ciência se estabelecem no plano da realidade: “o cientista social, o filósofo e o escritor, (...) estão também, em geral, taquigrafando algo da vida, a realidade, o modo de ser, as situações, as convulsões sociais, as objetividades, as subjetividades, as inquietações, as ilusões ou os imaginários (...)” (IANNI, 2004: 21).

Aproximando ainda mais a sociologia e a literatura, podemos pensar uma literatura sociológica e uma sociologia literária. A primeira busca incessantemente os conflitos sociais, a realidade, as relações de poder, partindo das instâncias poéticas, a exemplo de José Craveirinha, enquanto a outra busca compreender e interpretar a realidade utilizando-se de um tom poético, literário, a exemplo Gilberto Freyre.

Observamos aí o segundo elo entre a literatura e a sociologia. O fazeres literário e sociológico se entrelaçam: análise da realidade na literatura e poesia na análise sociológica. O desafio deste artigo é verificar como a colonização portuguesa, apresentada na poesia de José Craveirinha, entra em conflito com a análise sociológica de Gilberto Freyre, e como suas respectivas representações e discussões sobre o colonizador e o colonizado servem a diferentes agentes.

Estado português e lusotropicalismo: uma apropriação da teoria em favor da prática

Em “Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal” (2003), o sociólogo Gilberto Freyre faz um balanço da colonização portuguesa em terras brasileiras. Para o teórico, a colonização lusitana foi um verdadeiro triunfo que ocorreu devido a pré-disposição dos portugueses à colonização, enfrentando as adversidades climáticas e territoriais: “(...) os portugueses têm revelado tão notável aptidão para se aclimatarem em regiões tropicais (...)” (2003: 73). Através da profunda adjetivação dos feitos portugueses, Freyre afirma que a colonização foi um acontecimento civilizatório, uma “obra de conquista” (2003: 75).

É na publicação dos livros “O luso e o trópico” (2010) e “Um brasileiro em terras portuguesas” (2010) que o autor consolida a ideia de lusotropicalismo, ultrapassando as fronteiras brasileiras, se dedicando a analisar os processos de colonização nas outras colônias de domínio português. O livro “Um brasileiro em terras portuguesas” é uma compilação de discursos e conferências que Freyre proferiu em suas viagens às colônias, financiadas pelo Estado português.

Era meu desejo realizar a viagem que ora realizo pelo Ultramar Português, a convite do eminente sr. ministro Sarmiento Rodrigues², quase sem ser notado. Sem ser notado, para melhor notar - notar e anotar a meu modo de escritor com pretensões a independente - o que viesse vendo nestes breves contatos com populações e paisagens marcadas, como a do Brasil, pela presença da gente e pela ação da cultura lusitana. (FREYRE, 2010: 127)

As ideias de Gilberto Freyre começaram a ser respaldadas pelo Estado português com a vigência do salazarismo, que absorveu o princípio nacionalista como forma de manutenção do poder. Foi na teoria de Freyre - que legitima a colonização e a torna um processo civilizatório necessário - que Salazar encontrou força para manter as colônias sob seu domínio, solidificando a imagem de Portugal como um império que se distinguia dos demais (britânico, francês, holandês etc.). Freyre defende que os portugueses assimilaram a ideia de ocupar outros territórios como uma missão moral, misturando-se com o povo, “amorenando-se” com as “mulheres de cor”, cultivando um princípio de “heroísmo” que, segundo ele, fariam parte das características lusitanas, diferentemente dos colonizadores de outros países europeus, que aniquilavam os “nativos”, ao invés de estabelecerem um contato “amoroso” com os colonizados.

Para o europeu não português típico (...) a natureza ou a terra tropical - inclusive a natureza humana do trópico - vem sendo quase sempre um reino da Dinamarca com alguma coisa de podre. Alguma coisa a ser de tal modo evitada, su-

² Almirante da Marinha Portuguesa

perada ou destruída pelo adventício branco, puro e superior, que nunca os dois - europeu e trópico - têm acabado por se entender ou se unir principalmente por amor, mas apenas por se tolerar por conveniência. Por conveniência econômica ou política ou militar. Casamentos só de conveniência têm sido em geral os desses europeus com os trópicos. Só de interesse. Só de lucro para o adventício e para os seus poucos nativos trópicos. (FREYRE, 2010: 70)

Nessa análise observamos que Freyre critica o “europeu não português típico” pelo etnocentrismo branco e por apenas “tolerar” a convivência com os “nativos”, ao contrário do que fez o “português típico”, que se fundiu as massas colonizadas em nome de um projeto de colonização conciliatória, conforme pensamento do autor. No entanto, Freyre “se esquece” de que toda a forma de dominação e hegemonia passa, inevitavelmente, pelo processo de imposição de uma cultura pela outra, ora pela violência e repressão, ora pelas formações ideológicas, que se expressam na literatura, na música, na antropologia, ou seja, em um conjunto de ideias que são impostas como superiores. Segundo Said (2011), “Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação (...)” (2011: 40). O colonialismo não é um processo conciliatório; ele é fundado pelo conflito e pelo antagonismo entre colonos e colonizados.

A colonização portuguesa possui peculiaridades que a diferem de outros processos de dominação, como nos diz Freyre. No entanto, ela não se difere porque os colonos portugueses são “amorosos”, mas porque Portugal é um país muito pequeno (tanto territorialmente, quanto em número de habitantes) se comparado a outros países europeus. Logo, colonizar um território se torna uma tarefa mais difícil, pois é preciso colonizar o Outro e ao mesmo tempo manter a estabilidade da metrópole, de forma que ocorra um equilíbrio entre elas. Colonizar, portanto, é uma estratégia política e não moral.

As ideias defendidas por Freyre não refutam a colonização e a necessidade objetiva, material e econômica de perpetuação do império português. Ao contrário, Freyre acredita que o português possui “aptidão” para se estabelecer em outros territórios, se adaptando as condições climáticas e por ter uma inclinação a “extraeuropeizar-se”.

(...) o português soube em tempo extraeuropeizar-se e tropicalizar-se ele próprio. Europeizou e latinizou, e não apenas cristianizou, povos tropicais. Ele próprio, porém, em vez de rigidamente europeu ou imperialmente ibérico, extraeuropeizou-se e tropicalizou-se desde o início de suas aventuras ultramarinas, amorenando-se sob o sol dos trópicos ou sob a ação ou requieime da mestiçagem tropical. Confraternizou com os povos de cor em vez de procurar dominá-los do alto de torres como que profiláticas onde raça e cultura imperialmente europeias se mantivessem misticamente puras. Assimilou desses povos valores que salpicaram de orientalismos, americanismos, africanismos, o próprio Portugal, dando à cultura e, em certas áreas, à própria gente lusitana, uma espécie de vigor híbrido do que o estilo manuelino e arte indo-portuguesa são exemplos opressivos. Criou um mundo de valores aparentemente contraditórios mas na verdade harmônicos. Um mundo novo, uma civilização nova, uma cultura nova a que por antecipação pertenceram portugueses dos séculos XVI a XVIII para os quais nos voltamos hoje como para pioneiros do que pode, ou deve, chamar-se civilização ou cultura lusotropical (...) O qual, incapaz de saber esperar pela ação do tempo ou do sol ou do meio tropical sobre seu corpo de português ou cristão vindo da Europa, antecipou-se romanticamente a essa ação melanizante pintando-se de cor de bronze (...) (FREYRE, 2010: 140)

Depois do processo de dominação, a cultura colonizada (tanto a brasileira, quanto a moçambicana, angolana, cabo-verdiana, entre outras) sofre uma fratura em relação a sua língua, suas memórias e suas vivências, pois as memórias do Outro são impostas verticalmente, fenômeno que Mbembe (2014) chama de altericídio: “constituindo o Outro não como

semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (2014: 26). Assim, é preciso matar a cultura material e imaterial do Outro (do colonizado) para garantir o poder e a hegemonia.

Logo, ocorre um processo de hibridismo, conforme nos diz Freyre, pois toda a cultura se modifica em contato com outra. O que está ocultado na análise do sociólogo é que o contato entre a cultura portuguesa e as culturas das colônias não foi pacífico e facilmente aceito. Se o fosse, não haveriam as revoltas quilombolas no Brasil durante a escravidão e tantos outros processos de luta e conflito em Angola, Moçambique, etc. O hibridismo é resultado de um processo social que se estabelece na dinâmica entre culturas, entretanto, não podem ser apagadas as memórias de sofrimento e brutalidade que as sociedades não-hegemônicas sofrem nessa ação.

Para Portugal, as colônias possuíam uma relação fundamentalmente econômica, tanto que “Portugal foi atraído inicialmente para a África Negra pelo ouro (...) Não obstante, eles não tardaram a perceber que a África possuía uma outra mercadoria, também fortemente procurada pelos Europeus: os escravos. (OGOT, 2010: 8). Se a relação entre metrópole e colônia fosse moral, não haveria escravidão já que haveria uma democracia entre colonizados e colonizadores, como propõe Freyre.

Como fio condutor para a construção do complexo lusitano, Freyre se apropria da literatura em nome da consolidação de seu pensamento, utilizando “Ulisses”, figura da mitologia grega e personagem da “Ilíada” e “Odisseia”, que se (re)inscreve em “Os lusíadas”, para defender as características físicas e morais do português.

Ulisses seria - para interpretarmos sociopsicologicamente o complexo português responsável pela expansão lusitana nos trópicos - o gosto de aventura, a mobilidade transregional estendida em mobilidade transcontinental, o entusiasmo pelo mar e pelo exótico, a inconformidade com os limites europeus de Portugal ou com aquela profundidade de vida

agrária: vida densa e fechada aos ventos estranhos - ao próprio vento espanhol, tido por tão perigoso como o casamento com espanhola -, a ponto de se tornar, para alguns, uma aflição semelhante à da claustrofobia, da qual o oprimido só pudesse escapar fugindo pelo mar para bem longe, para outros ares, outros ventos e até outros casamentos com mulheres de cor. (FREYRE, 2010: 75)

O sociólogo utiliza a literatura para fundamentar o argumento de que o colonizador teria uma vocação para a aventura e habilidades em situações de adversidades no ultramar. O que ocorre é que a colonização é um processo econômico e o que está em jogo para a metrópole é manter-se, no panorama mundial, como império. Logo, enfrentar o mar não é uma habilidade heroica, mas economicamente necessária. Em Freyre, a literatura está presente não apenas na invocação de Ulisses, mas também no fazer sociológico; fazer esse que é assumidamente poético e seduz o leitor. Freyre ao falar da comida, da roupa, da dança, do canto e dos intercâmbios culturais entre metrópole e colônias, cria sinestésias que ocultam a violência e a castração social.

O teórico analisa que em todas as colônias portuguesas existem elementos unificadores, desde a comida até a arquitetura, e isso, para o autor, representaria o triunfo da colonização portuguesa que conseguiu criar desdobramentos reais nas culturas colonizadas. Uma das conquistas foi, portanto, a língua portuguesa que passa a ser transnacional e símbolo do lusotropicalismo.

É pelo seu tropicalismo - que é hoje o que ela tem de mais dinâmico - e pelas suas raízes lusas, ainda vigorosas, que a língua portuguesa é, nos nossos dias, o verbo, a expressão, o veículo de uma cultura diferente de quantas culturas animam o mundo de hoje: a cultura lusotropical. Como expressão de cultura plástica, pelo que concilia de valores europeus com tropicais, é a língua portuguesa indispensável à consolidação dessa cultura dispersa, em sistema transnacional que sendo, principalmente de cultura, não deixe de ser nem de economia nem de política. E desse ponto de vista é que a devemos

todos considerar: portugueses da Europa, luso-orientais, luso-americanos, luso-africanos. E não sob estreitos critérios nacionais que exaltem as diferenças nacionais ou regionais de linguagem, com prejuízo da índole essencial da língua comum ao Brasil e a todos os Portugais. (FREYRE, 2010: 142)

A língua portuguesa foi imposta pela metrópole e nesse processo muitas línguas foram, ao longo do tempo, desbotadas. Essa imposição se deu através da oficialização da língua portuguesa nos espaços públicos nas colônias, além do que, muitos africanos também foram deslocados para Portugal, onde foram obrigados a aprender a língua portuguesa.

Havia na África uma grande diversidade étnica, quando se deram os primeiros contatos dos portugueses, estabelecendo povoações e feitorias. Após o comércio dito “silencioso”, ensinada a língua aos povos africanos, esta se foi difundindo principalmente pelo litoral. Um dos meios de difusão foi levar africanos para Portugal a fim de aprenderem o português, e depois trazê-los de volta para a África, já aculturados. (CANIATO, 2002: 129)

Portanto, a imposição da língua foi uma assimilação obrigatória para os colonizados, assim, a metrópole conseguiria ter domínio não apenas político e econômico, mas também linguístico. Em contrapartida, na literatura dos países africanos de língua portuguesa, é possível observar que vários escritores utilizaram a língua portuguesa mesclando-a as línguas locais, como forma de reafirmar uma identidade nacional, pois utilizar a língua ancestral, histórica e coletiva foi uma das formas encontradas para resistir ao avanço unilateral da língua do colonizador.

É interessante observar que Freyre considera a língua portuguesa transnacional, na medida em que ela transborda de Portugal para suas colônias. O autor defende Portugal, mas deixa implícito que não defende a autonomia das colônias, visto que a metrópole seria o polo propagador da cultura soberana: a portuguesa. Essa posição acabou por ser expressa objetivamente na Conferência de Oito Cientistas Sociais, or-

ganizada pela UNESCO. O sociólogo afirmou que o nacionalismo está “em declínio”, dando espaço ao transnacionalismo.

(...) o puro nacionalismo considerado em qualquer dos seus aspectos - inclusive o linguístico - vem sendo de tal modo superado pelo transnacionalismo que o antigo critério de soberania absoluta de nação, ou simplesmente nacional, se acha em crise, em declínio, quase em dissolução; e como que já substituído em várias de suas expressões sociais e psicossociais, pelo de soberania, esta mesmo relativa, de constelação de nações. Ou seja, por um critério transnacional de área de cultura, coincidente ou não, com o de área natural, geográfica ou geopolítica. (FREYRE, 2010: 146)

No contexto de lutas pela independência e organização de guerrilhas nas colônias africanas, o Estado português se apropria dessa premissa como forma de manter seu domínio, engessando a libertação das colônias. As bases teóricas de Freyre foram fundamentais para a manutenção do colonialismo, como também para o respaldo do salazarismo em Portugal. Assim, o teórico descredencia os movimentos de independência quando defende que as colônias devem ser transnacionais, e não nacionais e autônomas.

A partir desses fundamentos é que Freyre cria o lusotropicalismo, uma ideologia (ou tentativa de ideologia) que confere ao português certas características inatas de dominação nos trópicos. Nas palavras do sociólogo: “Lusotropical é sempre o conjunto de tal cultura quer se considera o centro de sua vida física - o trópico habitado à maneira mais ou menos lusa - quer o centro de sua vida sobreorgânica ou cultural: a cultura lusíada adaptada aos trópicos.” (2010: 139). Segundo ele, a cultura portuguesa jamais se contentou em ser apenas europeia, “tendo como que nascido com a vocação de ser mais tropical que europeia: de harmonizar a Europa com os trópicos sem imperialismo nem violência.” (2010: 136). Portanto, lusotropicalismo é a adjetivação dada ao colono português e sua aptidão e plasticidade para colonizar outros povos, ou seja, é o sistema de relações dos portugueses com o espaço físico-cultural tropical. Um dos princípios do luso-

tropicalismo é a harmonização em meio a contradição que resultaria na “paz lusitana”.

É uma paz conquistada a cada momento e, às vezes, dolorosa pelo que há dentro dela de desajustamento entre contrários que, entretanto, quase sempre terminam harmonizados. Foi o que sucedeu na Índia, no Brasil, na África, em Macau, em Timor: espaços quase todos tropicais marcados pela presença e ao mesmo tempo pela *pax lusitana* (...) (FREYRE, 2010: 76)

Com suas ideias respaldadas pelo Estado português, Freyre lança mão do conceito de lusotropicalologia, que seria o estudo do lusotropicalismo, como área que deriva da sociologia, ecologia e antropologia. O sociólogo entende que a “lusotropicalologia” deve se tornar uma disciplina que abarque as discussões sobre o português e seus feitos em terras “extra-europeias” e que é preciso estudar os “métodos de adaptação de valores europeus a naturezas e culturas extraeuropeias.” (2010: 139).

É importante entender que Freyre inovou ao trazer o negro e o índio para sua elaboração teórica, incluindo-os ao processo de construção da identidade nacional, visto que essas figuras foram historicamente apagadas pelos “homens da ciência”. No entanto, não basta apenas inscrever o negro e o índio. Devemos questionar como eles são retratados e como se originam as disputas de poder entre grupos antagônicos. Por fim, observa-se que a teoria de Freyre adota uma visão declaradamente lusitana para analisar a colonização, que será totalmente diferenciada da visão de José Craveirinha.

O lusotropicalismo versus a poesia de Craveirinha

Como vimos anteriormente, o lusotropicalismo é um conjunto de ideias sobre a colonização portuguesa, que busca afirmar a necessidade da colonização lusitana em terras tropicais e glorifica o português pela sua capacidade de adaptação a locais extraeuropeus. O lusotropicalismo absorve a ótica do colonizador, desconsiderando as consequências da

colonização nas comunidades autóctones.

Craveirinha, em oposição, expõe as dificuldades da colonização em um espaço marcado pela miséria e degradação espacial. Vejamos, portanto, como a linha seguida pelo poeta se contrapõe com os fundamentos do sociólogo. Para tanto, busco analisar três poemas do livro “Xigubo” (1980). Lemos o poema “Imprecação” (1980: 24).

... Mas põe nas mãos de África o pão que te sobeja
e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula
e verás como também te enche o nada que te restituo
dos meus banquetes de sobras.

Que para mim
todo o pão que me dás é tudo
o que tu rejeitas, Europa!

O poeta lança mão do recurso da personificação para falar de África e da Europa. Portanto, quem fala é África, síntese de todos os colonizados, e quem recebe a maldição é a Europa, síntese dos colonizadores. O poeta dá voz a África, que historicamente foi silenciada. O título nos conduz ao conteúdo do poema, pois imprecação significa praga. Observamos que a maldição se direciona à Europa, que apenas dá migalhas *nas mãos de África*. Assim, a maldição propõe que as sobras vindas da Europa sejam devolvidas, como vemos em *dar-te-ei os restos da tua gula*, propondo assim uma inversão histórica, em que o colonizador será obrigado a viver dos restos.

A reticências no primeiro verso do poema chamam atenção, pois, pode sugerir a continuidade histórica desse processo de desigualdade, na medida em que um dos empregos da reticências é representar uma ideia ou ação que não foi concluída.

É interessante considerar o uso do substantivo *pão*. Ao inscrever esse alimento, podemos remeter a um sentido bíblico, considerando que na cultura cristã ocidental, utilizada pelos colonizadores europeus para legitimar a catequização dos “indígenas”, o pão é a metáfora da vida, como vemos em

João 6, versículo 35: “E Jesus lhes disse: Eu sou o pão da vida; aquele que vem a mim não terá fome, e quem crê em mim nunca terá sede” e em Matheus 6, versículo 11: “Pão nosso de cada dia nos dai hoje”. O poeta, portanto, expõe as contradições do colonizador que prega o sagrado, mas que profana ao dar os restos. O profano também se expressa na palavra *gula*, que é um dos sete pecados capitais segundo a Igreja Católica. Desse modo, a teoria religiosa da Europa não corresponde com a sua prática nas colônias.

A relação eu (África) e tu (Europa) está inscrita nos pronomes *meus banquetes* e *tua gula* representa o conflito entre o grupo que tudo possui e o grupo fica com as *sobras*. A crítica social instalada por Craveirinha, que denuncia a fome em Moçambique, causada pela Europa, mostra como a colonização expropria os bens materiais das comunidades colonizadas, que se expressa no jogo linguístico antitético das palavras *nada-tudo*, *gula-fome*, *banquete-sobras*, *dar-rejeitar*, demonstrando a oposição entre Europa e África. Enquanto a metrópole vive em abundância, a colônia sobrevive das sobras. Em contraposição, Freyre nos apresenta uma visão de abundância alimentícia tanto na metrópole quanto nas colônias.

Em quase todas as áreas tropicais da África e da Ásia por onde passou o português, a sua presença ficou assinalada por outros brasileirismos vegetais: a mandioca e o cajueiro, por exemplo. Enquanto para o Brasil foi ele, português, que trouxe a manga, a jaca, o coco chamado da Índia, numa grande obra de enriquecimento intertropical de vegetação útil ao homem e favorável à sua segurança nos trópicos. Grande foi o número de valores vegetais europeus em que o português se antecipou a outros povos, tido por mais metódicos e glorificados como mais sistemáticos nas suas práticas de colonização, a introduzir com notável previdência e espírito de segurança em áreas tropicais, como se cumprisse com amor, e não apenas por interesse, a missão de ligar através de obras imortais de base ou de raiz a Europa ao trópico. (FREYRE, 2010: 79)

A visão de Freyre se contrapõe a de Craveirinha, pois, en-

quanto o primeiro afirma que o português insere sua alimentação nas colônias “com amor”, em uma relação de troca de alimentos, ou seja, alimentos da metrópole incorporados na colônia e vice-versa, o segundo mostra poeticamente que a comida se concentra na Europa. A “obra de enriquecimento intertropical de vegetação” na verdade foi um grande *banquete de sobras* dado aos colonizados.

No poema “Cantiga de batelão” (1980: 36), observamos a melancolia, instaurada ao longo do texto, advinda do processo de colonização. O eu-poético canta e lamenta as dores daqueles que sofrem nos batelões.

Se me visses morrer
os milhões de vezes que nasci

Se me visses chorar
os milhões de vezes que te riste...

Se me visses gritar
os milhões de vezes que me calei...

Se me visses cantar
os milhões de vezes que morri
e sangrei...

Digo-te irmão europeu
havia de nascer
havia de chorar
havia de cantar
havia de gritar

E havia de sofrer
a sangrar vivo
milhões de mortes como Eu!!!

Assim como no poema “Imprecação”, vemos aqui um jogo antitético entre os verbos *morrer-nascer*, *chorar-rir*, *gritar-calar*. Enquanto os verbos positivos se referem ao *irmão europeu*, os verbos que exprimem sensações negativas se ligam ao eu-poético. Portanto, as sensações físicas e o corpo

seriam espaços de expressão das contradições sociais.

O título do poema também nos remete ao universo colonial. O termo *cantiga* sugere a forma lírica portuguesa utilizada pelos trovadores no século XII ao XIV, mas também pode ser analisada como *cantiga de roda*, própria da oralidade e da coletividade, pois a *cantiga* é cantada sempre em grupo. A anáfora *se me visses* traz a musicalidade própria da *cantiga de roda*. A repetição dos verbos também inscreve a melodia da *cantiga* no poema (*nascer, chorar, cantar, gritar*).

A *cantiga* é cantada no *batelão*, que é uma forma de embarcação que foi utilizada em algumas monções e expedições, não sendo propriamente um grande barco, devido ao tamanho. O eu-poético canta melancolicamente as dores daqueles que sofrem nessas embarcações. A oposição de sensações entre a figura do que ri e a figura do que chora, figura do que nasce e a figura do que morre, sugere a representação de duas forças antagônicas: o colono e o colonizado. Ao pautar essas vozes diametralmente opostas, Craveirinha tece a crítica de que a dor dos colonizados, deriva de um processo de subjugação. A repetição de *milhões* inscreve o processo histórico de colonização e invoca a memória de todos aqueles que sofreram nesse processo.

A resistência também se expressa no poema no uso dos verbos *gritar* e *cantar*. A projeção utópica é uma característica de Craveirinha, e, aqui, se apresenta na teimosia do ato de *gritar* e *cantar* mesmo diante da morte e do choro. Em oposição, temos Gilberto Freyre que defende que a conciliação entre Europa e trópicos, descartando o processo de violência e agrilhoamento.

(...) presença portuguesa caracterizada, desde velhos dias, pelo desejo de permanência, de estabilidade, de constância, de segurança, de que resultou, ou vem resultando, ser quase sempre essa presença a expressão de um processo de duplicação de vida e de cultura: o processo lusotropical como constante tentativa de harmonização da Europa com os trópicos. (FREYRE, 2010: 78)

Diferentemente de Freyre, é possível observar que nos

versos de Craveirinha não há harmonização entre colonizado e colonizador, Europa e trópicos. As dores de um, são a felicidade do outro; a vida de um é a morte do outro. O plano binário, mas não mecânico, apresentado nos dois poemas de Craveirinha, representa o sistema colonial, conforme elucida Cabaço (2009).

A sociedade colonial na África concebe-se e estrutura-se em consequência de uma multiplicidade de dualismos: frente a frente, bem demarcados, estarão não apenas “branco e preto”, “indígena e colonizador”, mas também “civilizado e primitivo”, “tradicional e moderno”, “cultura e usos e costumes”, “oralidade e escrita”, “sociedade com história e sociedade sem história”, “superstição e religião”, “regime jurídico europeu e direito consuetudinário”, “código de trabalho indígena e lei do trabalho”, “economia de mercado e economia de subsistência” etc., todos eles conceitos marcados pela hierarquização, em que uns se apresentam como a negação dos outros e, em muitos casos, como a sua razão de ser. (CABAÇO, 2009: 35)

Essa dualidade, apresentada por Cabaço (2009), e representada por Craveirinha, é uma síntese da sociedade colonial. Ao contrário de Freyre que defende que a Europa absorveu a cultura dos colonizados, devido a uma tendência a mesclar-se com outras culturas, o poeta mostra os lados opostos que estão definidos socialmente (colonizados e colonizadores), categorias que não são biológicas e naturais.

Além disso, Cabaço (2009) nos traz um elemento importante. Essa dualidade entre “civilizado” e “primitivo” constrói a ideia de superioridade, que ecoa até nossos dias, de uma forma social sobre a outra. Portanto, para Freyre, o colonizado, como superior por suas habilidades biológicas, é o que ensina, é o que possui as ferramentas de construção de novas sociedades, é o que instrui. Nessa perspectiva, os colonizados seriam agentes passivos nesse processo e que não teriam suas próprias ferramentas de aprendizagem, de organização da terra, de ensino, de saber. Ao invés de considera-los sujeitos que detêm um conhecimento próprio, divergente do Ocidente, e que podem modificar sua própria história, Freyre ca-

tegoriza o “indígena”, o “nativo”, “o colonizado” como um ser passivo que tem a aprender com os grandes feitos lusitanos.

Ainda sobre as ideias de Freyre em oposição a poética de Craveirinha, cabe destacar um dos elementos imprescindíveis para o entendimento do lusotropicalismo: o princípio de miscibilidade-mestiçagem, que será discutido a seguir. Lemos o poema “Grito Negro” (1980: 16).

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
E fazes-me tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não
Patrão!

Eu sou carvão!
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão.

Eu sou carvão!
Tenho que arder na exploração
Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu irmão
Até não ser mais tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!
Eu sou o teu carvão
Patrão!

Neste poema vemos que o eu-lírico constrói um processo metafórico do negro na palavra “carvão”. Carvão sugere

dois sentidos: racial e econômico. O carvão pode representar o negro, remetendo a cor do carvão ou pode representar a matéria-prima que gera o lucro para o “patrão”, já que a economia de Moçambique se baseou e se baseia nas jazidas de carvão mineral, a exemplo da colonização, que obrigou o trabalho escravo de negros nas minas, e atualmente a Vale que está presente no país utilizando-se de força de trabalho moçambicana para explorar o carvão, criando um novo processo colonizatório.

No poema, o negro seria o carvão que queima em nome do lucro. O negro é explorado tanto economicamente, como pela cor da pele. Mbembe (2014) comenta que “(...) o capital não só nunca pôs termo à fase de acumulação primitiva, como sempre foi recorrendo a subsídios raciais para a executar” (MBEMBE, 2014: 50), processo retratado no poema de Craveirinha.

Na segunda estrofe observamos que o eu poético sofre com a exploração mas busca resistir a esse processo, como lemos nos versos: *Para te servir eternamente como força motriz/ mas eternamente não*. A consciência do sujeito poético mediante um espaço de exploração, causa uma reação coagulada que será em algum momento expressa, pois a exploração não será eterna, como demonstra a adversativa *mas*. Mauro Iasi (2011) fala sobre a consciência em si: “A ação coletiva coloca as relações vividas num novo patamar. Vislumbra-se a possibilidade de não apenas se revoltar contra as relações predeterminadas, mas de alterá-las.” (2011: 29). Logo, o sofrimento coletivo vivido no processo de trabalho, será a força necessária para alterar as relações naturalizadas. Assim como em “Operário em construção”, de Vinicius de Moraes (1983), aqui, o eu poético vai descobrindo sua potencialidade revolucionária.

A repetição das vogais *ão*, ao final dos versos, gera uma musicalidade contestatória, como um grito de guerra, uma palavra de ordem (*chão, patrão, carvão, alcatrão, exploração, maldição, combustão, não*), que representa a resistência daqueles que são explorados. Mas, além disso, essa musicalidade pode sugerir o próprio som do trabalho. A polarização

expressa em *eu* e *tu*, demonstra forças antagônicas, como foi observado nos poemas anteriores. Essas duas forças se opõem, na medida em que um gera o lucro e outro se apropria do lucro.

Craveirinha mostra que o negro é usado como força de trabalho em nome do lucro do patrão. Assim, vemos que não há o princípio de democracia racial. Ocorre um processo em que o negro é tido como objeto econômico para manutenção das disparidades sociais. No contexto histórico-político de Craveirinha, a figura do patrão sugere o colonizador que se apropria dos bens materiais da colônia, mas já demonstra sinais de um capitalismo crescente que substitui os escravos pela força de trabalho assalariada. Na contramão desse pensamento, Freyre apresenta uma outra relação entre negros e brancos, colonizados e colonizadores. Para o sociólogo, a miscibilidade é uma tendência do português. Ao contrário dos outros europeus, o português soube se “misturar” “gostosamente” as populações autóctones.

O imperialismo europeu já não encontra nos trópicos populações superiores a gentes de cor, em cujas culturas encontram apenas curiosidades de museu, pitorescos para os olhos dos turistas, prazeres para os etnógrafos e os patologistas. O tempo é das populações de cor e da afirmação ou da restauração dos seus valores de cultura. O português, por ter sabido sempre ligar a estes valores os da Europa, ao sangue das mulheres de cor seu sangue de brancos desde a Europa misturados a mouros, judeus, berberes, criou culturas lusotropicalis que, no Brasil como na África e no Oriente, distinguem-se nitidamente das passivamente subeuropeias (...)
(FREYRE, 2010: 141)

Esse pressuposto, na lógica de Freyre, demonstraria uma sociedade que se constitui fundamentalmente pela ausência do racismo. A “mistura” entre portugueses e negros, ou no caso do Brasil, com os índios, possui como base uma premissa econômica, um programa político da metrópole.

Freyre, ao falar das relações sexuais no período colonial, tende a pautar o assunto como se o sexo fosse um consen-

so entre o colono e as mulheres locais: “Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se (...)” (2003: 70). O autor confunde a violência sexual e o estupro com o consento entre duas pessoas no ato sexual. A mestiçagem, portanto, não é um processo conciliatório, mas fruto da exploração sexual das mulheres. Cabaço (2009) comenta porque a mestiçagem foi uma estratégia deliberada de Portugal

A mestiçagem de sangue português se constituiu, nessa fase da história de Moçambique, quando estratégias de consolidação e preservação do poder, em concomitância com a escassez de população feminina proveniente de Portugal ou de Goa, favoreceram o abuso de mulheres locais ou o estabelecimento de uniões matrimoniais. (CABAÇO, 2009: 55)

O negro, para o português, era uma mercadoria importante para o enriquecimento da metrópole e para a manutenção hegemônica. Nas palavras de Mbembe (2014), o negro é constantemente produzido: “Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (MBEMBE, 2014: 40). Portanto, a miscibilidade não é fruto do amor e da capacidade da adaptação dos portugueses. Os negros foram utilizados como mercadorias no processo de trabalho e as mulheres como objetos sexuais dos brancos.

Últimas palavras

A poesia dolorosa de Craveirinha mostra o triunfo português de miséria, sofrimento e escassez nas colônias. No sentido oposto, temos a análise de Freyre que exalta a colonização portuguesa em terras tropicais. Em lados opostos, vemos duas vozes dissonantes que se posicionam. Se revestindo de um tom poético e florido, Freyre camufla as dores, a violência, buscando um entendimento da colonização na perspectiva do colonizador “inato”. Confunde-se ao analisar a que colonização vem de uma premissa moral, e não de um

programa político. Segundo Cabaço (2009)

(...) só existe colonizado porque existe o colono, e este encontra a sua razão de ser – o fundamento de seu privilégio “inato” – na existência daquele. O hipotético desaparecimento de uma dessas categorias sociopolíticas determinaria o fim da outra e a eliminação da ordem colonial. (CABAÇO, 2009: 39)

Portanto, a ideia biológica de que o colono é “inato” e “apto” em seu ofício de colonizador é desmascarada na medida em que a categoria “colono” é um papel social, uma estratificação social, uma construção provinda de um tempo histórico. Novas formas de organização social demandam novos papéis que são sociais, e não biológicos; papéis sociais escritos pelas mãos da história, e não pela genética. É importante pautar que a categoria “branco” e “negro” também é resultado de um processo histórico: “a raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projeção ideológica (...)” (MBEMBE, 2014: 26-27)

Craveirinha relembra, revive e reascende a colonização, os gritos, o negro como forma de não esquecer a história. Relembrar o passado é uma forma de reconta-lo, recantá-lo, recriá-lo para que a memória da dor permaneça no presente, como cicatriz que é resultado visível e inevitável de um processo doloroso.

A mesma história pode ser contada de duas formas diferentes. Neste trabalho vimos que a colonização pode ser contada pelo viés dos oprimidos ou dos opressores. Freyre, munido de seus métodos sociológicos; Craveirinha; abastecido de poesia. Cabe ao pesquisador, crítico da história, posicionar-se nesse jogo de hegemonias e contra-hegemônicas.

Referências

- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CANIATO, Benilde. *Língua portuguesa e línguas crioulas nos países africanos*. Via Atlântica. São Paulo: n. 5, p. 128 a 138, 2002.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. São Paulo: Editora Landmark, 2011.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Maputo: Edições 70, 1980.
- FREYRE, Gilberto. *O luso e o trópico. Sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povo autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: a lusotropical*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Um brasileiro em terras portuguesas. Introdução a uma possível lusotropicologia, acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- IANNI, Octavio. *Variações sobre arte e ciência*. Tempo social: Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 16, n. 01, a. 01, p.7-23, 2004.
- IASI, Mauro Luís. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014.
- MORAIS, Vinicius de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1983.
- OGOT, Allan Bethwell. *História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: Unesco, 2010.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo. Ática, 1993.

A nacionalidade literária de Princesa: impasses

Luciana Miranda Marchini Ulgheri*

Princesa é uma obra publicada pela *Sensibili alle foglie*, editora italiana gerada dentro do cárcere de Rebbibia, na cidade de Roma. Escrito a quatro mãos por Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, o texto nasce de uma narrativa em três vozes, tendo sido transformado em livro em 1994. Ela, uma transexual brasileira, e ele, um ex-terrorista italiano. Ambos presos em um cárcere na cidade de Roma. Neste cenário a autora escreve sua história em um pequeno caderno que viaja de sua cela até àquela do outro autor através de um amigo em comum: Giovanni Tamponi, um ex-assaltante de bancos de origem sarda.

Princesa possui uma singular gênese linguística e literária. A autora foi encorajada a escrever por Giovanni Tamponi, que lhe ensinou a língua sarda antes mesmo que ela aprendesse o italiano. Assim foram escritos muitos dos episódios que compõem a sua narrativa, numa língua híbrida, que compreende um misto de “italiano de rua” com forte cunho coloquial, e a inevitável presença do substrato linguístico português e sardo. Maurizio Jannelli, ao entrar em contato com os manuscritos, de acordo com Fernanda e Giovanni, escreveu o livro neles baseado. Nasce a personagem Princesa, fruto dos escritos autobiográficos de Fernanda, de sua narração oral e da escritura final de Maurizio Jannelli. *Princesa* conta a história de Fernanda Farias de Albuquerque, uma transexual brasileira que, após prostituir-se em várias capitais brasileiras, se transfere para a Europa (primeiro Espanha e depois Itália) em busca não somente de fortuna, mas também de segurança, um lugar onde conseguisse trabalhar (prostituir-se) sem correr risco de morte, como experimentara em sua trajetória desde

* Doutora pela USP.

o agreste da Paraíba até São Paulo. A narrativa se encerra com sua prisão por tentativa de homicídio em um cárcere romano.

O percurso narrativo da obra compreende a trajetória da identidade sexual da protagonista que, nascida homem, deseja ser mulher, travestindo-se primeiramente como tal para depois aproximar-se biologicamente da dimensão do corpo feminino por meio da ingestão de hormônios, de cirurgia plástica nos seios e, finalmente, da aplicação de silicone. Uma vez atrofiado o homem, pelo uso de *anaciclín*, a etapa sucessiva foi operada pelas mãos de Severina, a “bombadeira”, transformação que tem como cenário a cidade do Rio de Janeiro, pois “no Rio tudo é possível. No Rio basta sonhar e o sonho se realiza” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 81).

A transformação de identidade de Fernando, que aos poucos vai se transformando em Fernanda, é descrita no texto com o auxílio da metáfora da viagem. De fato, a história é também uma viagem no sentido lato do termo, haja vista que a protagonista passa por várias cidades brasileiras – Alagoa Grande, Campina Grande, João Pessoa, Recife, Natal, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo – antes de sua viagem transoceânica.

Por causa das perseguições e do risco de morte que principalmente gays e transexuais enfrentavam nas grandes cidades brasileiras devido ao aparecimento da epidemia da Aids nos anos oitenta do século passado, Fernanda encontra a possibilidade de seguir sua vida na Europa. Dessa forma, a superação da fronteira do gênero masculino soma-se à superação da fronteira do continente propriamente dito. A travessia atlântica é fomentada pela crença de que “Na Europa a polícia não mata nas ruas. Um paraíso.” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 104).

A parábola migratória inicia-se com a adesão ao consumo de drogas – heroína e cocaína –, caminho que ajudaria a suavizar o intenso frio das calçadas europeias. Nesse trajeto, descreve-se a pandemia da Aids no mundo transexual concluindo-se metaforicamente com as imagens do demônio e do inferno, com a chegada da protagonista ao cárcere de Rebibbia após uma tentativa de homicídio.

Os episódios da vida de Fernanda contados neste precioso livro deram lugar a um mosaico de criações artísticas nascidas do entrelaçamento de diversas linguagens e imaginários poéticos que contribuíram de forma decisiva para a sua reescritura. *Princesa* inspira, dentre outros, uma canção homônima escrita e musicada por Fabrizio de Andrè e Ivano Fossati; o filme *Princesa*, do diretor Henrique Goldman; a peça de teatro *Princesa, monologo tra corpo e essere*, dirigido por Orietta Borgia; outras narrativas como o conto *La Sirenetta nel Cemento*, da ex-deputada italiana Wladimir Luxuria; o documentário *Le stradedi Princesa: Ritrattodi una trans molto speciale*, de Stefano Consiglio; a criação da *Associazione Princesa*, entidade de apoio às pessoas *transgender* e de combate à transfobia.

A complexidade do processo de escritura e a história narrada suscitam no leitor e no crítico algumas interrogações relacionadas, dentre outras, com questões literárias fundamentais como a nacionalidade literária, a autoria e o gênero literário e, por isso mesmo, fomentam a imaginação dos mesmos. Com a intenção de colaborar com o debate já existente, e que tende a se acentuar após a divulgação de grande parte dos manuscritos de Fernanda, pretendemos discutir, neste artigo, a questão da nacionalidade literária do livro, partindo do pressuposto de que *Princesa* se trata de uma obra em consonância com a “Poética da Relação” assinalada por Édouard Glissant. Tal “poética” preconiza a imprevisibilidade das relações entre as culturas do mundo, e, por conseguinte, defende o direito à opacidade no sentido de que não é mais necessário “*compreender* o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo da minha própria transparência, para viver ou construir com ele” (GLISSANT, 1995, p. 86, grifo do autor).

A nacionalidade literária de *Princesa*: possibilidades

Princesa é e continua sendo considerado um dos primeiros escritos da chamada *Letteratura Italiana della Migrazione*, e flutua entre uma longa tradição literária – que trata dos “proletários”, dos rejeitados, dos sofrimentos dos últimos da

sociedade, da crítica ao poder e do conflito de classe – e uma tradição intimista dos conflitos do *Eu*. Do drama pessoal surge a necessidade de escrever e revelar ao mundo, por vezes gritando, quase como uma forma de distribuir em mais ombros possíveis, um fardo pesado demais para ser carregado sozinho.

A experiência de Fernanda é também a de milhões de pessoas desenraizadas de seus passados e contextos, vivendo ao par dela uma condição existencial fragmentada, e ao mesmo tempo tornando-se os últimos das sociedades nos países em que migrando, chegaram. Nasceu assim a *Letteratura Italiana della Migrazione* que tem somente cerca de vinte anos de existência, mas que, segundo o *Bolletino della Banca Basili dell'Università "La Sapienza" di Roma*, atualizado em 2012, reúne 481 escritores provenientes de 93 países, sendo 24 o número de escritores brasileiros (BASILI).

As razões que fomentaram o supracitado fenômeno literário devem ser buscadas em certas coincidências históricas, geográficas, sociais, econômicas, ideológicas e políticas existentes dentro e fora do território italiano que, após os anos setenta do século passado, deixa de ser um país de emigração para tornar-se um país de imigração². Este aumento da imigração originou algumas mudanças internas em solo italiano que acabaram por gerar alguns conflitos, como por exemplo, o assassinato do trabalhador sul-africano Jerry Masslo por jovens italianos no sul do país em 1989³. Este acontecimento

² Segundo estatísticas da Caritas para o ano de 2010, a presença de imigrantes na Itália passou de 100 mil a quase 5 milhões, ou seja, de 1 imigrado para cada 12 residentes. (DOSSIER STATISTICO IMMIGRAZIONE, 2010, p. 5).

³ Como salienta Chiara Mengozzi, o assassinato de Masslo não foi um caso isolado, mas foi o caso que “ha certamente avuto una sua importanza come catalizzatore dell’attenzione nazionale, (il caso Masslo) sarà da leggersi come cartina al tornasole di una serie di processi in corso già da tempo in Italia e che meritano di essere ricostruiti per dimostrare che l’immigrazione non diventa improvvisamente un problema tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta, ma che proprio in quel momento cambiano i termini del dibattito nazionale, ovvero il problema comincia ad assumere appunto forme e finalità diverse nel contesto culturale, politico, sociale e mediatico italiano.” [“teve certamente sua importância como catalizador da atenção nacional, (o caso Masslo) será lido como o teste definitivo de uma série de processos em curso há muito tempo na Itália e que merecem ser

gerou grande comoção na sociedade peninsular. O episódio ajudou a colocar pela primeira vez a questão dos imigrantes no grande espaço da mídia nacional, além de marcar o nascimento de muitas associações e movimentos dedicados ao tema da imigração e à defesa dos direitos dos imigrantes e provocar a modificação da lei de imigração daquele país⁴. Além disso, tal acontecimento serviu de motivação para o conto “Villa Litterno”, do escritor franco-marroquino Tahar Ben Jelloun, tendo sido publicado no livro *Dove lo Stato non c'è: Racconti Italiani* (BEN JELLOUN; VOLTERRANI, 1991). A ficcionalização do episódio dá início a uma literatura que começa a reunir “retalhos” representativos dessa nova realidade que se configura na Itália⁵.

reconstruídos para demonstrar que a imigração não se torna de improviso um problema entre o fim dos anos oitenta e o início dos anos noventa, mas que exatamente naquele momento mudam os termos do debate nacional, ou o problema começa a assumir de fato formas e finalidades diferentes no contexto cultural, político, social e midiático italiano.”] (MENGOZZI, 2011, p. 10, tradução nossa).

⁴ A este propósito escreve Sibrich Gaastra: “Un ambito che determina per la maggior parte la vita degli immigrati in Italia è la legislazione dell’immigrazione. La legislazione determina i diritti dell’immigrato e ciò che non gli è permesso, per farla breve: lo status giuridico. Il nuovo dibattito sull’immigrazione dopo l’omicidio di Jerry Masslo è culminato nel 1991. In quest’anno è stata approvata la prima legge che veramente regola i flussi migratori verso l’Italia. La legge Martelli era delle prime leggi nella materia dell’immigrazione, perché dalle idee tradizionali dei partiti politici della sinistra che erano abbastanza tolleranti nei confronti degli immigrati. [“Um âmbito determinante para a maior parte da vida dos imigrantes na Itália é a legislação relativa à imigração. A legislação determina os direitos do imigrante e o que não lhe é permitido, resumindo: seu status jurídico. O novo debate sobre a imigração depois do assassinato de Jerry Masslo culminou em 1991. Neste ano foi aprovada a primeira lei que realmente regula os fluxos migratórios para a Itália. A Lei Martelli era uma das primeiras leis em relação à imigração, porque antes da metade dos anos oitenta não havia necessidade (emergência). Essa lei ainda era inspirada nas ideias tradicionais dos partidos políticos de esquerda que eram bastante tolerantes em relação aos imigrantes.”] (GAASTRA, 2011, p. 5, tradução nossa).

⁵ “In realtà non si può mai dire con esattezza quando un fenomeno letterario nasce [...] Non si può racchiudere un fenomeno complesso in una fredda data. Un movimento letterario è fatto di tormenti, ripensamenti, caos, illuminazioni, amore. Però ciò non toglie che alcuni episodi siano stati importanti nella genesi dei fenomeni letterari. Nel caso della letteratura migrante il momento X, l’evento che ha portato ad una consapevolezza

O primeiro teórico a se debruçar sobre o novo fenômeno literário foi Armando Gnisci, professor de literatura comparada da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, que em seu livro *Creolizzare l'Europa: Letteratura e Migrazione* o denomina *Letteratura Italiana della Migrazione*. Segundo Gnisci, o fenômeno se inicia remotamente “com as migrações de inteiras populações de italianos em direção a todo o mundo em busca de trabalho a partir do imediato período pós-unificação e encontra o seu complemento na literatura escrita pelos imigrados, vindos para a Itália de todo o mundo em busca de trabalho a partir da última década do século passado (GNISCI, 2003, p. 83, tradução nossa)⁶”.

A proposta de fazer uma conexão entre o passado de emigração italiana, já relativamente distante no tempo, e esta nova realidade de imigração na Itália, deve ser valorizada, porém, o que efetivamente acontece é que tal nomenclatura vem sendo aplicada somente para os escritos dos imigrantes contemporâneos. Naquele mesmo trabalho Gnisci propõe uma periodização das produções dos migrantes contemporâneos em duas fases. A primeira chamada de *esotica*, assim denominada pelo fato de ter sido muitas vezes ancorada por grandes editoras que queriam vender as histórias das pessoas que vinham de fora, como um turismo em terras exóticas, para o público italiano em uma língua *standard*, escrito a quatro mãos – geralmente o imigrante em colaboração com um jornalista ou um escritor nacional, que faria o papel de “fiador da confecção correta e adequada às vendas” (*Sapiena degli autori, è stato la morte de Jerry Masslo*. (“Na realidade não se pode dizer com exatidão quando um fenômeno literário nasce [...] Não se pode conter um fenômeno complexo em uma data fria. Um movimento literário é feito de tormentos, reconsiderações, caos, iluminações, amor. Porém, isso não quer dizer que alguns episódios não foram importantes na gênese dos fenômenos literários. No caso da literatura migrante, o momento X, o evento que levou a uma consciência plena dos autores, foi a morte de Jerry Masslo”). (SCEGO, **Relazione 2004**. Em <http://www.eksetra.net/forummigra/relScego.shtml>, tradução nossa).

⁶ “con le migrazioni di intere popolazioni di italiani verso tutto il mondo alla ricerca di lavoro a partire dall'immediato periodo post-unitario e trova il suo complemento nella letteratura scritta dagli immigrati, venuti in Italia da tutto il mondo in cerca di lavoro, a partire dall'ultimo decennio del XX secolo”. (GNISCI, 2003, p. 83).

BELLI, 2004, p. 3, tradução nossa)⁷. Assim, a “abundância de introduções, prefácios, notas, cronologias, tendem a induzir o leitor a considerar verdadeiro aquilo que se prepara a ler” (QUAQUARELLI, 2010, p. 12, tradução nossa), dando maior peso ao fato narrado. Lucia Quaquarelli observa que esses traços tendem a

[...] empurrar desde o início a *letteratura italiana dell’immigrazione* ‘fora do texto’, para exterior, na busca de sua dimensão (e do seu alcance) social e política antes mesmo que literária. Traços que orientam a recepção e marcam, com boa probabilidade, seu destino imediato. (2014, p. 14, tradução nossa)⁸.

Dentre os textos da fase *esotica* podemos citar alguns títulos: *lo venditore di elefanti*, do senegalês Pap Kouma, *Immigrato*, do tunisiano Salah Methnani, *Chiamatemi Ali*, do marroquino Mohamed Bouchane, *La promessa di Hamadi*, do também senegalês MoussaBa, *La tana della iena*, do palestino Itab Hussan e *Volevo diventare Bianca*, da argelina Nassera Chohra⁹.

A segunda fase foi chamada *carsica* pelo fato de reemergir depois de um período de latência resultante do desinteresse das grandes editoras em publicar escritos que não tivessem uma relação direta com a experiência autobiográfica dos autores. Dessa forma, os escritores que quiseram sair do papel que lhes fora designado – o de imigrados que se improvisam

⁷ “garante della confezione corretta e adatta alle vendite”. (SABELLI, 2004, p. 3).

⁸ “[...] a spingere fin da subito la letteratura italiana dell’immigrazione ‘fuori dal testo’, verso l’esterno alla ricerca della sua dimensione (e della sua portata) sociale e politica assai prima che letteraria. Tratti che ne guidano la ricezione e ne segnano, con buona probabilità, l’immediato destino”. (QUAQUARELLI, 2010, p. 14).

⁹ KHOUMA, P.; PIVETTA, O. *lo venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 1990; METHNANI, S.; FORTUNATO, M. *Immigrato*, Napoli, Theoria, 1990.; BOUCHANE-D, M.; GIROLAMO, C., *Chiamatemi Ali*, Milano, Leonardo, 1990.; MOUSSA BA, S.; MICHELETTI, A. *La promessa di Hamadi*, Milano, De Agostini, 1991.; ITAB, H.; CURCIO, R. *La tana della iena*, Roma, Sensibili alle foglie, 1991.; CHOHRRA, S.; ATTI DE SARRO, A. *Volevo diventare bianca*, Roma, e/o, 1993.

como escritores, passando à condição de escritores que liberam suas fantasias e escrevem sobre suas emoções –, foram colocados à margem do mercado editorial italiano. Por isso mesmo, o que caracteriza a fase *carsica* é a publicação em pequenas editoras, sem o auxílio do coautor, na qual os acontecimentos vividos não são necessariamente esquecidos, mas metaforizados ou acenados de forma a atribuir maior importância aos aspectos literários. Segundo Gnisci, “quem escreve em italiano vivendo as experiências da migração quer ser, a partir de então, reconhecido como escritor no sentido lato da palavra” e não somente isso, não quer mais ser visto “como um fenômeno de livrarias entre o exótico e a compaixão” (GNISCI, 2003, p.90, tradução nossa). Dentre os escritores dessa nova fase, destacam-se: os brasileiros Christiana de Caldas Brito e Júlio Monteiro Martins autores de, entre outros *Amanda Olinda Azzurra e lealtre* e *Racconti Italiani*, respectivamente; os argelinos Tahar Lamri e Lakhous Amara, autores respectivamente de *I sessanta nomi dell'amore* e *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*; os albaneses Gëzim Hajdari e Ornela Vorpsi, autores respectivamente de *Ombra di cane* e *Il paese dove non si muore mai*; a eslovaca Jarmila Ockayová, autora de *Requiem per ter padri*; e o sírio Youssef Wakkas, autor de *Una favola a staffetta*, muitos deles já escritores em seus países de origem, como é o caso dos brasileiros mencionados.

Essa divisão entre as duas fases da literatura migrante italiana sugere, mesmo que subliminarmente, que poderia existir dois tipos distintos de escritores dentro do fenômeno literário, como o proposto por Júlio M. Martins: os migrantes-escritores e os escritores-migrantes. A diferença reside no fato de que os primeiros escrevem com a finalidade “de denúncia e de testemunho”, enquanto os segundos seriam aqueles que têm como meta “principal a continuidade de um percurso de criação artística”¹⁰, muitas das vezes já iniciada nos seus países de origem ou mesmo em outras terras para

¹⁰ “le opere dei migranti scrittori hanno come fine principale la denuncia e la testimonianza, mentre le opere degli scrittori migranti hanno come scopo principale il proseguimento di un percorso di creazione artistica”. (MACCHIONI em: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm).

as quais anteriormente migraram. O debate relativo às características e às definições desta nova literatura em solo italiano se encontra em aberto e não é nossa intenção neste trabalho aprofundá-lo¹¹, porém é fato que a *Letteratura Italiana della Migrazione* tem uma data de nascimento que nos coloca de frente, como sustenta Quaquarelli (2010, p. 16), a um espaço suspenso entre a realidade e a ficção, inaugurando uma tensão constitutiva entre a vontade de fazer do romance um lugar de testemunho e de denúncia, ao mesmo tempo em que esse espaço representa a criação de um terreno de reformulação fictícia que transcende a experiência cotidiana e dota-se de um modo de existência ficcional capaz de espelhar-se, por sua vez, na realidade¹², independentemente de seus textos terem sido produzidos por escritores-migrantes ou migrantes-escritores.

Princesa vem sendo considerada uma obra como pertencente à fase *esotica* do fenômeno literário italiano em razão de ter sido escrito a quatro mãos – assinado por duas pessoas –, contar a história de vida da autora imigrada clandestina e ter sido publicada na Itália em língua italiana *standard*, porém a riqueza estilística, de conteúdo, de criação e de edição da obra transcende sua catalogação nesta fase assim como no seu pertencimento à própria *Letteratura Italiana della Migrazione*.

De fato, a obra é assinada pela autora protagonista e por um autor italiano, mas como referido, o texto foi pensado, desenvolvido e escrito pelos dois autores com o auxílio direto de um terceiro. Não foi uma obra escrita pelo imigrado e depois sistematizada, traduzida, transcrita e editada por um autóctone, nem tampouco resultou de um recolhimento de

¹¹ Dentre tantos textos que dissertam sobre o assunto temos: (MENGOZZI, 2010), (QUAQUARELLI, 2010), (GNISCI, 2003, 2006), (MELTEMI, 2008), (SABELLI, 2004).

¹² Sobre o assunto Dona Meneghelli (2011, p. 61) escreve: “In quel mito dell’origine c’è qualcosa di più: l’indizio di un nesso profondo tra letteratura italiana dell’immigrazione e cronaca che costruisce una costante e che vale la pena di indagare con attenzione”. Tradução nossa: “Naquele mito da origem tem alguma coisa a mais: o indício de um nexo profundo entre a literatura da imigração e a crônica que constituiu uma constante e que vale a pena investigar com atenção”.

materiais e depoimentos que culminou com a escritura final, como esclarece o coautor italiano nas anotações sobre o contexto, que funciona neste caso como o prefácio da obra. A língua na qual *Princesa* originalmente foi escrito e que serviu de base para a sua escritura final trata-se de um pastiche de línguas no qual o substrato linguístico português é predominante, é a língua portuguesa travestida de língua italiana, como podemos observar neste pequeno trecho do escrito original, intitulado “Sono venuta da molto lontano” (“Vim de muito longe”)

Il racconto di infanzia dela mia vita. Adesoleho 28 anni. Mi ricordo come si fosse oggi. All anni 6 della mia età, nella compagnia di mia madre purre una sorella, l'altra sorella, non era conoi, anche due fratello, loro già eranospozati. In quelli stersso anno si sposava questa sorella, rimanev io i mamma, lei il mio cognato in quilli stersso anno loro due partivano per una cita grande, ho rimasto da solo com mia madre. Eramo in campagna, nella agricoltura, il criasiono di animais come cabra, vaca, cabra, maile, galinas, ecc. (ALBUQUERQUE, PRINCESA20, 1991/1992).

Embora na versão publicada as invenções linguísticas tenham desaparecido quase que totalmente, subsiste o fato de que o inusitado léxico da redação original serviu de inspiração para as inúmeras metáforas presentes no texto final.

O livro foi publicado por uma pequena cooperativa editorial, nascida também dentro do cárcere, portanto à margem do grande mercado editorial italiano e talvez, por esse motivo, tenha sido dada aos autores uma relativa liberdade criativa que, como sabemos, nem sempre é concedida quando se trata de empreendimentos editoriais maiores e mais lucrativos.

A história contada é, em tese, a história de vida de Fernanda Farias, uma das autoras, porém tal narração foi manipulada, traduzida, transcrita, criada e recriada por sujeitos diferentes, fato que de algum modo mina o conceito canônico de autobiografia, fazendo com que tenhamos *Princesa*, a protagonista, entendida pelo coautor como uma “persona-

gem, uma construção” (JANNELLI apud PORTELLI, 1994, p. 4). Finalmente não podemos deixar de ressaltar que cerca de dois terços da história contada em *Princesa* se passam em território brasileiro, em um contexto confessadamente desconhecido pelo coautor. A narrativa de *Princesa*, embora trate dos seus deslocamentos espaço-geográficos, se concentra, sobretudo, na sua “viagem” pelo corpo, problematizando, desse modo, a estrutura dicotômica que define os gêneros em masculino e feminino. A migração interna e a travessia atlântica da personagem importam para a sua história, mas não são preponderantes, ou seja, a história narrada não faz os italianos se verem na contramão; ela não faz uma reflexão sobre a vida na Itália e nem sobre os italianos. Este ponto é de fundamental importância para a teorização da *Letteratura Italiana della Migrazione* por Armando Gnisci que, no seu primeiro livro sobre o assunto, *Il rovescio del gioco* (1992), destaca:

Nesta literatura – ainda nos seus primeiríssimos passos – dois significados parecem já ressaltar com absoluto rigor: 1) o reverso da viagem, isto é, que o itinerário narrado é efetuado na direção contrária em relação àquela da canônica viagem literária na Itália, do norte para sul; e que do reverso da nossa leitura, na nossa língua diz alguma coisa a nós italianos, sobre nós mesmos, que é extraordinariamente vital e importante para o nosso destino e que ninguém sabe nos dizer dessa maneira. (GNISCI, 1992, p. 25, tradução nossa)¹³.

Princesa/Fernanda não se preocupa em estabelecer nenhum vínculo mais estreito com as cidades europeias nas quais trabalhou e nem com as pessoas que nelas habitam, pois a sua seria uma viagem de “negócios” e nada mais importava que não fosse amealhar umas economias para, de-

¹³ “In questa letteratura – ancora ai primissimi passi in Italia – due significati sembrano già risaltare con assoluto rigore: 1) il rovescio del viaggio, cioè, che l’itinerario narrato è effettuato nella direzione capovolta rispetto a quella del canonico viaggio letterario in Italia, da nord a sud; e che dal rovescio della nostra lettura, nella nostra lingua, dice qualcosa a noi italiani su noi stessi che è straordinariamente vitale e importante per il nostro destino e che nessuno sa dirci così”. (GNISCI, 1992, p. 25).

pois, voltar à casa materna. Todo o resto, segundo sua visão, era “coisa para turista”, como vemos nesta passagem sobre Madri:

De Madri não sabia nada, não me interessava nada, não vi nada. Uma calçada, um hotel, três frases em língua estrangeira me bastaram. É lógico, a mudança de clima, as ruas, as igrejas, os prédios. Quase tudo era diferente, uma solenidade. Eu estava pouco ligando. Na Europa não te matam a tiros. Isto era importante, isto bastava. O resto, coisa para turista. De mim os espanhóis queriam sexo e eu tinha vindo de muito longe para fazer o negócio. Madri valia a pena. Eu tinha certeza. A ela eu tinha confiado minha determinação, a partida. O caminho mais longo era a via mais curta para acumular meu tesouro. É isso aí, a relação com aquela cidade já estava clara. (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 105).

A clara ausência de um olhar sobre a Itália e os italianos na narração de *Princesa* é parcialmente suprida durante uma entrevista à autora pelo coautor e anexa ao final do livro. Nesta entrevista constatamos que das vinte perguntas feitas, nove são direcionadas, requerendo observações de Fernanda sobre o país peninsular e seus habitantes. Nesta mesma linha, constatamos que, nas críticas e resenhas do livro publicadas nos jornais italianos, o trecho mais citado é exatamente o que fala sobre a confusão que vive a protagonista na sua primeira noite em Milão, no qual se pergunta se os milaneses compravam “uma mulher com pau ou um homem com peitos” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 112). Mas, para ela, isto não importava, era somente um negócio, porque no fundo, declara: “aprisionada num limite invisível, eu trabalhava por um futuro totalmente feminino” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 113), e no Brasil, pois a Europa serviria somente para “construir meu pequeno tesouro, para voltar para casa” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p. 96). Portanto, em *Princesa*, o que prepondera é o fato de sua identidade fragmentada estar ligada à sua transitoriedade de gênero e não à sua condição de imigrante clandestina que denuncia “a di-

fácil condição dos/as migrantes na sociedade italiana” e que, para isso, escreve com a colaboração “de um porta-voz ou mediador para encontrar finalmente um espaço onde falar” (MENGOZZI, 2011, p. 269).

Ao mesmo tempo em que a personagem flutua de um sexo a outro, de um gênero a outro, problematizando e questionando as dicotomias que definem homem e mulher, masculino e feminino, *Princesa*, o livro, oscila entre as fases *esotica* e *carsica* da *Letteratura Italiana della Migrazione*, segundo as divisões propostas por Gnisci. No entanto, o livro pode ser visto também como um elemento estranho neste *corpus* na medida em que, se levarmos em consideração os elementos língua, nação, nacionalidade do autor, cor local, temática, recepção da obra que, desde o Romantismo, com algumas variações, vêm servindo de base para a classificação de uma obra como expressão de uma determinada literatura nacional, a obra em questão poderia ser requerida tanto pelo sistema da literatura brasileira, como por aquele da literatura italiana, como observa Laura Gandolfi no artigo *Princesa: The textual space between translation and divergence*:

[...] o fato de que o [livro] foi e continua a ser considerado como pertencente à literatura italiana contemporânea [leia-se, literatura migrante em língua italiana] (apesar de Fernanda de Albuquerque ser por nacionalidade brasileira e grande parte do texto tratar de sua vida no Brasil, e não na Itália), necessariamente, gera uma série de perguntas referentes a estruturas literárias nacionais e os limites que neste caso definem literatura brasileira, por um lado, e italiana, por outro. (tradução nossa)¹⁴.

Se levarmos em consideração o fato de *Princesa* ter como

¹⁴ “Furthermore, the fact that she has been and continues to be considered as belonging to contemporary Italian literature (regardless of the fact that Fernanda de Albuquerque is by nationality Brazilian and large part of the text indeed deals with her life in Brazil, not Italy) necessarily generates a series of questions pertaining to national literary frameworks and the boundaries that in this case define Brazilian literature, on the one hand, and Italian, on the other.” (GANDOLFI, *Princesa: The textual space between translation and divergence*).

autora e protagonista uma brasileira, de os originais terem sido escritos tendo como substrato linguístico predominante a língua portuguesa do Brasil, de as ações da personagem terem se desenvolvido majoritariamente em território brasileiro e de terem sido usadas metáforas, figuras de linguagem e de pensamento, lendas e tradições da cultura brasileira que por sua vez “obrigaram” o coautor a se informar mais sobre a cor local¹⁵, com vistas a dar uma versão definitiva em língua italiana da história, além da tradução da mesma para o português ter se dado em seguida à publicação italiana, a obra pode ser vista tanto como pertencente ao conjunto da literatura nacional brasileira como ser inserida no conjunto da literatura brasileira escrita, mas publicada em italiano.

Se por outro lado levarmos em consideração que a obra também foi assinada por um escritor/autor italiano, dotado, em última instância, do poder de escrever a história de Fernanda, de acordo com a sua capacidade de escutar e de transmiti-la para o maior número de pessoas possível na sua língua natal, o italiano – idioma praticamente desconhecido pela protagonista da história –, aliado ao fato de que este mesmo autor se viu diante de um universo desconhecido – tanto em termos da migração de gênero como em termos de Brasil – e que por isso mesmo “manipulou” a escritura original de modo a “torná-la acessível a um público maior” (ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.10); e ainda que o livro foi editado e publicado na Itália e que sua primeira e grande recepção e repercussão se deu em terras peninsulares, podemos considerar *Princesa* como uma obra da literatura italiana.

¹⁵ Maurizio Jannelli afirma que de cada página escrita dos manuscritos de Fernanda saíam uma série de demônios e ele não entendia o motivo, não sabia da importância desses seres o que o levou a ler de uma só vez o livro “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa e não somente isso. Ele afirma que “para ter descrições mais detalhadas das paisagens que de vez em quando Fernanda me dizia, fui perguntar aos presidiários que viveram suas fugas no Brasil algumas informações e notícias. [...] Muitos foram os que me contaram da cor da areia do Nordeste; que entrando em Salvador tem um odor de incenso de dendê, que é um óleo particular. No “Grande Sertão de Guimarães Rosa encontrei alguns modos de falar que eram muito similares àqueles usados pela mãe de Fernanda e que ela me relatava”. (JANNELLI, apud PORTELLI, 1994, p. 4).

Ou mesmo, uma literatura italiana com fortes traços de Brasil. Nesta linha, a pesquisadora Anna Proto Pisani credita a Maurizio Jannelli a valência literária do livro ao argumentar que

[...] Fernanda Farias não é uma verdadeira escritora, não o foi antes deste texto e não o será depois. A dimensão literária do texto é devida à Jannelli, que ao contrário, possui uma veia literária e ainda continua a desenvolver atividade literária como autor no âmbito televisivo. (PISANI, 2008, p. 246, tradução nossa)¹⁶.

Pisani não deixa de dizer que tal dimensão literária contida no texto foi possível graças à força explosiva da língua de Fernanda que é “comparável à subversão da sua vida, com neologismos e imagens únicas” (PISANI, 2008, p. 246, tradução nossa).

Com base nestas observações, podemos dizer que esta experiência de colaboração na escritura, construção de *Princesa*, é um caso único no panorama literário da chamada literatura migrante em língua italiana, e não somente naquele sistema. E que a marca desta escritura é a relação que se instaura entre Fernanda, Giovanni e Maurizio que acabam projetando na escritura de vida da autora o sonho de costurar os fragmentos das suas próprias vidas no cárcere e de viajarem para além dos muros da prisão, perseguindo Fernanda do Brasil à Itália, como assinalado nas anotações de contexto da obra:

A cada passo os equilibristas arriscam-se a cair no vazio, oscilam, sem ter certeza da terra sob os pés. Fernanda, entre uma página e outra dos seus escritos, despencou cem vezes. Perdeu o equilíbrio pelos tropeços de uma identidade sexual continuamente submetida a tensão, sempre rediscutida. Baqueou assustadoramente diante da brutal comunicação de ser soropositiva; vacilou por

¹⁶ “[...] Fernanda Farias non è una vera e propria scrittrice, non lo è stata prima di questo testo e non lo sarà dopo. La dimensione letteraria del testo è dovuta a Jannelli, che invece possiede una vena letteraria e che tuttora continua a svolgere attività letteraria, come autore in ambito televisivo.” (PISANI, 2008, p. 246).

causa da distância da família, pelas brutalidades do cárcere. Faltou-lhe o chão sob os pés, e ela agarrou-se a nós. E nós a ela. Porque tanto eu como Giovanni ansiávamos por um sentido, um tempo, uma identidade diversos dos que continuamente nosso carcereiro marcava. E, por dois anos, o texto de Fernanda suportou, sem se romper, o peso das nossas perguntas, os silêncios, as retomadas e os abandonos. (JANNELLI apud ALBUQUERQUE; JANNELLI, 1995, p.19-20).

Assim, a escritura se torna o espaço aberto para o encontro e para o recíproco conhecimento. Esta singularidade da obra é que a faz muito próxima ao que Édouard Glissant (2005, p. 37) chama de “Poética da Relação”, na qual se preconiza o ser não como absoluto, mas como “relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos”. Desse modo, fazendo uma analogia com o pensamento de Glissant, podemos dizer que a história primordial contada por Fernanda é um rizoma que foi ao encontro de outras raízes (seus amigos) de modo que “o que se torna importante não é tanto um pretense absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação” (GLISSANT, 2005, p. 37), materializada, neste caso, pela publicação do livro. Sendo assim, *Princesa* em termos de nacionalidade literária, não se define e continua, como a própria personagem, a transitar entre uma margem e outra: em um terceiro espaço, como quer H. Bhabha (1998); em uma *terra de medios*, como insiste Glória Anzualdúa; no seu eterno entrelugar.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de; JANNELLI, Maurizio. **Princesa**. Roma: Sensibili alle Foglie, 1994.
- ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de; JANNELLI, Maurizio. **A princesa**. Depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas. Trad. Elisa Byington. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- ALBUQUERQUE, F. F. de. **Sono venutadimoltolontano**. Cópia original do trabalho conforme o original (Org. por Mauriziojannelli), 16/09/1991 a 14/03/1992. Disponível em: <http://www>.

- princesa20.it/wp-content/uploads/2014/11/SVML.pdf. Acesso em 12/04/2014
- BASILI** - UNIROMA1: "Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana". In: <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>
- DOSSIER STATISTICO IMMIGRAZIONE**. *Immigrazione: dossier statistico 2010: 20° rapporto sull'immigrazione*, IDOS - Centro Studi e Ricerche, Roma, 2010. Em: <http://www.dossierimmigrazione.it/>
- GAASTRA**, Sibrich. **L'identità dell'altro**: Um confronto fra l'immagine dall'immigrante creata dalla legislazione e quella creata dalla letteratura migrante, 2011. Tese de Bachelor della Lingua e Cultura Italiana, Utrecht University, Utrecht, 2011.
- GANDOLFI**, Laura. **Princesa**: The textual space between translation and divergence. Disponível em http://www.researchgate.net/publication/49599363_Princesa_The_Textual_Space_Between_Translation_and_Divergence, acesso em 10/04/2014.
- GLISSANT**, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Elnice Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GNISCI**, Armando. **Creolizzare l'Europa**: Letterature e migrazione. Roma: Meltemi, 2003.
- _____. **Il rovesciodelgioco**. Roma: Carucci, 1992.
- MACCHIONI**, Francesca. **Intervista a Júlio Monteiro Martins**. Acessível em: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm. (Acesso em 10/03/2014)
- MENEGHELLI**, Donata. Il diritto all'opacità. In: **Scritturemigranti**. Rivista di scambi multiculturali. Bologna, n. 5, p. 57-80, 2011.
- MENGOZZI**, C. **Narrazioni contese**: Pratiche e dispositivi di (auto) rappresentazione nelle scritture italiane della migrazione. 2011. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura, Università degli Studi di Trieste, Trieste, 2011.
- PISANI**, Anna P. L'identità ambigua: il corpo maschile e femminile in *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque. In: **Narrativa**. Nuova serie. Nanterre: CRIX - Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense, n. 30, p. 241-256, 2008.
- PORTELLI**, Alessandro. La figura di una donna. In: **Caffè**. Rivista di letteratura multiculturale. Roma, n. 1, setembro 1994.
- QUAQUARELLI**, Lucia. Introdução. In: _____. (Org.). **Certi Confini**. Sulla Letteratura Italiana dell'Immigrazione. Milão: Morellini, p. 7-22, 2010.
- SABELLI**, S. **Scrittrice eccentriche**: generi e geneologie nella letteratura italiana della migrazione. 2004. Tese de Doutorado em "Storia delle scritture femminili", Università "La Sapienza" di Roma, Roma, 2004.
- SCEGO**, Igiaba. **Relazione 2004**. Disponível em <http://www.eksetra.net/forummigra/relScego.shtml> (Acesso em 12/03/2013).

“Uns contos iguais a muitos”: narrativas curtas e relações de trabalho no contexto colonial angolano e moçambicano (décadas de 1950 e 1960)

Luiz Fernando de França*

1 - Introdução

Parte do título provisório deste projeto de tese trata-se da adaptação que fiz de uma das estórias de Fernando Costa Andrade incluídas em *Estórias de Contratados*: “Um conto igual a muitos”. A estória que, em 1959, fez parte da antologia de *Contistas Angolanos* da Casa dos Estudantes do Império, narra uma parte da vida do trabalhador Paulino Kambulu que regressa após seis anos de trabalho em São Tomé com um número reduzido de pertences e um aspecto profundamente triste e cansado. Kambulu é caracterizado como um sujeito subjugado pela “autoridade” colonial. O “quimbo” onde mora o trabalhador é, cruelmente, explorado pelos angariadores; estes enganam os homens com promessas falsas de trabalho e os transformam em mercadoria lucrativa no litoral, com isso a maioria dos homens que são levados jamais regressa. As mulheres e crianças pedem a Kambulu que fale com o “chefe” e peça para que intervenha na situação. Paulino, mesmo consciente de sua incapacidade de mudar a realidade, vai ao povoado procurar o chefe, mas entrega-se a bebida e limita-se a gritar na rua as inquietações dos seus. É preso e depois de, “num último esforço”, chamar o “chefe” de bandido, é embarcado como contratado para São Tomé. Após o retorno vê a exploração dos angariadores continuar e não consegue

* Doutorando USP.

impedir que levem o próprio filho. O conto termina com a seguinte descrição: “Na manha seguinte, a água da valeta onde caíra continuava a correr, um pouco mais fria do gelo do Paulino Kambulu. O requerimento jamais será enviado, mas a esperança do grito, embora frágil, quase morta, persiste ainda”. Morreu a personagem? O texto não descarta essa alternativa.

Numa breve avaliação do enredo dessa narrativa, percebo que inexistente um “processo de melhora” da condição do trabalhador. O conto, assim, articula um gradativo movimento de “piora” que sustenta o “dano” em todas as partes do enredo. Na fatura, sobram espaços atópicos, heróis e doadores limitados, agressores soberanos e desfechos tensivos. Nessa perspectiva, o título “Um conto igual a muitos” sugere tanto a situação social reconstruída no texto, quanto à maneira de “reconstrução” do assunto social dentro do universo imaginário. Compreendo que esta estória possui uma articulação formal – do ponto de vista enunciativo, da estruturação do enredo, da caracterização de personagens e dos elementos descritivos – que a torna um exemplo de composição narrativa que será utilizada não somente por Costa Andrade, mas por outros prosadores que, de uma forma ou de outra, estão engajados na luta de libertação e na denúncia dos dramas dos trabalhadores africanos diante do trabalho forçado e de outras formas de violência. O que se materializa em “Um conto igual a muitos” é uma “estrutura de engajamento” que, para tratar do processo de aniquilação do colonizado – neste caso específico do “trabalhador contratado” – se utiliza de estratégias narrativas que, de alguma maneira, formalizam o que Amílcar Cabral (1980, p. 54) chama de “repressão permanente” ou mesmo o que Fanon (2012: 275) toma como “agonia continuada”, ou ainda, em perspectiva semelhante, Memmi (1967: 112) caracteriza como o “circulo infernal” do colonizado. Por sinal, os cinco contos que compõe *Estórias de Contratatos*, como bem observou Tania Macedo (2006: 86), “apresentam trajetórias de homens e mulheres destruídos pelo regime colonial”. Nesse sentido, estamos diante de uma estruturação que, sem abandonar o “caráter artístico do engajamento” (Abdala Junior, 2007: 16), utiliza de uma forma

literária curta – a *estória* – não apenas para combater a opressão colonial e o seu “processo anômico de desfiguração social”, conforme defende Padilha, como também para promover a desejada “conscientização coletiva” (para retomar uma expressão utilizada por Russel Hamilton para caracterizar a função de *Vidas Novas* de Luandino Vieira), tão necessária em tempos de luta.

Desse modo, incluo no conjunto dos *contos iguais a muitos*, além do texto de Costa Andrade, “Godido (extra)”, de João Dias, “Dina”, de Luís Bernardo Honwana, “Cardoso Kamukolo, sapateiro”, de Luandino Vieira, “Maximbombo do Munhungo”, de Arnaldo Santos, “O regresso”, de Antonio Cardoso, e muitas outras narrativas curtas angolanas, moçambicanas e cabo-verdianas produzidas em perspectiva anti-colonial.

Em linhas gerais, ainda que o tema do trabalho também apareça na poesia, no romance (e em outras produções culturais como a pintura), perpassa no contexto de mobilização e de luta de libertação uma necessidade histórica dos escritores de “contar” e trazer para suas “estórias” essa situação social oprimida dos trabalhadores e das trabalhadoras. Dessa necessidade decorre, a meu ver, também a recorrência da narrativa curta em plena funcionalidade política e estética. Por sinal, essa “força” narrativa não se limita à ficção. Rita Chaves já observou, ao analisar a estrutura poética de textos líricos construídos em Angola no contexto de libertação, que “sem descurar do trabalho com as imagens que remarca a dimensão poética de seus textos, em todos eles há uma história que se conta”; logo, no dizer da crítica “a tonalidade narrativa atinge a cena poética” (2005: 50).

Enfim, o que não se pode negar é que estamos diante de “uns contos iguais a muitos” que, pela dimensão engajada e testemunhal, reforçam o poder do narrar enquanto prática política dos que “contam” pela convicção de que “um homem deve falar com os outros das coisas de todos os homens” (Andrade, 1980: 47). À luz dessa funcionalidade o que se pretende com esta pesquisa é analisar a formalização artística do engajamento nessas narrativas que tratam do tema do trabalho. Os escritores selecionados estabeleceram com

os trabalhadores oprimidos uma relação solidária de classe e de raça. Ao eleger o “conto” (a “estória”) como estratégia política no contexto de luta anti-colonial e o “trabalho” como temática, alguns escritores engajados utilizam um conjunto de procedimentos narrativos que compõe, do ponto de vista artístico, uma “estrutura de engajamento” que materializa no texto a condição explorada dos(as) trabalhadores(as). Tal estrutura formaliza o protesto e denuncia a situação vivida.

Para realização deste estudo e diante das hipóteses que tenho lançado, uma tarefa me parece fundamental neste momento do desenvolvimento da pesquisa: apontar, ainda que de forma preliminar, como os estudos literários têm discutido as relações de trabalho nas literaturas africanas de língua portuguesa. É disso que trato na seqüência.

2 – Literaturas africanas e relações de trabalho: a poética do contrato

No campo literário, os estudos em torno das “relações de trabalho” no contexto colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa concentram-se, predominantemente, no gênero lírico e focalizam a poesia de resistência e protesto. Provavelmente, essa tendência se deve ao número significativo de autores africanos – falo aqui dos angolanos, moçambicanos e caboverdianos – que tematizam o “contrato” e outras formas de “trabalho forçado” em suas obras poéticas. Em sua *Antologia temática de poesia africana - Volume I*, composta por poemas produzidos da década de 30 até o fim dos anos 50, Mario Pinto de Andrade (1980) – além de temas como Evasão, Antievasão, Amor, Mulher, Infância, Mãe, Terra, Africanidade, Identificação, Repressão e Apelo – disponibilizou 29 poemas que formalizam especificamente o assunto do trabalho e os organizou em duas partes temáticas: “Contratado” e “Caminho do contrato”. No prefácio da obra, ao comentar a presença do trabalho forçado na poesia africana, o crítico observa a centralidade dessa prática exploratória dentro do sistema colonial e menciona a existência de um “estilo adequado” de expressão do protesto:

A relativa abundância de poemas que versam o tema do *contratado* resulta, como é óbvio, do lugar que esta sub-humanidade ocupou na economia colonial. Das periferias urbanas ou das sanzalas para as roças e para as minas, o caminho do contrato foi o testemunho vivo e sangrento do cotidiano da colonização portuguesa. O trabalho forçado constitui, sem dúvida, o flagelo mais tangível que atingiu o corpo social das terras do continente e da ilhas. Por isso, os poetas conscientes desta vasta empresa de coisificação encontraram o estilo adequado para exprimir o horror dos fatos e tirar o significado último das revoltas emergentes (1980: 12).

Analisar as características desse “estilo adequado” de formalização do “horror” das relações de trabalho na poesia africana de forma pormenorizada, não é o objetivo principal deste estudo. Todavia, avaliando brevemente os poemas selecionados por Mario Pinto Andrade, uma característica já apontada se destaca: a dimensão narrativa/descritiva dos textos. Ao estruturar o tema do trabalho, os autores não se limitam à sugestão de imagens poéticas, mas optam por uma expressão atravessada pelo “desejo de contar”, por uma estrutura que potencializa elementos narrativos. De certa forma, de uma fusão entre o lírico e narrativo, o poema recebe contornos de “estória” para “narrar” e/ou “descrever” os dramas dos trabalhadores africanos contratados. Os poemas “Contratados” de Agostinho Neto, “Monangamba”, de António Jacinto, “Poema do Serviçal”, de Gabriel Mariano, “Magaíça”, de Noémia de Souza, “Mamanô”, de José Craveirinha, “A terra treme”, de Marcelino dos Santos e “Regresso”, de Onésimo Silveira são bons exemplos dessa especificidade poética.

Em sua obra *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Alfredo Margarido (1980), retomando a antologia de Mario Pinto de Andrade, (re)discuti o universo temático das literaturas africanas de língua portuguesa e sua perspectiva engajada. Falando mais especificamente da literatura angolana, o crítico pondera que, mesmo diante de uma complexa realidade, “a unanimidade de dos poetas, perante um punhado de temas centrais, reflete uma convergência

profunda de juízos” (p. 359). Também concentrando-se no campo da poesia, Margarido recupera três temas comuns: “Infância”, “Mãe” e “Contrato”. Sobre este último – tomado por ele como “tema maior” –, depois de tratar do perverso sistema de angariamento forçado de trabalhadores nas sanzalas angolanas, acrescenta que:

Todos os poetas insistem na descrição desta situação marcante, porquanto ela fornece o eixo da dominação e mostra a repelência dos métodos colonialistas. Os funcionários administrativos acumulavam fortunas imensas servindo de intermediários, quer dizer, forçando os chefes tradicionais a fornecer a força de trabalho sob pena de represálias. Nos arquivos da administração civil de Angola existem muitos processos, alguns arquivados, em que se prova a cobiça dos administradores e de um modo geral do pessoal administrativo, que queria acumular rapidamente dinheiro, para se impor no quadro da sociedade colonialista. Ora só havia uma forma de enriquecer: explorando a força de trabalho, quer injetando capitais já existentes, quer começando pelo princípio, isto é, obrigando os africanos a trabalhar gratuitamente para os proprietários brancos, ávidos de poder, de terras forradas com café ou com outro produto capaz de assegurar mais-valias substanciais (1980: 364)

Atento ao funcionamento do tema e as “articulações internas”, vê-se que o crítico também menciona a dimensão descritiva dos poemas que tematizam o “trabalho forçado”. A violência do recrutamento, a corrupção envolvendo agentes coloniais e chefes tradicionais, as péssimas condições de trabalho e remuneração, o envio para as roças de São Tomé e Príncipe e a separação familiar, constituem alguns dos elementos históricos esteticamente apreendidos pelos escritores. A insistência na descrição, que se sobressai na avaliação de Margarido, é tanto evidência da experiência vivida e conhecida dos poetas, quanto índice de uma proposta literária de engajamento que pretende formalizar trajetórias de opressão e (re)criar quadros/situações de tensão que revelam

as inúmeras violências propagadas pela exploração forçada da mão-de-obra.

Para esta pesquisa a existência dessa “tonalidade narrativa” na expressão poética africana parece-me bastante pertinente, pois possibilita um diálogo entre o lírico e o narrativo que vai além do tema e adentra as dimensões da estrutura. De todo modo, leio esse “desejo de narrar” não apenas como estratégia artística peculiar, mas, sobretudo, como necessidade histórica e funcionalidade política. Era preciso “contar” e “descrever” seja em “poema” ou em “conto” as muitas trajetórias de enclausuramento e de resistência dos trabalhadores africanos. Por sinal, avaliando o movimento do tema nos poemas selecionados por Andrade, penso ser possível inclusive estabelecer um agrupamento dos textos que descrevem as situações de clausura do trabalhador, como também dos que, além da clausura, formalizam e promovem a revolta diante da condição de exploração.

Ainda sobre a presença do “contrato” na poesia africana de língua portuguesa, Silvio Renato Jorge (2006), em um trabalho intitulado “Sobre exílio e dor: o contratado e a cena colonial”, assemelha o contrato ao “exílio real e significativo”. Tomando o exílio como capaz de produzir “homens em estado de seres descontínuos” (Edward Said) marcados pelo sofrimento, pela “vivência da dor” e pelo “esfacelamento de sua identidade”, o crítico menciona dois sentidos que poeticamente materializam a relação contratado-exilado: a) o “sentido de ausência e de impossibilidade da volta” (nos poemas intitulados “Caminho longe”, dos poetas cabo-verdianos Ovídio Martins e Gabriel Mariano); e b) o sentido do “ser descontínuo” e profundamente desenraizado (“Magaíça”, de Nôêmia de Souza). Em uma espécie de síntese avaliativa sobre a “escrita poética sobre o contratado”, conclui Renato Jorge:

A escrita poética sobre o contratado constitui-se, portanto, como dúplice sinal de crítica, reforçando imagens que colocam em xeque a ideologia centralizadora do imperialismo. Em um primeiro caminho, desvela a brutalidade de uma experiência que acaba por realçar, no indivíduo,

o sentimento de solidão e a ruptura de vínculos efetivos e culturais. Seguindo outro rumo, não oposto, mas complementar a esse, evidencia o deslocamento operado no processo de identificação do homem submetido ao contrato, afirmando o seu trágico destino como homem fronteiriço, incapaz de recuperar um imagem íntegra no espelho embaçado das práticas coloniais. (2006: 142)

Assim como Andrade e Margarido, Renato Jorge também insere a poesia que se refere aos “contratados” como “uma das principais linhas temáticas da poesia africana de língua portuguesa durante o período colonial” e destaca, como se pode depreender do excerto acima, a dimensão engajada dessa poética: desvelamento da brutalidade do sistema de expatriamento do contratado e suas conseqüências sociais e identitárias. Todavia, Renato Jorge, pela própria diferença de enfoque crítico, acrescenta pressupostos específicos. Dentre eles, destaco a defesa de que o estudo da temática do contratado na poesia africana de língua portuguesa passa pelo reconhecimento de sua potencialidade na “constituição de seres fragmentados”:

Ainda que a expressiva e produtiva presença do tema das relações de trabalho na poesia africana force naturalmente uma recorrente inserção neste estudo, a análise da temática no gênero lírico não constitui aqui o objetivo primeiro, como já salientei. Entretanto, feito o recorte temático, as relações entre os gêneros são relevantes e as avaliações críticas sobre uma determinada forma literária (o poema) pode oferecer caminhos para a abordagem de outra, neste caso, das narrativas curtas. Assim, destaco que as recorrências temáticas aqui brevemente evidenciadas, assim como os procedimentos estéticos, serão ainda retomados e aprofundados em alguns momentos nesta pesquisa, sobretudo quando a análise das “estórias” recair mais especificamente sobre o tema do “contrato” e de suas violentas conseqüências sociais.

Por fim, do que foi dito, reitero três aspectos que serão fundamentais para a leitura das relações de trabalho nas narrativas curtas: 1) na poesia africana que tematiza as relações

de trabalho perpassa um profundo “desejo de contar” e/ou “descrever”; 2) Na formalização do tema, sobressaem dois discursos: a do enclausuramento circular do trabalhador e o da revolta crescente diante da condição de exploração 3) a “poética sobre o contratado”, além de desvelar o sistema, também estrutura o processo de “fragmentação” social dos trabalhadores (“homens bipartidos”).

3 – Narrativas curtas e trabalho: muito por se fazer e dizer...

Se o campo da poesia dispõe de alguns estudos específicos sobre as relações de trabalho no contexto colonial, o mesmo não se pode afirmar das narrativas curtas. Diante da recorrência do tema nas “estórias” africanas, considero justo afirmar que o gênero carece de estudos panorâmicos que mapeiem e caracterizem as formas de estruturação do tema do trabalho. Nessa direção, seguindo os passos de Mario Pinto de Andrade, julgo que seria de grande utilidade aos estudos literários a organização de antologias que recortem a relação entre a narrativa e relações de trabalho nas literaturas africanas. Para esse recorte, talvez o que já se realizou na literatura brasileira, por exemplo, sirva de possibilidade para as literaturas africanas de língua portuguesa: refiro-me a conhecida antologia *Com Palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*, organizada por Flávio Aguiar (1999), e a coleção *Vozes da ficção: narrativas do mundo do trabalho*, organizada por Claudia de Arruda Campos, Enid Yatsuda Frederico, Walnice Nogueira Galvão e Zenir Campos Reis (2011).

Entretanto, é preciso considerar que essa carência de pesquisas específicas é amenizada pelo não-silenciamento do tema, mesmo em estudos críticos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa e em antologias que não tomam o trabalho como objeto principal. Cito dois exemplos: *Estórias africanas: história e antologia*, de Maria Aparecida Santilli (1985) e *Luanda, cidade e literatura*, de Tania Macêdo (2008).

No primeiro, apesar do variado critério temático, noto uma evidente recorrência do tema do trabalho nos textos se-

leccionados. Entre as estórias de Angola, as narrativas “O fato completo de Lucas Matesso”, de Luandino Vieira, “O cipaiio Mandombe”, de Antonio Cardoso, e “Um conto igual a muitos”, de Costa Andrade, são protagonizadas por trabalhadores e denunciam as violentas relações de trabalho no contexto colonial. O mesmo se pode dizer de “O rapaz doente”, do cabo-verdiano Gabriel Mariano e de duas narrativas de Moçambique: “Godido”, de João dias, e “Nhinguitimo”, de Luís Bernardo Honwana.

Tânia Macedo (no quinto capítulo do livro citado) focaliza a “Luanda da escrita” e analisa narrativas curtas (e também poemas) produzidas a partir dos anos 50 que tematizam a cidade, os espaços sociais e seus habitantes. Em relação ao trabalho, a crítica comenta a presença das personagens femininas, enquanto trabalhadoras do espaço urbano, pois:

(...) a ficção angolana, sobretudo no período entre 1950 e 1990, apresentará toda uma galeria de tipos femininos cuja característica básica é o trabalho. Quer como donas de casa (como em “A estória da galinha e do ovo”, de José Luandino Viera), quer como lavadeiras, vendedoras ou prostitutas, as mulheres da ficção da literatura angolana contemporânea caracterizam-se principalmente pela luta incessante pela sobrevivência, por uma profunda ligação à família e os valores da ética e do trabalho (2008, p. 125)

Além de realizar uma caracterização da presença das personagens quintadeiras e das prostitutas, Macedo trata também dos “trabalhadores exemplares”: homens que habitam a Luanda de papel e “via de regra, residem nos musseques luandenses, desenvolvem seu trabalho na Baixa, onde são vítimas das péssimas condições de trabalho” (p. 162). Em oposição a estes, parecem ainda no estudo um grupo de personagens que se distanciam da exemplaridade do “louvou ao trabalho”: os malandros.

Resguardada a funcionalidade distinta de cada uma das duas obras citadas, reitero a pertinência de ambas para este trabalho: na obra de Santilli pude ler, pela primeira vez, narra-

tivas engajadas africanas que denunciam o trabalho forçado colonial. O estudo de Macedo, como se pode perceber pela breve apresentação feita do livro, é de grande utilidade para a análise das narrativas curtas que formalizam as relações de trabalho no espaço urbano, especialmente para leitura do trabalho desenvolvido pelas mulheres.

4 – A análise dos contos e a ênfase nas estratégias discursivas

A análise dos contos desenvolvida até o momento neste estudo tem focalizado os elementos estruturais da narrativa de forma que já é possível estabelecer algumas estratégias discursivas utilizadas pelos contistas, sobretudo quanto à enunciação, à organização do enredo, à construção das personagens e ao nível espacial e temporal. Também é possível estabelecer, no conjunto dos textos lidos, uma série de recorrências temáticas que envolvem as relações de trabalho em Angola e Moçambique, tais como: o processo de recrutamento forçado, a separação familiar, os castigos físicos, a violência contra mulheres e crianças, a expropriação de terras, o racismo e a mortalidade.

Apenas para exemplificar uma recorrência temático-discursiva encontrada nos textos trato, a seguir, da posição do narrador em dois contos: “Dina”, de Luis Bernardo Honwana e “Jonga”, de Fernando Costa Andrade. Nas duas narrativas a focalização do(a) trabalhador(a) é desenvolvida em perspectiva explicitamente solidária.

Mesmo narrado em terceira pessoa, em “Dina” o ponto de vista do narrador se nivela com o das personagens trabalhadoras, ou seja, narrando a partir do mesmo plano espacial das personagens, a voz que conta, mesmo não sendo explicitamente de um trabalhador, excuta um movimento solidário de nivelamento e entrelaçamento:

Dobrado sobre o ventre e com as mãos pendentes para o chão, Madala ouviu a última das doze badaladas do meio-dia. Erguendo a cabeça, divisou por entre os pés

de milho a brancura esverdeada das calças do capataz, dez passos de distancia. Não ousou endireitar-se mais porque sabia que apenas iria lagar o trabalho quando ouvisse a ordem traduzida num berro. Apoiou os cotovelos aos joelhos e esperou pacientemente (Honwana, 1980: 40)

A voz não vem de “cima”, mas surge de baixo, da posição em que estão os trabalhadores dentro da ordem hierarquizada, logo, do interior da machamba. Desse modo, o foco narrativo parcializado assume uma conotação social e classista que se visualiza também nas próprias escolhas feitas pelo “contador” para apresentar a situação degradante: a descrição da posição corporal do trabalho, do fazer exaustivo e penoso, das condições climáticas, do adoecimento e do medo gerado pela presença repressora do capataz constituem alguns dos pontos focalizados pelo narrador que comprovam sua dimensão participante.

Em *Estórias de contratados*, de Costa Andrade, é do quimbo, da estrada ou de onde estiverem os trabalhadores que emerge a voz do narrador. Em certa medida, é possível inclusive visualizá-lo com um “contador” que observando de perto a condição histórica imposta ao seu povo, narra, de forma evidentemente parcializada, o percurso das personagens trabalhadoras, seus desejos, suas limitações e violências sofridas:

Jonga seguia. Com ela o pensamento das gentes. Parados os olhos. Uns sorriam e comentavam a tragédia. Mas o rosto e o gesto do homem era igual perante o inexplicável. Jonga seguia. Agora cantando uma canção imperceptível, desconhecida, quase murmurada. De repente olhava o céu, e se uma nuvem cobria por instantes o sol, ou corria branca sobre o fundo azul do Tchivilundu, Jonga sorria e dizia a sua canção uma mensagem de amor que a todos chegava. Entrava na simplicidade de cada homem e dizia alguma coisa nunca percebida. Força intraduzível. Para além de tudo e dos horizontes que os homens possam explicar, aí se encontram as razões

mais íntimas. Jonga seguia sempre. Feliz assim. (Andrade, 1980: 18-19)

Em “Jonga”, como se observa no excerto acima, opondo-se a violência atmosférica e ao sentimento de indiferença que algumas das personagens secundárias lançam sobre a protagonista, apenas o narrador e os “velhos mais velhos” – estes últimos também “contadores de histórias” – parecem compreender a condição psicossocial de Jonga, esposa do trabalhador contratado kaualela. Mesmo descrevendo a condição violentada da personagem, o narrador a acompanha em seu percurso contínuo de resistência – observe que a expressão “Jonga seguia” é repetida três vezes no mesmo parágrafo – e por isso transforma a passagem da personagem em momento de reconhecimento e de coletivização de sentimentos. A canção de Jonga é, na perspectiva do narrador, elemento íntimo de encontro e de revelação de “alguma coisa nunca percebida” (p. 19).

Além dessa narração participante e solidária, outras estratégias narrativas se destacam nos textos selecionados: 1) a formalização dos enredos a partir de uma “circularidade de exploração”; 2) a caracterização “enclausurada” e “fragmentada” das personagens trabalhadoras em confronto com uma forte estrutura repressiva de poder; e 3) a descrição de uma espacialidade/temporalidade atravessada por uma “atmosfera de violência”. Considerando a brevidade desta descrita, deixarei para tratar em outro momento sobre cada uma dessas (e de outras) especificidades discursivas.

5 – As relações de trabalho do contexto colonial angolano e moçambicano: primeiras aproximações

Pesando na relação texto/contexto e no estudo do fator externo (“trabalho”) como elemento partícipe da estrutura narrativa, atualmente a pesquisa centra-se na descrição, ainda que em linhas gerais, de algumas características das relações de trabalho que o colonialismo português impôs aos africanos, especialmente nos territórios angolano e moçam-

bicano. Assim, resumidamente, é necessário anotar que essas relações de trabalho:

São resultantes da inter-relação histórica entre a conjuntura econômica internacional, os fatores que envolvem a inserção de Angola e Moçambique no modo de produção capitalista, a exploração da mão-de-obra africana e a produção de mercadorias (HUBERMAN, 1986; BITTENCOURT, 1999; ZAMPARONI, 2012; SANTOS, 2014);

- a) Foram sustentadas por uma legislação discriminatória e/ou por uma superestrutura jurídica que foi determinante para a perpetuação da essência dualista do colonialismo e profundamente aniquiladora para grande maioria da população negra, enquadrada arbitrariamente na categoria “indígena” (ANDERSON, 1966; NASCIMENTO, 2002; VERA CRUZ, 2006; CONCEIÇÃO NETO, 2011; CABAÇO, 2012);
- b) Materializaram a doutrina do “trabalho civilizador”, formulação ideológica que encara o trabalho “indígena” como parte da “função civilizadora” do povo português e como prática instrutiva e disciplinadora que afastaria os africanos da “selvageria” e da “preguiça” (VERA CRUZ, 2006; CABAÇO, 2009);
- c) Estruturaram-se a partir mecanismos de “fabricação” de mão-de-obra, como o destrutivo processo de expropriação das terras africanas em benefício dos colonos brancos (MONDLANE, 1995; VERA CRUZ, 2006; ZAMPARONI, 1997 e 2012; CASTELO, 2012);
- d) Estavam baseadas em um violento e corrupto sistema de recrutamento de trabalhadores que envolveu agentes do Estado, proprietários agrícolas

interessados em mão-de-obra e autoridades tradicionais (BITTENCOURT, 1999; NASCIMENTO, 2002; ZAMPARONI, 2012; CABAÇO, 2012)

- e) Foram estruturadas a partir de métodos de exploração forçada de trabalhadores(as): o trabalho correcional, o obrigatório, contratado, o voluntário, o cultivo forçado e o emigrante (ANDERSON, 1966; MONDLANE, 1995; e outros)
- f) Aproximam-se da escravidão e com esta estabelece uma lógica de continuidade. Basta que se observem as precárias condições de trabalho, transporte e alimentação dos trabalhadores (NASCIMENTO, 2002; VERA CRUZ, 2006; ZAMPARONI, 2012);
- g) Estavam sustentadas pela ideologia racista que não apenas foi abertamente utilizada para justificar o trabalho forçado (o ideário do “trabalho civilizador” e seus mitos), como também determinou que postos de trabalho poderiam ser ocupados pela população negra, o tratamento que esses trabalhadores deveriam receber e os salários que lhes seriam pagos (VERA CRUZ, 2006; ZAMPARONI, 2012);
- h) Trouxeram graves conseqüências para a população africana, tais como a problema da fome nas comunidades rurais, o trauma da separação familiar e a violência contra mulheres e crianças (ANDERSON, 1966; Mondlane 1995; NASCIMENTO, 2002; ZAMPARONI, 2012);
- i) Foram contestadas pelos(as) trabalhadores e trabalhadoras através de movimentos coletivos organizados (revoltas, greves, protestos etc.) ou por

meio da resistência cotidiana nos espaços rurais e urbanos (VAIL E WHITE 1984; FREUDENTHAL 1999; CONCEIÇÃO NETO, 2011; ZAMPARONI, 2012)

Ainda que não se pretenda nesta pesquisa aprofundar na análise de cada uma dessas dimensões (isso seria tarefa para um estudioso da histórica angolana/moçambicana ou do colonialismo português), acredito ser fundamental para a análise das narrativas uma compreensão razoável de todo o sistema econômico, político e jurídico que estruturou as relações de trabalho no contexto colonial. Esse conhecimento histórico permite que o fazer interpretativo procure compreender como os contos selecionados formalizam esse quadro de violência sistêmica. E mais: como esse quadro de violência contra os trabalhadores torna-se elemento estruturante na composição narrativa e mecanismo estético para sua própria contestação. É nessa dinâmica que se deseja encaminhar a presente investigação.

Referências bibliográficas

- ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, história, política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDERSON, Perry. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Editora Brasileira, 1966.
- ANDRADE, Mario Pinto de. *Antologia temática de poesia africana - Volume I - Na noite grávida punhais*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.
- ANDRADE, Fernando da Costa. *Estórias de contratados*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- _____. *Literatura Angolana (opiniões)*. Edições 70, 1980.
- BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas: trajetórias da contestação angolana*. Lisboa: Veja Editora, 1999.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- _____. "Trabalho, colonialismo e pós-colonialismo em Moçambique". In: CASTELO, Claudia (org). *Os Outros da colonização: ensaios sobre colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- CABRAL, Amílcar. "A cultura nacional". In: CABRAL, Amílcar (coord.

- de Carlos Comitini). *A arma da teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiros Editor, 2000.
- CARDOSO, Antonio. *Baixa e musseques*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CASTELO, Claudia. "O branco do mato de Lisboa": a colonização agrícola dirigida e os seus fantasmas. In: CASTELO, Claudia (org). *Os Outros da colonização: ensaios sobre colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CONCEIÇÃO NETO, Maria da. "Breve introdução histórica". In MEDINA, Maria do Carmo. *Angola. Processos políticos da luta pela independência*. 2 ed. ampliada. Coimbra: Almedina, 2011, p. 11-33
- CRUZ, Elizabeth Ceita Vera. *O estatuto do indigenato - Angola - a legalização da discriminação na colonização portuguesa*. Guimaraes: Chá de Caxinde, 2006.
- DIAS, João. *Godido e outros contos*. 2ª Ed. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos, 1989.
- FANON, Frantz. "Racismo e cultura". In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- FREUDENTHAL, Aida. "A Baixa do Cassanje: algodão e revolta". *Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº 18-22, 1995-1999, p. 245-283.
- HAMILTON, Russel G. *Literatura Africana, literaturas necessárias I - Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: LTC, 1986.
- JORGE, Renato Silvío. "Sobre exílio e dor: o contratado e a cena colonial". In: DELGADO, Inácio G. (et al.). *Vozes além da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e histórias africanas*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.
- MACEDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.
- _____. "Costa Andrade: o poeta da militância e do rigor". In: SALGADO, Maria Teresa e SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (org). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Maputo: Coleção "Nosso Chão", 1995.

- NASCIMENTO, Augusto. *Contrato e desterro: moçambicanos a caminho de S. Tomé e Príncipe (anos 1940 a 1960)*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 2002.
- PADILHA, Laura C. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Maciel. "Trabalho forçado na época colonial – um padrão a partir do caso português?" In: HENDU – Revista Latinoamericana de Derechos Humanos, vol. 4, nº 1, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/hendu/issue/view/volume04edicao01>
- SANTOS, Arnaldo. *Kinaxixe e outras prosas*. São Paulo: Ática, 1981.
- VAIL, Leroy e WHITE, Landeg. "Formas de Resistência: canções e noções de poder na colônia de Moçambique". *Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº 2, junho/dezembro, 1984.
- VIEIRA, José Luandino. *Vidas Novas*. 5ª Ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- ZAMPARONI, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique*. Salvador: EDFBA/CEAO, 2012.
- _____. "Terras Negras, Donos Brancos: o processo de expropriação de terras na região de Lourenço Marques – 1896/1930". In: *II Reunião Internacional de História de África: A dimensão Atlântica da África*. São Paulo: CEA-USP/SDG-Marinha/CAPES, 1997.

Entre a vela e a cartucheira: uma leitura da personagem Fabiano, de *Vidas Secas*

Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense*

Minha pedra cristalina, que no mar foste achada
Entre o cálice bento e a hóstia consagrada
Treme a terra, mas não treme nosso senhor Jesus Cristo
no altar sagrado
Tremem, porém, os corações de meus inimigos e dos
que me desejam o mal.
Eu te benzo em cruz e não tu a mim, entre o Sol, a Lua
e as Estrelas.²

Uma das lendas que envolvem a morte de Virgulino Ferreira é a de que a oração, com trecho em epígrafe, foi encontrada junto a seu corpo quando foi morto e decapitado pela volante no ano de 1938. Essa “lenda” reforça a existência do laço que existe entre o homem do sertão e o repertório/imaginário religioso, mesmo daqueles que aderiram ao banditismo, como Lampião. A data da morte do cangaceiro coincide com a publicação do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que se mantém como um dos mais importantes romances da literatura brasileira.

De acordo com Eric Hobsbawm, esse também foi o ano que marca o início da extinção de um fenômeno comum em diversas partes do mundo: o banditismo social. Assim se refere o historiador britânico sobre a motivação do banditismo no qual o fenômeno do cangaço se enquadra:

* Doutora pela USP.

² Trecho da *Oração da Pedra Cristalina*, à qual se atribui o poder de “fechar o corpo” contra armas de fogo, ferimentos com armas brancas e doenças.

Há, no entanto, uma diferença importante entre o banditismo das duas primeiras fases e a da terceira. É a fome (...) 'O ritmo da fome determinava a estrutura básica do banditismo'. A grande época do cangaço brasileiro começa com a mortifera seca de 1877-1878 e alcança seu auge quantitativo com a de 1919. Ou, como dizia o antigo provérbio japonês: "É melhor infringir a lei do que morrer de fome". (HOBBSAWM, 2010, p.24)

Com efeito, observação semelhante é feita pelo geógrafo Josué de Castro ainda nos anos 40 do século XX, algumas décadas antes da escrita de Hobsbawm. Em suas pesquisas sobre o fenômeno da fome, Josué de Castro observa os desdobramentos sociais que esse milenar fenômeno impõe às comunidades que atravessam longo período de crise de abastecimento: a ocorrência do banditismo e do misticismo mórbido. Escreve Castro:

Apagada assim a consciência, prossegue o conflito inconsciente entre as forças de satisfação do instinto de nutrição e as forças de outros interesses humanos, predominando um dos dois grupos (...). Contribuem, dessa forma, as secas e as fomes periódicas que delas decorrem para a cristalização de certos tipos característicos da vida social do sertão: o cangaceiro e o beato fanático. (CASTRO, 1968, p.324)

De fato, no romance de Graciliano, o binômio religiosidade/banditismo também se faz presente no cotidiano de seu protagonista.

Para esse momento, buscaremos perscrutar o interior de Fabiano à luz do problema da fome como motivador de comportamentos que delineiam fortemente sua personalidade. Analisaremos algumas cenas noturnas do romance de Graciliano Ramos porque entendemos que o recurso da luminosidade usado nos aproxima das inquietudes do vaqueiro, denotando momentos de grande significação, nas cenas por nós selecionadas. Ao refletir sobre tal recurso, o crítico brasileiro Benjamin Abdala Junior distingue as estratégias do

Realismo do século XIX para o chamado neorrealismo literário:

Depois do século XX, em Graciliano e em Carlos de Oliveira, essa luz já não precisa fundamentar-se em pesadelo, para revelar um homólogo pesadelo psicossocial mais abrangente. Aqui a revelação interior das personagens – registro das distorções humanas (...) – é dada por um jogo concreto de luz e sombra, que motiva a reflexão crítica..(ABDALA JR., 2003, p.155-156)

O uso da luz como recurso cênico presentifica-se em *Vidas Secas*. Chamou-nos especial atenção a noite acompanhada por fontes luminosas primitivas como fogueira, velas e da lenha do fogão, ou simplesmente o “motivo livre”³ da chama. A partir deste elemento cênico, percebemos as mudanças de comportamento que ocorrem no protagonista. Tanto a presença do binômio religiosidade/banditismo como as experiências de fome e opressão que o detonaram, apresentam-se como caminhos possíveis à sobrevivência num cenário de carência e de incertezas que são impostas aos habitantes do sertão.

Já no primeiro capítulo, intitulado “Mudança”, temos uma fogueira que surge ao pôr do sol. Nota-se aí a preocupação de Fabiano com o bem-estar de sua família, aspirando a felicidade, para os seus e para seu meio:

A fogueira estalava. O preá chiava em cima das brasas. Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara de Sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do

³ Partimos da definição dada por Tomachevski para os “motivos livres” segundo a função que desempenham na trama: “Mas no enredo são sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e determinam a construção da obra. Esses motivos marginais (as minúcias etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções”. (TOMACHEVSKI, 1978, p.178.) Entendemos, pela definição dada, que as chamas seriam motivos livres – são uma minúcia dentro das ficções que, no entanto, desempenham uma função importante nas tramas, sendo especialmente significativas tanto como recurso formal quanto como recurso expressivo, auxiliando a compreensão do leitor sobre o romance.

chiqueiro de cabras (...) A catinga ficaria verde. (RAMOS, 2006, p.16.)

Nesse momento de repouso, no entorno da fogueira, mesmo com a diminuta refeição, Fabiano elabora sonhos não para si, mas para Sinhá Vitória e seus filhos, o que configura uma forte dedicação à sua família. Note-se que o narrador dirige o olhar do leitor para a fogueira e imediatamente volta-se para o interior da personagem: “O preá chiava em cima das brasas. Uma ressurreição.” (RAMOS, 2006, p.16). Esse contínuo do olhar, sugerido pela construção frasal, cria no leitor um efeito de causa e consequência: naquele momento de repouso a fogueira o animara, e alimentara seus sonhos e seu otimismo. Destacamos que até aqui a personagem almeja pela sobrevivência de seu grupo e a ela dedica não apenas seus esforços físicos, mas também seus anseios.

O capítulo “Cadeia” principia com a ida de Fabiano ao vilarejo com o objetivo de buscar mantimentos para a família (sal, farinha, feijão e rapadura, além dos “extras”, querosene e um corte de tecido). Mas, por um instante, atreve-se a sair do ritual imposto pelo cotidiano do sertão e se arrisca num jogo de cartas em que é trapaceado. Sabendo-se ludibriado, enfrenta o representante do Estado no vilarejo: o soldado amarelo. Como consequência, passa a noite na prisão.

Esse episódio, incompreensível e injusto para o vaqueiro, será definitivo para criar uma fissura em sua subjetividade. Na cela, novamente veremos a fogueira como fonte luminosa, embora a rua seja iluminada por luz a querosene, o que, no nosso entender, demonstra a clara divisão dos que têm acesso a algum conforto e ao abandono dado à maior fatia da população.

O vaqueiro se posiciona próximo do fogo, junto aos demais prisioneiros:

Estava tão cansado, tão machucado, que ia quase adormecendo no meio daquela desgraça. Havia ali um bêbado tresvariando em voz alta e alguns homens agachados em redor de um fogo que enchia o cárcere de fumaça.

(RAMOS, 2006, p. 34)

Aqui, é a fumaça que se sobressai e cria o ar asfíxiante que desperta Fabiano. Tanto esta fogueira quanto a primeira parecem traduzir a percepção do mundo da personagem: a fumaça turva sua visão, dificulta a respiração e reduz sua capacidade de compreensão sobre o momento em que se vê envolvido. A atmosfera de opressão do cárcere, somada à injustificada prisão, exige muito do vaqueiro, e o fogo migra do ambiente para o íntimo de seu ser:

E havia também aquele *fogo-corredor* que ia e vinha no espírito dele... E doía-lhe a cabeça toda, parecia que tinha fogo por dentro. Parecia-lhe que tinha nos miolos todos uma panela fervendo. (RAMOS, 2006, p. 36, grifo nosso)

A atmosfera espessa e nebulosa da cela transfere-se para o interior da personagem: a fogueira agora tapa seus olhos, asfixia seu ar e esquenta seus miolos, e novamente seus pensamentos buscam o seu núcleo familiar: “E Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos, da cachorra Baleia (...). Devia ter comprado o querosene de Seu Inácio. A mulher e os meninos aguentando fumaça nos olhos (RAMOS, 2006, p. 34)”.

É de se destacar que, mesmo estando ele asfíxiado com a fumaça da cadeia, é à sua família que atribui o mal-estar. Ao assemelhar sua condição de prisioneiro asfíxiado à dos demais membros da família, temos a impressão de que não há distinção entre estar na prisão e estar em casa: são todos cativos da pobreza, da falta de perspectiva e da carência de toda ordem. Enfim, ambos são emparedados socialmente.

Com efeito, ao refletir sobre a obra de Graciliano Ramos, Benjamin Abdala Junior nos indica esse cárcere social que surge no romance:

Aparentemente, nada poderia ser diferente: o campo tem suas leis – modos de articulação dominantes –, que levam os atores sociais que dele participam a práticas convencionais, determinadas, que, na perspectiva de

Graciliano Ramos, os encarceram. (ABDALA JR., 2012, p. 128)

Isso posto, notamos que a ideia de utilizar a força para vencer as limitações impostas à sua condição dirige suas aspirações para o cangaço, na tentativa de romper com esse cárcere:

O que o segurava era a família(...). Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que o amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não (...). (RAMOS, 2006, p.37.)

Após entender sua família como “cambões pesados”, entrega-se ao desejo de se tornar um contraventor: “Entraria num bando de cangaceiro e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo.” (RAMOS, 2006, p.37).

Ao final do capítulo, Fabiano está desacreditado de si e do futuro de seus filhos: “Os meninos eram uns brutos como o pai. Quando crescessem guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo.” (RAMOS, 2006, p.37).

No capítulo “Inverno”, novamente a fogueira fará parte da narrativa, iluminando conteúdos mais complexos:

A imagem de Fabiano é fragmentada em duas partes pela luminosidade do ambiente, deixando nítidos seus membros inferiores e invisível da barriga para cima, marcando sua presença apenas pela tentativa de se comunicar, arriscando uma conversa incompreensível com seus familiares, mas o que vai em seu interior é revelado pelo olhar do menino mais novo e com o auxílio da luminosidade:

O menino mais novo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e *cor de sangue*. Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal. grifo nosso.(RA-

A luz passa a revelar características físicas da personagem, dando destaque às “mãos cor de sangue”, e à analogia nauseante de “como se Fabiano tivesse esfolado um animal”. Essa é uma visão afim com o estado de espírito da personagem: “Fabiano contava façanhas... Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado...” (RAMOS, 2006, p. 67).

A exemplo do ocorrido no capítulo “Cadeia”, a cogitação da personagem de cometer atos ilícitos e abandonar a família se repete. É uma das possíveis fantasias suscitadas por sua prisão arbitrária, mas sobretudo podemos vê-la como consequência direta de sua experiência permanente da fome. Josué de Castro discorrerá sobre as forças que mobilizam a população exposta às fomes agudas:

O cangaceiro que irrompe como cascavel doída deste monturo social significa, muitas vezes, a vitória do instinto da fome – fome de alimento e fome de liberdade – sobre as barreiras materiais e morais que o meio levanta. (CASTRO, 1963, p.325)

A descrição dada por Castro para o surgimento do cangaceiro fundamenta o desejo da personagem, que aposta em sua força física, tanto como forma de resistência à sua condição de faminto, como de reação às humilhações e injustiças impostas por seu meio.

O historiador britânico Eric Hobsbawm afirma que a força física é uma premissa importante para os indivíduos que se aventuram em bandos, e que homens jovens e solteiros são os que mais aderem a essas organizações, pois, sem a responsabilidade da família, essa alternativa é mais viável.

No capítulo “Festa” novamente é dado destaque à luminosidade, aqui composta de velas, e desta vez percebida por Baleia: “Levantou o focinho, sentiu um cheiro que lhe deu vontade de tossir. Gritavam demais ali perto e havia luzes em

abundância, mas o que a incomodava era aquele cheiro de fumaça.” (RAMOS, 2006, p. 74).

A presença da fumaça aqui se assemelha a seu papel no capítulo “Cadeia”. Aqui, a atmosfera sufocante é sentida pela cadela. Longe de seu habitat, Baleia sente-se oprimida, em confluência com seu dono, Fabiano:

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas (...).

Agora não podia virar-se: mãos, braços, roçavam-lhe o corpo. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. (RAMOS, 2006, p.75)

A fumaça das velas, o amontoado de pessoas estranhas, tanto num como noutro capítulo, remetem o protagonista à opressão vivida: enquanto em “Cadeia” o fogo “penetrava seus miolos”, em “Festa”, crava-se em seus pés, como que “pisando em brasas”. A visita ao templo, longe de lhe oferecer conforto ou consolo, aumenta o mal-estar de Fabiano. Acreditamos não ser precipitado atribuir esse sentimento de opressão à sua não afinidade com a doutrina religiosa. De fato, Alfredo Bosi assim se refere à relação de Fabiano com a religiosidade:

Fabiano precisava curar a bicheira da novilha, mas não encontrando o animal no pasto curou-a no rastro, rezando sobre suas pisadas na areia. O narrador comenta o ato mágico e comenta: “Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa”. (BOSI, 2003, p.24)

Note-se que o gesto de Fabiano é algo próximo do mecânico, a benza à qual a personagem se dedica se dá mais pelo desencargo de consciência do que propriamente na crença da efetiva cura do novilho. Fabiano sente-se mal na igreja, demonstrando pouca afinidade com os rituais religiosos; não

entrega sua sorte a Deus, pelo contrário, afasta-se do local e prioriza o ar livre. Uma dose de cachaça o faz se desinibir, trazendo de volta seu sentimento de vingança contra o soldado amarelo:

Estava resolvido a fazer uma asneira. *Se topasse o soldado amarelo, esbodegava-se com ele... Queria era desgraçar-se, dar um pano de amostra àquele safado. Não ligava importância à mulher e aos filhos, que o seguiam.* (RAMOS, 2006, p.78, grifos nossos.)

Fabiano novamente retoma sua necessidade de vingança, na busca de retomar sua dignidade, tencionando abandonar a mulher e os filhos. Acredita que no banditismo encontraria sua liberdade. E, como explica Eric Hobsbawm, “essa liberdade só pode sobreviver quando não existem filhos pequenos a cuidar...” (HOBSBAWM, 1969, p.27).

Fabiano alimenta seu desejo de vingança, sem um fim que o beneficie: “Queria era desgraçar-se, dar um pano de amostra àquele safado” (RAMOS, 2006, p. 78). Este seu sentimento de vingança encontra eco, mais uma vez, nas observações de Hobsbawm sobre os bandidos vingadores – esses que vão se configurar no perfil dos bandidos que formaram o movimento do cangaço no nordeste brasileiro: “São menos desagradadores de ofensas do que vingadores e aplicadores da força; não são agentes de Justiça, mas sim homens que provam que “até os fracos e pobres” podem ser “terríveis” (HOBSBAWN, 1975, pg. 54).

Acreditamos que Fabiano procura não tanto promover uma revolução e mudar seu campo, mas a liberdade para exprimir seus sentimentos pela força física. O protagonista revela inclinação maior para o universo da contravenção constituído pelo cangaço do que para o das instituições oficiais cristalizadas no sertão, como a Igreja

Como vimos, após a prisão, Fabiano alterna suas aspirações simples de sobrevivência com a necessidade de vingança. O pensamento recorrente surge em “Cadeia”, “Inverno” e em “Festa”.

Em “Fuga”, Fabiano comete seu primeiro delito: “Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo.” (RAMOS, p.116).

Graciliano Ramos distingue entre o que constitui crime em época de safra e o que o define nos períodos de crise de abastecimento. O assassinato de um homem é um crime inquestionável, mas no sertão da seca, onde a vida humana é medida pela régua da necessidade e da fome, esse crime se torna menos grave que o roubo de uma rês:

Como a riqueza é principalmente constituída por animais, o maior crime que lá se conhece é o furto de gado. A vida humana, exposta à seca, à fome, à cobra e à tropa da volante, tem valor reduzido – e por isso o júri absolve regularmente o assassino. O ladrão de cavalos é que não acha perdão. Em regra não o submetem a julgamento: matam-no. (RAMOS, 1979, p.124)

O roubo da rês não ocorreria em períodos de safra, mas, como é tempo de fome aguda, ele se torna um caminho para a superação da condição de faminto, para Fabiano – até então, de caráter rigoroso e incorruptível. Acreditamos que o protagonista supera a experiência da humilhação vivida na cadeia ao se apropriar da rês e sair da fazenda sem prestar contas ao patrão. Dá-se início assim a sua nova caminhada imposta pela seca.

Mesmo não entrando para o cangaço, dadas as limitações de sua condição de pai e provedor, Fabiano consegue, a seu modo, uma saída para seu núcleo familiar. Sem as crises de consciência que o impediam de levar adiante o assassinato do soldado, foge na madrugada com sua mulher e os filhos. Ele se afasta não somente da seca, mas de toda a estrutura de exploração do sertão agrário, voltando a sonhar com educação para seus filhos, desobrigando-os de seguirem seu destino de vaqueiro.

Referências bibliográficas

- ABDALA JR., Benjamin. *A escrita neo-realista.*, São Paulo: Ática, 1981.
_____. *De voos e ilhas.* Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.
- CASTRO, Josué. *Geografia da Fome - O dilema brasileiro: pão ou aço.* São Paulo: Brasiliense, 1963.
_____. *A Geopolítica da fome.* São Paulo: Brasiliense, 1968.
Livraria Martins Editora, 1975
- HOBBSAWM, Eric. *Bandidos.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas.* Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.
_____. *Vivente das alagoas.* Rio de Janeiro: Record, 1979.
- TOMACHEVSKI, B. "Temática", in *Formalistas Russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

Leitura e literatura: ferramentas para a transformação

Maria Paula de Jesus Correa*

O homem constrói casas porque está vivo, mas escreve porque se sabe mortal. Ele vive em grupo porque é gregário, mas lê, porque se sabe só. Essa leitura é para ele uma companhia que não ocupa o lugar de qualquer outra, mas nenhuma outra companhia saberia substituir. Ela não lhe oferece qualquer explicação definitiva sobre seu destino, mas tece uma trama cerrada de convivências entre a vida e ele.

Ínfimas e secretas convivências que falam da paradoxal felicidade de viver, enquanto elas mesmas deixam claro o trágico absurdo da vida. De tal forma que nossas razões para ler são tão estranhas quanto nossas razões para viver.

Daniel Pennac²

A condição humana é o alicerce da literatura, uma vez que ela (a literatura) se refere a tudo, das pequenas emoções à política, dos sonhos à moral, das mundanas sensações à religião; assim, aquele que lê e compreende o lido pode ter melhores condições para conhecer o ser humano e suas ideologias, já que a singular legitimidade conferida ao texto literário possibilita ao sujeito perceber múltiplas perspectivas que envolvem uma dada situação.

Pela diversidade de sua natureza, a literatura também é capaz de revelar mais claramente as vozes e marcas dos tempos na experiência humana, como explicitado pelo crítico li-

* Mestranda USP.

² PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução Leny Werneck. Porto Alegre (RS): L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 150.

terário Terry Eagleton:

A crítica marxista faz parte de um conjunto mais amplo de análises teóricas que tem como objetivo entender ideologias – as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só se tornam disponíveis a nós na literatura. (EAGLETON, 2011, p. 10)

Dessa forma, por ser mais rica e profunda em conteúdo que a vida cotidiana, a literatura pode contribuir para ampliar o horizonte do leitor e incentivá-lo a imaginar outras formas de existência que não a sua, possibilitando, por um lado, o vislumbre de soluções e entendimentos que nunca foram pensados antes para fatos corriqueiros. Por outro lado, a literatura coloca o leitor no lugar de outros – ou na figura das diferentes personagens, de outros leitores, do narrador ou até na posição do escritor – obrigando-o ao exercício da alteridade. Assim, a visão do leitor é renovada, suas perspectivas são alargadas e é aprofundada sua compreensão do mundo.

A leitura literária proporciona, ainda, a peculiar experiência entre o vazio e a plenitude, pois permite que o leitor desconstrua a realidade ordinária na qual reside, ao mesmo tempo em que constrói um novo mundo mais adequado às necessidades do momento em que lê. Tal transposição de tempo e espaço pode ser explicada pelo linguista Thomas Pavel, quando nos indica que existe no leitor um *eu artístico*, que representa o sujeito enquanto este lê:

Visitamos as regiões fictícias, moramos nelas por um tempo, nos misturamos às personagens. O destino delas nos emociona... Mandamos nossos eus ficcionais reconhecerem o território com a ordem de redigir logo um relatório; *elas* são sensibilizados, não nós, têm medo de Godzilla e choram com Julieta, enquanto nós apenas lhes emprestamos o corpo e as emoções, um pouco como nos ritos xamânicos nos quais os fiéis emprestam corpo aos espíritos bondosos. E, assim como a presença dos espíritos torna possível a glossolalia e a predição do

futuro, os eus artísticos ou ficcionais estão prontos para sentir e expressar muito mais emoção do que os verdadeiros eus ressecados e endurecidos. As esperanças de Schiller na educação estética da humanidade não eram fundamentadas na crença de que, depois da volta do reino das artes, os eus ficcionais se misturariam sem resíduo nos verdadeiros eus, fazendo-os aproveitar de sua maturidade? (PAVEL, 1988, p. 109 apud JOUVE, 2002, p. 108)

Ao nos impelir a originais universos imaginários, a leitura do texto literário não representa alienação do mundo concreto, ao contrário, a leitura pode representar a necessária pausa anterior a um novo ordenamento de si mesmo. Por isso, o silêncio e a solidão são imprescindíveis ao ato de ler, pois desse jeito as modificações vivenciadas pelo leitor serão acomodadas adequadamente em sua subjetividade, como nos explica o professor e crítico literário Benjamin Abdala Jr.

Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. (BENJAMIM, 1994, p. 213)

E da nova condição do indivíduo poderá resultar o fortalecimento do sujeito para a aquisição de recursos que o capacitem a dissipar dificuldades circundantes, reorganizar as realidades dolorosas causadas pelo rompimento de laços afetivos, reestabelecer relações de pertencimento ou ainda a ressignificar a própria identidade, rasurada pelas violências da vida.

Dessa perspectiva, a leitura apresenta-se como uma poderosa fonte de bem-estar para diferentes leitores em momentos e espaços diversos, ao mesmo tempo em que sacia

a “necessidade antropológica”³ por estórias⁴, já que “parece que temos, desde o início da vida, uma espécie de predisposição para a [composição da] narrativa” (BRUNER, 2002, p. 32 apud PETIT, 2010, p. 123) e sua posterior leitura.

Portanto, é possível reinventar as experiências vividas ou imaginadas pelo leitor por meio de processos de leitura silenciosa ou de leitura compartilhada de narrativas ficcionais com a finalidade de estabelecer ou dar novos significados à individualidade deste leitor, como observa o professor e psiquiatra Bernard Golse:

O livro sozinho, no centro de uma experiência intersubjetiva, [pode] contribuir profundamente, por meio de uma narratividade vinda de fora, para encontrar a narratividade interior da criança [e jovens] e prepará-la para a elaboração de seus próprios fundamentos. (GOLSE, 2000 p. 22-3 apud PETIT, 2010, p. 124).

É importante lembrar que apesar de toda sua potência, a leitura, *a priori*, não pode ser caracterizada como boa ou ruim, construtiva ou destrutiva; e para atribuir qualquer valor à atividade leitora é preciso antes desenhar um contexto de nítidos contornos e aí inscrever o lido. Do mesmo modo, as repercussões provocadas no leitor só serão avaliadas como positivas ou negativas pelos “olhos” históricos e culturais criadores das circunstâncias do momento. Entretanto, para o bem ou para o mal, a leitura carrega um traço inerente à sua ação – o poder. Ao longo da história, esse poder tem sido empregado como instrumento político para provocar inclu-

³ Segundo o psiquiatra especialista em desenvolvimento infantil, Daniel Stern, compor narrativas seria uma etapa essencial à vida humana como o são a transição da posição sentada ao aprendizado de andar ou a conquista da linguagem.

⁴ A palavra “estória” aparece em dicionários e no vocabulário ortográfico da Academia Brasileira de Letras. Entretanto é considerada por alguns teóricos como desnecessária, já que podemos usar o vocábulo história, porém o termo estória foi escolhido aqui, pois reforça a ideia de narrativa ficcional, de fatos imaginários – de texto fabular. Como neste artigo tratamos das leituras capazes de estimular o imaginário e de contribuir com a construção de sentidos e significados pelo leitor, escolhemos um termo mais inclusivo e lembrando de João Guimarães Rosa e Mia Couto, mais poético.

são ou exclusão social.

O Estado, a Igreja e diferentes religiões mantiveram a leitura sob sua dominação, criando, desse modo, um grupo muito seletivo com capacidade de manusear a palavra escrita em atitude ritualística e hermética. Quando a leitura conseguiu transpor os muros das instituições, uma parcela muito pequena da população passou a desfrutar dos benefícios provenientes do poder da atividade leitora e formou-se, então, uma categoria especial de pessoas. Desde então e até os dias atuais, esse reduzido círculo de leitores, perversamente, tem “promovido a leitura como algo que se pode facilmente prescindir, como um luxo de elites que se deseja expandir, como leitura ‘recreativa’, portanto supérflua” (CASTRILLÓN, 2011, p. 54), com vistas a manter os privilégios obtidos com o poder ler.

Em vista disso, as massas se afastaram da leitura por não perceberem nela nenhuma utilidade imediata. Paradoxalmente, tal atitude confirma e aprofunda a falácia de que o ato leitor não é necessário à vida cotidiana dos excluídos e como “se não tiver a íntima convicção de que ler pode ser um meio para melhorar as condições de vida e as possibilidades de ser, de estar e de atuar no mundo” (CASTRILLÓN, 2011, p.20) o poder inerente à leitura intensifica e amplia a exclusão, o que por sua vez promove o silenciamento das discussões acerca do direito à leitura.

Consequentemente, grande parte da população permanece privada desse importante instrumento de pensamento e cidadania e segue alijada do pleno exercício da democracia, em razão de não acionar o direito de exercitar o ato de ler, que tem fundamental importância na construção dos sujeitos em espaços esgarçados pela violência. A palavra escrita organiza o caos da experiência fragmentada e essa articulação dá sentido à realidade vivida, pois quando a palavra é lida, ela apresenta-se como um exemplo de universo ordenado e coerente, que faz o leitor se sentir amparado e também capaz de fundar sua própria história.

A narrativa, portanto, dá sentido à palavra e formaliza os sentimentos vagos e sem consistência desse leitor, já que

[...] a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. [...] Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, [...] ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CÂNDIDO, 2004, p. 174-5)

Para discutir as efetivas mudanças provocadas pela leitura literária, tomamos a experiência da antropóloga Michèle Petit, que nos indica em seu trabalho de análise de experiências leitoras, especialmente dos jovens franceses em situação de vulnerabilidade em espaços de crise, que a leitura é uma prática decisiva na reconstrução de si mesmos. Em seu projeto de pesquisa, a autora cuidou de afastar-se dos exemplos canônicos⁵ de “leitura transformadora” nos quais os sujeitos que deram testemunhos estavam imersos desde a infância na cultura escrita. As experiências analisadas reuniram crianças, adolescentes ou adultos com pouca escolaridade, vindos de famílias pobres, que cresceram longe dos livros, e

Ao escutarmos esses jovens falarem, compreendemos que a leitura de livros tem para eles algumas vantagens específicas que as distingue de outras formas de lazer. Compreendemos que por meio da leitura, mesmo es-

⁵ Entre outros, consideramos aqui como exemplos canônicos e correntes o testemunho de leituras realizadas durante a Segunda Guerra Mundial como os de Marina Colasanti, na Itália, Primo Levi em Auschwitz-Birkenau e J.M.G. Le Clézio na França. Ou ainda de momentos muito traumáticos mesmo que fora de guerras como o vivenciado por Sergio Pitol e Montesquieu.

porádica, podem estar mais preparados para resistir aos processos de marginalização. Compreendemos que ela os ajuda a se construir, a imaginar outras possibilidades, a sonhar. A encontrar um sentido. A encontrar mobilidade no tabuleiro social. A encontrar a distância que dá sentido ao humor. E a pensar, nesses tempos em que o pensamento se faz tão necessário. (PETIT, 2008, p. 19)

As investigações de Petit constataram também que ao ler as pessoas estabelecem um sentimento de pertencimento, pois sentem-se próximas umas das outras ao compartilhar diferentes formas de humanidade. Ou seja, na intersubjetividade promovida pela leitura, o indivíduo será alçado a sujeito quando for capaz de mudar sua trajetória para tornar-se mais agente de sua própria vida. Em entrevistas feitas com jovens da periferia, a antropóloga francesa constatou que estes leitores tinham grande clareza dos motivos pelos quais liam, e essas razões estavam distantes do desejo de serem cultos ou de a leitura de contribuir para o sucesso escolar; os jovens liam porque se percebiam representados, também porque tomavam a leitura como forma de restabelecer suas vozes, há tanto tempo silenciadas ou ainda de poder aderir a movimentos sociais, discussões filosóficas ou correntes políticas veiculados naquelas histórias – ou seja, mais uma forma de pertença. Outra motivação para a leitura, a emoção, está enfaticamente declarada pelo jovem de origem argelina, cujos pais eram analfabetos, Matoub,

O que me interessa, em relação à literatura, é experimentar uma emoção, sentir-me próximo das outras pessoas capazes de expressar pensamentos que posso ter. Rimbaud me transtornou, provocou em mim uma revolução interior e sensível. Mudou minha maneira de ver as coisas. [...] Devo ter lido a obra integral de Rimbaud pelo menos umas vinte vezes. Meu itinerário, minha relação com a leitura poderia se resumir em vinte citações. Por exemplo, a frase de Breton “A revolta é a única produtora de luzes” ou de Rimbaud “É preciso mudar a vida” e [... principalmente] de René Char, em *A palavra em arquipé-*

lago, quando fala do imaginário “Existe uma única coisa capaz de se opor a esta sociedade: o imaginário, o espaço sensível. O espaço sobre o qual a sociedade não pode exercer nenhum controle.” (PETIT, 2008, p. 75)

A partir desses estudos podemos especular que também os jovens brasileiros das periferias da região metropolitana da cidade de São Paulo, que também vivem em situação de precariedade extrema e em espaços de crise e violência, portanto, em circunstâncias análogas aos jovens franceses, são capazes de “virar o jogo” quando encontraram oportunidades de leitura. São muitos e diversos os jovens que testemunham que a construção da própria identidade e subjetividade estão intimamente relacionadas à leitura. O contato com a escrita do outro permite que o leitor desenhe suas próprias imagens e palavras que vão constituir um universo individual e organizado. No entanto, é preciso lembrar que o lido passa a fazer parte da estrutura do leitor e as experiências vivenciadas durante a leitura produzirão novas estórias autônomas, agora, apenas para aquele leitor.

Ainda no campo das suposições nos atrevemos a uma breve ponderação acerca do impacto da leitura, tomando como base o senso comum: se pararmos para refletir, com muita facilidade encontraremos um número muito grande de exemplos de histórias de criança e jovens que tiveram a vida transformada pela leitura de textos literários. Seja nas escolas, em encontros de educadores, congressos acerca de livros e leitura e literatura ou em bibliotecas, é possível saber da constituição de leitores críticos operando um trabalho produtivo pelo interesse e para a disseminação da leitura. Essas experiências são tantas e tão reconhecidas, que, entre outros, o editor mexicano Daniel Goldin Halfon em seu livro *Os dias e os livros: Divagações sobre a hospitalidade da leitura*, nos dá notícias de uma profusão de livros que tratam de livros e leituras nos quais há um espaço exclusivo para a apresentação de experiências transformadora de jovens e crianças promovida pela leitura.

Saindo da especulação podemos citar o caso do escritor

Sacolinha, que cresceu em Itaquera, foi empacotador, entregador de panfletos nos faróis e cobrador de lotação e, depois de tomar a leitura para resolver um problema de ordem prática, envolve-se intimamente com o livro e tem a rota de vida desviada. Hoje Sacolinha é escritor premiado e ativista cultural.

[...]

BBZ: Como você começou a gostar de leitura?

Sacolinha: Comecei a ler para passar o tempo no trem, quando eu ia trabalhar. Passei a morar em Suzano em 1998, então tinha que pegar o trem para chegar até Itaquera. Cansado do marasmo e do sacolejo resolvi passar o tempo com a leitura, mas aí fui surpreendido com a quantidade de informação e conhecimento que fui adquirindo a cada livro. De 2002 pra cá, nunca mais parei de ler.

BBZ: A leitura transformou sua vida? E como ela pode transformar a vida de outras pessoas?

Sacolinha: Sim. E continua transformando. Costumo dizer que com a leitura de livros literários você pode ser tudo o que você quiser, inclusive pode até escolher não ser ninguém, porque a leitura vai te dar este poder.

BBZ: Em 2002 você começa a trabalhar com projetos sociais, conta como foi este ano?

Sacolinha: Isso foi resultado da leitura. A partir daquele momento eu percebi que eu estava sendo um saco de batata, fazendo peso na terra, somente. Então resolvi fazer e desenvolver coisas mais úteis: criei o Projeto Cultural Literatura no Brasil e iniciei a minha militância no movimento negro e no movimento Hip Hop.

BBZ: Existem muitas pessoas interessadas na leitura?

Sacolinha: Claro que existe. Eu costumo dizer que todo mundo gosta de ler. A diferença é que alguns sabem que gostam e outros ainda não. O que falta é alguma chave, alguma referência, algum toc toc... (SILVA, 2015)

[...]

Conforme vimos, é pertinente tomar a leitura do texto literário como importante instrumento, quer na construção da subjetividade, quer no desenvolvimento da identidade, ou

ainda no enriquecimento do imaginário, uma vez que “o impacto da leitura na existência do sujeito é, pois, mais real do que se imagina. Pode assumir formas menores (a lembrança da leitura nos dá coragem de quebrar alguns códigos), mas também formas extremas.” (JOUVE, 2002 p.129). Ou seja, a leitura pode ocupar um papel central na humanização do indivíduo a fim de fortalecê-lo para sua atuação na realidade sensível.

Contudo, gostaríamos de lembrar que sabemos que a leitura e literatura não vão dissolver as violências ou apagar as desigualdades sociais, mas podemos observar que elas oferecem um apoio notável para colocar o pensamento em ação, para promover o autoconhecimento, inculcar o desejo de crescimento, e a esperança no devir.

Referências bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *De voos e ilhas: Literaturas e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- CASTRILLÓN, Sílvia. *O direito de ler e escrever*. São Paulo: Pulo do gato, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- JOUVE, Vicent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução Leny Werneck. Porto Alegre (RS): L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Tradução Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SILVA, Eriberto. *Entrevista com o escritor “Ademiro” Sacolinha*. In Blog do Beto Zulu, 2015 Disponível em <http://www.blogdobetozulu.com.br/2015/08/sacolinha.html> Acesso 26.07.2016

Identidades imaginárias em *A máquina de fazer espanhóis* e *Terra estrangeira*

Paula Fábrio*

1 – Introdução

Para a composição deste artigo, optamos pelos termos fragilidade e fragmentação de identidade, por considerá-los mais adequados aos nossos estudos, uma vez que compreendemos a identidade nacional como um produto cultural construído, conforme nos revela Benedict Anderson (2008), e, dessa forma, acreditamos ser possível observar a fragilidade dessa construção. Outrossim, cremos no caráter múltiplo das identidades culturais (Abdala Jr., 2003), fator que também contribui para nos afastar do conceito de crise de identidade, isto é, crise de uma identidade que se pretende una.

Temos como propósito estudar as afinidades e os distanciamentos das estruturas estéticas das duas obras, o filme e o romance, com as tensões que se manifestam na sociedade, sobretudo no que tange à questão da identidade nacional. Para cumprir essa tarefa, acreditamos que o primeiro passo seja discutir a construção da identidade individual, tendo como referência o pensamento do estudioso da psicologia Erik Erikson, que estabeleceu significativa inter-relação da construção da personalidade e suas crises com as influências sociais. Na transposição do individual para o coletivo, consideramos as obras de Anne McClintock e Benedict Anderson, bem como suas intersecções com a literatura e o cinema, em paralelo com outros pesquisadores, como Benjamin Abdala Jr. De modo mais específico, ao contemplar o estudo das per-

* Doutoranda USP.

sonagens em relação ao tempo narrativo e histórico, a fim de confrontar os anos pós-ditadura em Portugal e no Brasil, recorreremos ao filósofo Paul Ricoeur.

O que pretendemos assinalar neste artigo, formulação que surgiu desde o início de nossa pesquisa de mestrado, é o silêncio sobre alguns temas nacionais, fato que nos remete à problemática da representação. Não obstante, observamos se ambas as obras constituem máquinas de guerra, de acordo com o conceito elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

2 - Apontamentos teóricos

Parece-nos essencial começar com Erik Erikson e suas ideias acerca da constituição da identidade individual em relação recíproca com a sociedade.

[...] em termos psicológicos, a formação da identidade emprega um processo de reflexão e observação simultâneas, um processo que ocorre em todos os níveis do funcionamento mental, pelo qual o indivíduo se julga a si próprio à luz daquilo que percebe ser a maneira como os outros o julgam, em comparação com eles próprios e com uma tipologia que é significativa para eles; enquanto que ele julga a maneira como eles o julgam, à luz do modo como se percebe a si próprio em comparação com os demais e com os tipos que se tornaram importantes para ele.” (ERIKSON, 1987, p. 21).

Esse raciocínio nos leva da identidade individual para a coletiva, e nos dirige para o campo dos estudos antropológicos e sociológicos.

Anne McClintock, estudiosa que analisou o caráter inter-relacional e intercambiante dos marcadores sociais da diferença – raça, gênero e classe – e sua conexão com nacionalismo, imperialismo e legitimação de poder, pode indicar um caminho bastante útil para nossa pesquisa. Para a autora, os marcadores “existem em relação *entre* si e *através* dessa relação – ainda que de modos contraditórios e em conflito” (Mc-

Clintock, 2010: 19); de alguma forma eles estão vinculados com a construção dos nacionalismos.

Segundo a autora, a identidade nacional imaginada, inventada, é fruto também de uma contribuição subjetiva, embora esta última com espaço de ação infinitamente menor e, ao mesmo tempo, afetada pela carga das transformações sociais coletivas. Para aprofundar nossa formulação, recorremos à McClintock:

Estou [...] interessada [...] no conjunto dos caminhos difíceis em que as ações e desejos das pessoas são mediados pelas instituições do poder: a família, a mídia, a lei, os exércitos, os movimentos nacionalistas e assim por diante. Desde o começo, as experiências das pessoas, de desejo e raiva, de memória e poder, comunidade e revolta são inflectidas e mediadas pelas instituições através das quais elas encontram seu significado - e que elas, por sua vez, transformam. (McClintock, 2010: 37).

A pesquisadora também pergunta “como o poder vence ou fracassa”, considerando “a densa rede de relações entre coerção, negociação, cumplicidade, recusa, dissimulação, mímica, compromisso, afiliação e revolta” (McClintock, 2010: 37).

Em nossa opinião, narrativas representam um dos instrumentos que estão a serviço de como o poder vence ou fracassa. No entanto, a fim de verticalizar ainda mais essa discussão, podemos pensar com Paul Ricoeur (2014) sobre a ilusão da permanência da identidade (identidade idem), considerando que nossas identidades estão continuamente em processo (identidade ipse)². Assim, torna-se possível, observar o “esforço” de algumas narrativas, sobretudo *Terra estrangeira* no caso deste artigo, em reorganizar o imaginá-

² Para Paul Ricoeur, a identidade "ipse" corresponde à identidade que se transforma ao longo do tempo, isto é, não somos o mesmo ente de ontem, tampouco de amanhã. Ainda para o filósofo, a identidade "ipse" articula-se dialeticamente, por meio da narrativa, com a identidade "idem", que advém da mesmidade, ou seja, a ideia de permanência do indivíduo no tempo, como a mesma pessoa de antes e depois; nesse caso, a identidade "idem" remete à busca, por parte dos seres humanos, de traços que revelem ou

rio nacional para um retorno a uma identidade modelada por certa tradição historiográfica.

3 - Aspectos analíticos

Em *Terra estrangeira*, a figura do ex-presidente da República Fernando Collor de Mello mostra-se interessante para ilustrar “a maneira como se realiza a prática da representação política no Brasil”, ou seja, “a visão do governante como salvador”, bem como “a sacralização-satanização da política” (Chauí, 2000: 86). Rememoremos a campanha eleitoral de Collor, cujo bordão “caçador de marajás” foi carregado de ufanismo nacionalista, e, ao lado de seu projeto de modernização do país, reflete alguns dos efeitos herdados da sagração do poder. De modo análogo, Collor também foi encarado como satã, por ocasião do processo de *impeachment*.

Cabe lembrar que *Terra estrangeira* discute a identidade nacional forjada pelos colonizadores e perpetuada pela República, além de laborar em prol do não esquecimento dos problemas do governo Collor. No entanto, o filme reserva-se à omissão de períodos importantes relacionados ao surgimento desse governo. Especulamos que *Terra estrangeira* acaba por adicionar, ocasionalmente, à sua intenção de lembrança, o aspecto do esquecimento, concorrendo para o que Ernest Renan chamou de “essência de uma nação” no molde nacionalista – essa ideia “consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum [neste caso, mesmo as consideradas ruins, como Collor], e também que todos tenham esquecido muitas coisas [a ditadura, o colégio eleitoral, a morte de Tancredo Neves, o mandato de José Sarney, por exemplo.]” (Renan apud Anderson, 2008: 32). Importa registrar também as exceções: o filme faz algumas alusões aos anos 70, e uma delas diz respeito à trilha sonora, marcada pela música “*Vapor barato*”. Essas rápidas alusões nos reme-

confirmem um ente como o mesmo desde seu nascimento: traços físicos, código genético, nome e sobrenome, documentos, registros civis e também o reconhecimento de determinados traços de caráter por parte do Outro, por exemplo.

tem, bastante sutilmente, ao período do regime militar e suas consequências econômicas e sociais que se prolongaram nas décadas seguintes. De toda forma, parece-nos, a marca do silêncio na narrativa de Salles e Thomas é mais forte que a marca das referências ao período ditatorial e de transição para a democracia.

Segundo Lucia Nagib (2006), a utopia de um Brasil paradisíaco realmente existiu no imaginário de uma classe média agora degradada. Para ela, Salles seguiria seu projeto de reconstrução do cinema nacional com *Central do Brasil* (1998), seu filme posterior, em busca do redescobrimiento desse país mítico.

Neste ponto, voltaremos à Chauí, para lembrar que o Brasil entrou na história pela porta milenarista, devido ao mito sebastianista. No entanto, esse aspecto do mito tende a ser desconstruído em *Terra estrangeira*, sobretudo em virtude do sentimento de fracasso que o filme procura exprimir. O Brasil não seria uma terra prometida, onde se viveriam mil anos de felicidade, tampouco Portugal seria o pai protetor.

Lembremos que o mito sebastianista também está presente no livro de mãe³. E seria interessante mencionar que um dos pontos de intersecção de *a máquina de fazer espanhóis* com o que costumamos chamar romance histórico está no fato de os personagens do povo, como o senhor silva, um barbeiro, desempenharem, de certo modo, um papel ativo na história de seu país. Muito embora o protagonista seja, em grande parte da obra, objeto da história, ele tem a possibilidade, em raros momentos, de atuar como sujeito; fato que outra vez nos remete à McClintock.

Outro ponto de intersecção com o romance histórico, sutil e enviesado, aliás, é o personagem esteves (o mesmo do poema “Tabacaria”, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos), como artifício que esbarra na metaficção. Esse exercício metatextual evidencia-se no diálogo ambivalente com a tradição literária portuguesa – ao mesmo tempo que lhe rende

³ Respeitamos em nosso texto a grafia em minúsculas do título da obra, do nome de Valter Hugo Mãe e das personagens, de acordo com critério do próprio autor em sua tetralogia de romances.

homenagens, repensa seu processo criativo e a posição política de seus intelectuais. Ao trazer à tona dados biográficos, embora romanceados, de Fernando Pessoa, mãe repensa a história e a própria literatura, lembrando-nos do fingimento poético presente na sua própria obra e nos textos do poeta português.

Além de Fernando Pessoa, o livro de mãe recupera alguns ícones relacionados a Portugal, como a cantora Amália Rodrigues; Nossa Senhora de Fátima; o jogador Eusébio. Todos eles – quase sempre vinculados em afeto ou desafeto ao narrador-protagonista ou aos seus colegas do lar de idosos – servem de instrumento ao narrador na tentativa de abarcar a totalidade da história do país. Grande parte desses ícones foi utilizada pelo aparelho estatal português para consolidar o regime ditatorial. O narrador repensa cada um deles, algumas vezes desmascarando o regime e sua historiografia, outras, apenas refletindo sobre seu sentido e buscando algum apaziguamento. Neste ponto, não conseguimos responder totalmente à questão: se o livro de mãe estaria ou não próximo ao filme de Salles, ou seja, tentando reorganizar o imaginário nacional em torno de uma identidade modelada por certa tradição historiográfica e literária. Essa não é uma resposta possível neste momento, mas parece provável que ao questionar e desconstruir tal imaginário, o romance acaba por retomar e reconstruir essa identidade, muito embora sob um novo formato.

Entretanto, com relação ao silêncio sobre temas nacionais, cabe registrar que a *máquina de fazer espanhóis* não discute a guerra colonial e a vida dos retornados (lembre-se que o próprio autor nasceu em Angola e voltou com os pais para Portugal por ocasião da Revolução dos Cravos).

Com o intuito de esmiuçar essas reflexões no plano estético das obras aqui estudadas, pensemos na trajetória dos personagens centrais e sua relação com o tempo.

4 – O tempo nas narrativas

A escolha de personagem e tempo como categorias narrativas, para exame crítico do filme e do livro, possibilita a observação da fragmentação de identidade nos diversos tempos das estruturas das obras, seja no momento histórico figurado, seja no tempo como elemento estético de organização dos acontecimentos narrados. Assim, verificamos como as estruturas das narrativas promovem associações ao passado dos personagens e de seus países, bem como ao tempo psicológico vivido. Elegemos os personagens Paco e senhor silva, em razão de suas transformações serem nítidas, além de ensejarem possíveis analogias com as identidades nacionais de Brasil e Portugal.

Postulamos que o tempo, no filme e no romance analisados, é marcado pela morte. Inicialmente, Paco e senhor silva, protagonistas das histórias, veem suas vidas transformadas com as perdas sofridas e, ao longo de suas respectivas jornadas, debatem-se no processo do luto – no caso das duas narrativas, a interpretação do passado do Brasil e de Portugal e sua imbricação com o presente, diante da angústia com relação ao futuro.

Terra estrangeira foi realizado poucos anos após a renúncia de Collor, conferindo certa urgência à filmagem, e, assim, buscava-se trazer, de modo semelhante ao documental – em preto e branco, super 16 e imagem granulada como opções narrativas –, a experiência da nação nos primeiros anos daquele governo (Salles; Thomas in *Cinemas*, 1998, 1999). O filme não conta com o uso de dilatações e as pausas descritivas são raras, embora, em alguns momentos, os realizadores recorram à câmera fixa, a fim de representar a espera dos personagens.

Oscilação é um termo bastante exato para definir o ritmo de *Terra estrangeira*, que parece hesitar entre a esperança e a desesperança. Não apenas o ritmo assinala essa alternância, mas a fotografia em preto e branco e o mar como elemento simbólico. Vale lembrar, o mar costuma ser visto como representação do nascimento e morte, da transformação (Cheva-

lier; Gueerbrant, 2012).

Por seu turno, *a máquina de fazer espanhóis*, escrito quase quinze anos após o término das filmagens de *Terra estrangeira*, também trata da contemporaneidade, embora grande parte de sua densidade se deva à volta ao passado do narrador, enfocando a ditadura de Salazar em Portugal. Aliás, a alternância de tempos diegéticos, com a utilização de *flashbacks*, evidencia o contraponto da memória individual (narrador-protagonista) e da memória coletiva (imaginário português).

Há várias marcações temporais interessantes no livro, mas ressaltamos aquela que se refere ao tempo de união do casal protagonista, que é igual ao tempo que perdurou o regime militar em Portugal, 48 anos. A propósito, assim como a idade do senhor silva (84 anos), o período que compreende sua relação com laura (sua mulher) é enfatizado. Dessa forma, podemos deduzir que o fascismo dos bons homens (frase e ideia repetida várias vezes no livro) seja retratado por meio da analogia entre o apego ao regime por parte de alguns cidadãos mais velhos e o apego do protagonista a sua ex-esposa, uma relação que se mostra ao longo do livro como promotora de uma vida bastante centrada no círculo familiar, evidenciando o comportamento “egoísta” do senhor silva como cidadão. A sociedade portuguesa teria se “casado” com a ditadura?

Outra datação importante é do nascimento do senhor silva, por volta de 1926, início do regime militar. Isto é, o narrador é praticamente “filho” da ditadura.

Agora, cabe-nos verificar como essa temporalidade contribuiu na fabulação das duas histórias e sua relação com as identidades nacionais.

5 – O tempo do *homo fabulans*

Na esteira de Paul Ricoeur (2010), porém nos aproximando da perspectiva da Psicologia, é possível apreender a narrativa como articuladora do tempo e do ser, a partir do conceito de *homo sapiens fabulans* (informação verbal) apresentado pelo Prof. Dr. Paulo Renato Jesus⁴. Jesus compreende que a experiência temporal, em geral, é “semioticamente” construída sob o modo narrativo, possibilitando concomitantemente a autoavaliação e a autointerpretação do ser (narrador). Essa experiência traduziria a identidade. No caso da identidade nacional, esse processo apresenta-se muito mais complexo, pois depende da integração e confrontação das diversas narrativas sobre uma nação, da “vitória” e do “fracasso” de cada uma delas, bem como da pré-disposição das pessoas que compõem a suposta identidade e das que estão “do lado de fora” em aceitá-la ou rejeitá-la.

Nossa análise da estrutura das obras balizou-se por acompanhar, em primeira instância, a perda como processo desencadeador da fragmentação de identidade, no caso dos dois personagens, que lidam com a morte logo no início das narrativas (mãe e esposa). Na sequência, os personagens passam pelo tempo da espera, figurado pela câmera fixa, pela imagem do relógio parado, entre vários artifícios estéticos presentes no filme de Salles e Thomas. Diferentemente de *Terra*, no romance de mãe o tempo de espera é um *continuum*, pois a todo o momento os utentes do lar de idosos onde se encontra o protagonista estão (e não estão) à espera da morte, sobretudo porque o luto também é um estado constante no asilo: “o lar da feliz idade estava sempre de luto, como um lar de idosos foi feito para estar” (Mãe, 2011: 145). Porém, consideramos relevante destacar, como elaboração estética do tempo, o estado de impotência, a imobilidade social do senhor silva perante o mundo, a ausência de trânsito

⁴ Colóquio Científico Internacional "Paisagem, imaginário e narratividade: olhares transdisciplinares e novas interrogações da Psicologia Social", Prof.º Dr.º Paulo Renato Jesus, (CFUL, Universidade Portucalense) - Seminário: "Poética e Psicologia". Painel: Poética do Eu: Memória, Imaginação e Narratividade. Instituto de Psicologia – USP. 2013.

social. Em síntese, seu confinamento, sua “morte social”, nos desperta para algo mais profundo: a pressuposição da espera, da preocupação e da angústia. E nesse tocante o senhor silva revela nítida aproximação com o papel social de Portugal nos anos 2000, isto é, um país sem um grande destaque na União Européia.

Neste momento, perguntamos: o que restaria aos idosos senão a espera da morte no asilo? Entretanto, à revelia de qualquer sistema segregacionista ditado pela sociedade ou pelo governo, o senhor silva descobre o comunitarismo, e assim reorganiza o passado, percebe suas falhas, repara o tempo por meio da narrativa, e, quem sabe, repara narrativas anteriores.

Podemos inferir que a virada no tempo ocorre nas duas obras, com a descoberta do comunitarismo por parte do senhor silva, no encontro com o personagem esteves e na sua lembrança e confiança sobre a entrega de um jovem revolucionário à polícia política de Salazar. no caso do filme, quando Paco toma o comando da ação, mesmo que seja de modo coagido (cena do restaurante em Lisboa), e decide seguir para San Sebastian.

Outra questão relevante é a perseguição do tempo, verificada nas duas obras. Paco, assim que toma a ação em suas mãos, busca recuperar sua identidade por meio da averiguação das coordenadas de tempo e espaço. Dia, hora, sua localização no mapa. Já o senhor silva mergulha no seu passado e, ao entabular discussões com os colegas do asilo, reorganiza lembranças e revê crenças. Também se impôs, ao senhor silva, uma nova interpretação do tempo e da história: “[...] as histórias bonitas aconteciam por acaso, e eu acabara de aprender que a vida tem de ser mais à deriva, mais ao acaso, porque quem se guarda de tudo foge de tudo” (Mãe, 2011: 245).

5 - Ensaio para uma conclusão

A princípio, gostaríamos de tecer algumas observações sobre o silêncio e a “identidade idem”.

Cumprе lembrar, em acréscimo à questão do silêncio já discutida neste artigo, que *a máquina de fazer espanhóis* não faz referências sobre a origem mestiça dos portugueses, tampouco ao processo de mestiçagem ocorrido nas ex-colônias, não obstante discuta a identidade nacional portuguesa. Do mesmo modo, *Terra estrangeira* reflete sobre a identidade nacional brasileira a partir de um determinado segmento da sociedade (classes média e alta), muito embora observe a exclusão das comunidades africanas no cinema realizado em Portugal, e também nos faça pensar sobre exclusões, de um modo geral, em diversas outras cinematografias, inclusive a brasileira.

Em síntese, percebemos que, embora identidades (individuais e coletivas) sejam fluidas e em processo, as histórias que contamos reafirmam, de algum modo, a persistência da antiga ideia de um só povo, uma só língua, uma só nação. Apesar de (e talvez devido a) todas as oscilações do e no tempo, as narrativas buscam, muitas vezes, a identidade “idem” comentada por Ricoeur (2014), até mesmo uma identidade “idem” não apenas com relação à nação em si, mas ao seu “lugar no mundo”. Nesses casos, o esquecimento concorre para avalizar tradições.

Também apreciaríamos tecer considerações sobre a questão da máquina de guerra. O aspecto nômade compõe a ideia de máquina de guerra, de acordo com Deleuze e Guattari (2012). Para ambos os autores, a natureza da máquina de guerra seria múltipla, sem medida, como acontece com os bandos, com aquilo que é efêmero, e revela uma potência de metamorfose, em oposição ao aparelho de Estado. Interessamos assinalar que há uma mescla das noções de imigração e nomadismo em *Terra estrangeira*.

Para melhor comparar nomadismo com imigração, vamos nos servir da proposição de que “[o] nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um

ponto a outro [...]. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto” (Deleuze; Guattari, 2012: 54). Em nossa opinião, Paco mistura as concepções de nômade e migrante ao longo de sua trajetória, uma vez que, assim como os nômades, rompe fronteiras, associa-se a grupos minoritários, subverte regras. Fenômeno semelhante se dá com o senhor silva, que subverte as “leis” do asilo, na associação com os colegas idosos, nas suas transformações dentro do espaço estriado onde se encontra, na própria arte de narrar sua história. Destarte, ambos os personagens não são, ao final das obras, reterritorializados; representam, sim, como os nômades para Deleuze e Guattari, sujeitos desterritorializados por excelência.

Outra formulação que gostaríamos de apresentar diz respeito a comunitarismos como máquina de guerra. Para essa finalidade, pretendemos recuperar algumas ideias propostas por Benjamin Abdala Jr (2003 e 2007). Além das articulações políticas, econômicas e culturais entre países da África, América do Sul e Península Ibérica, Abdala Jr. aponta outros exemplos de comunitarismos, como os “movimentos supranacionais étnicos, ecológicos, de gênero, de defesa das crianças etc” (2003: 77) e, assim, não podemos deixar de mencionar, esbarramos novamente no pensamento de McClintock, que nos alerta acerca da presença dos marcadores sociais na base dos nacionalismos (e, por conseguinte, das identidades nacionais), isto é, como uma via de mão dupla. Verificamos esses marcadores, agora em conjunto com a questão ecológica, na base de novos arranjos com vistas a enfrentar os blocos hegemônicos de poder. Indagamos também se essa articulação não seria uma forma de máquina de guerra coletiva aos moldes das ideias de Deleuze e Guattari. Ademais, as transformações sofridas pelos personagens (senhor silva, por exemplo, ao narrar a si mesmo e deixar uma história registrada com a preocupação que os erros de antes não se repitam) revelam, no limite, o esforço de olhar para dentro a partir do Outro, mesmo que esse movimento ainda seja falho, tateante, herdeiro de tradições funestas, fixadas, em diversas ocasiões

ões, por outras tantas narrativas. Possivelmente, essas transformações revelem alterações (mínimas?) nas identidades coletivas das sociedades portuguesa e brasileira, pelo menos no que concerne a um novo olhar para si e para o Outro, e também por meio do Outro.

As ações das máquinas de guerra ou das obras de arte, acreditamos, podem evocar a percepção de que um país já não é mais o mesmo de antes (e questionar se alguma vez aquele país, aquele povo, foi devidamente representado pela história dita oficial), cabendo a ele, agora, um novo lugar no mundo; em termos de ficção, essa noção equivaleria às atitudes criativas e corajosas, por exemplo, de personagens complexos diante de acontecimentos históricos e políticos, ou, no limite, de sua capacidade de narrar sua trajetória, para que os erros de outrora não se repitam.

Em tese, a jornada dos personagens das obras pesquisadas manifesta o caminho percorrido por essas mesmas narrativas, similar ao aspecto das raízes rizomáticas, buscando novas saídas, apesar de pertencerem a ramificações anteriores (algumas delas em contato com o mesmo solo das raízes arborescentes do aparelho de Estado) e carregarem alguns de seus (antigos) nutrientes (o silêncio, um deles) durante um longo caminho. Assim, a capacidade de inventar do *homo fabulans* provoca pequenas mutações no decorrer do tempo, e, dessa forma, enquanto muitas ideias cristalizam-se com o passar dos anos, outras, dando ensejo a novos horizontes, são criadas a todo o momento no grande rizoma que são as narrativas ficcionais.

Referências bibliográficas e filmicas

- ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São

- Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, São Paulo: Editora 34, 2012. Volume 5.
- ERIKSON, Erik. *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- MÃE, Valter Hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- McCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RENAN, Ernest. *Ouvres complètes*. Paris: Callmann-Levy, 1947-61. Vol I.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- SALLES, Walter. O documental como socorro nobre da ficção. *Cinemais*, n. 9, Janeiro-fevereiro, 1998. ISSN 1413-7135.
- _____. Dramaturgias do cinema brasileiro: para um espectador desatento. *Cinemais*, n. 11, Maio-junho, 1998. ISSN 1413-7135.
- TERRA estrangeira**. Direção: Daniela Thomas, Walter Salles; Produção: Flávio R. Tambellini. [Filme-vídeo]. Roteiro: Daniela Thomas, Marcos Bernstein, Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções Artísticas e Animatógrafo, 1995. (100 min), PB, son.

O grotesco em valter hugo mãe

Penélope Eiko Aragaki Salles*

Introdução

Ao longo do tempo, podemos constatar que as mulheres ganharam mais espaço na família, no mercado de trabalho e adquiriram maior poder na sociedade. Além disso, conquistaram o direito ao voto, o acesso a cargos antes restritos aos homens, a possibilidade de exercer cargos políticos e os mesmos direitos na educação dos filhos.

No entanto, apesar dessas conquistas significativas, encontramos ainda um grande número de mulheres que continuam sob a opressão masculina em vários países, particularmente em alguns países da na Ásia, África e Oriente Médio. Em virtude das consequências das guerras civis, da diversidade das culturas e das religiões, têm-se mantido as desigualdades entre os gêneros e muitas vezes legitimado a violência contra as mulheres. (Das, 2007)

As desigualdades entre os gêneros reforçam uma estrutura social injusta entre os homens e mulheres, que valida a superioridade de um sobre outro. E como forma de manutenção de um *status* ou ordem, atribui poderes desiguais aos gêneros e uma distribuição diferente de direitos e deveres. Tendo isso em vista, José Rivair Macedo (1992: 21) afirma que desde a Idade Média, a superioridade masculina era justificada por todos os meios e até a etimologia da palavra utilizada para justificá-la:

Para os pensadores da época, a palavra latina que designava o sexo masculino, *Vir*, lembrava-lhes *Virtus*, isto é, força, retidão, enquanto *Mulier*, o termo que designava o

* Mestranda USP.

sexo feminino lembrava *Mollitia*, relacionada à fraqueza, à flexibilidade, à simulação.

E assim, durante séculos, as mulheres foram tratadas como seres inferiores, propriedades dos homens, muitas se tornaram escravas e foram levadas à prostituição pelos seus senhores e maridos. Dessa forma, a autonomia, a liberdade e até mesmo a disposição sobre o próprio corpo eram negados às mulheres.

Jacques Le Goff (1989:193) acrescenta que na Idade Média as mulheres eram caracterizadas pelo seu corpo, pelo seu sexo e pelas relações com seus familiares antes mesmo de ter definido o seu papel social (camponesa, castelã ou santa).

Além disso, as famílias tinham, na figura do homem, o chefe de família. Cabia a ele a tomada de decisões, a administração dos bens, o controle sobre a organização social. Enquanto que a mulher estava restrita ao espaço privado sob o domínio de um homem, geralmente o pai ou o marido.

Logo, independente da classe a que pertenciam, cabia às mulheres um papel secundário na sociedade medieval. Se fosse de origem nobre, ela poderia gerir os bens na ausência do marido. Embora sua função fosse, na maior parte do tempo, supervisionar o serviço dos empregados da casa e gerar filhos, de preferência, do sexo masculino, a maternidade garantia-lhe um espaço no ambiente familiar. Em contrapartida, se fosse pobre, além do cumprimento dos afazeres domésticos, deveria trabalhar para se sustentar.

Assim a sociedade serviu-se de um discurso de inferioridade feminina que transformou as diferenças em desigualdades hierárquicas, com o intuito de explorar e oprimir o outro. Esse discurso determinava que um gênero era superior a outro e reforçava a dominação masculina.

o remorso de baltazar serapião

No romance *o remorso de baltazar serapião*, o escritor português valter hugo mãe² constrói um universo complexo no qual as relações se pautam pela excepcionalidade e expõe uma mentalidade opressora, sobretudo em relação às mulheres, ainda bastante presente nos dias atuais.

O enredo do romance trata, basicamente, das memórias de baltazar serapião, um jovem simples, brutalizado pelas condições precárias de vida, que almejava conquistar o coração de ermesinda, sua grande paixão de adolescência.

Depois de os dois terem se casado, ermesinda foi obrigada a trabalhar na casa do senhor de baltazar, dom afonso. A partir desse momento, a vida conjugal deles tornou-se um martírio. Cego de ciúme e certo de que sua mulher o traía com seu senhor, baltazar passou a empregar a violência física contra ela.

Assim, através da perspectiva de baltazar, entramos em contato com um universo singular em que os mandos e desmandos dos senhores, os abusos e a exploração sexual pelos homens, a violência e a opressão contra as mulheres são recorrentes e ganham contornos extremamente desumanos e cruéis.

O presente artigo pretende analisar se o grotesco³ foi utilizado como recurso expressivo para ressaltar a violência contra a mulher. Já que a violência é banalizada no romance e, como prática constante, considerada normal entre as per-

² Escritor português que nasceu em Saurimo, Angola. Passou a infância em Paços de Ferreira e Vila do Conde, Portugal. Licenciou-se em Direito e fez uma pós-graduação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Além de escritor é editor, artista plástico, apresentador de televisão e cantor português.

³ O termo grotesco originou-se a partir da descoberta de pinturas ornamentais em escavações em Roma no fim do século XV e surgiu da palavra italiana *grotta* (gruta). Estas pinturas apresentavam a união de formas vegetais, animais e humanas e caracterizou-se por apresentar formas híbridas com certa liberdade, sem delimitações claras ou fronteiras definidas. Este tipo de estilo ornamental apresentava uma distorção nas proporções e uma quebra de simetria; mostrava um caráter lúdico, fantasioso mas também sinistro e lúgubre. (Kayser,1986).

sonagens.

Para melhor compreensão, dividiremos a análise em quatro categorias: a desumanização, linguagem grotesca, o corpo grotesco e a sexualidade grotesca. A partir dessas quatro categorias, é possível definir como e quais foram os critérios adotados na construção do aspecto grotesco na obra.

Desumanização

valter hugo mãe, através do relato de baltazar, desumaniza as personagens, principalmente, as personagens femininas. As atitudes e ações, na maioria das vezes, são reprováveis e descritas como ridículas ou dignas de horror.

O autor explora com grande habilidade esta desumanização em cujas descrições procura apresentar o grotesco, através da comparação da mulher com o princípio da natureza. baltazar descreve as personagens de maneira disforme ao compará-las aos animais ou aos seres demoníacos, como, por exemplo, a personagem teresa diaba, cujo nome está associado ao diabólico.

A associação da mulher com o diabo é um arquétipo literário recorrente no imaginário medieval. O interesse de valter hugo mãe pelas forças demoníacas não é casual, visto que

o humano e o demoníaco se aproximam no curso da transformação dos arquétipos mitológicos, o princípio demoníaco penetra no homem, e por vezes os limites entre o humano e o demoníaco, e, correspondentemente, também entre o fantástico e o habitual se apagam (esta tendência é peculiar ao romantismo) (Meletinski, 1998:192)

O fato de teresa apresentar a alcunha “diaba” está diretamente ligada a tudo de terrível que a figura do diabo representa, visto que ele está relacionado às forças malignas, ao medo por seu aspecto monstruoso e por seu poder demoníaco.

baltazar assim apresenta teresa:

“a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganir de prazer.” (Mãe, 2011: 27-28)

Ao descrevê-la, astuciosamente a compara com uma cachorra (cadela no cio, farejando, ganir). Podemos dizer que a cadela, por si só, não constitui um elemento grotesco, mas a sua associação com a mulher pode ser considerada grotesca. Comparando-a com uma cadela, ele fala de seu comportamento vulgar de maneira a rebaixá-la, colocá-la a uma condição de inferioridade acentuando a diferença entre ambos.

Observe o trecho abaixo:

“(…) não queria mais nada senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher, servia assim como melhoria de uma vez que tivéssemos de fazer com a mão.” (Mãe, 2011: 27-28, grifo nosso)

A sua descrição foge da representação da idealização da mulher. Ela evoca a imagem de um ser grotesco que desperta repulsa e desprezo naquele que a contempla. Embora os seus atributos físicos não despertem desejo, é usada como objeto sexual para satisfazer as necessidades dos homens.

Além disso, as referências dela no romance são extremamente depreciativas: “estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos”. Ao (des)caracterizar o corpo dela e dar-lhe um aspecto grotesco, reforça de forma gradual a sua animalização.

Ao lado do diabo surge outro elemento arquétipo no romance: a bruxa. A mulher cujos poderes mágicos foram sempre associados com o diabo e os rituais de sua adoração.

As mulheres consideradas bruxas foram perseguidas, acusadas de heresia e condenadas à morte na fogueira pela Igreja Católica na Idade Média.

Este é o caso de gertrudes, que é perseguida pelos homens da comunidade por ter se “portado mal” e por ser “cheia de maldades conhecidas e provadas”. Assim é descrita:

era mulher velha e matreira, enfiada em casa, sozinha de maridos, postos em terra cedo de mais, consumidos por pó que lhes cozinhava para os abater. era mulher de tanto delírio interior como por fora tinha o ar frio das víboras, olhos fixos a queimar almas, e nada do que dizia queria dizer o que se ouvia, impregnando tudo e todos de mau-olhado para os definhar em seu favor.” (Ibid.:74)

Sua descrição corresponde à figura da bruxa no imaginário popular (velha e matreira, mulher de tanto delírio interior), sendo comparada à uma cobra (como por fora tinha ao ar frio das víboras), animal frequentemente associado à vilania e traição. Acusada de matar os maridos (sozinha de maridos, postos em terra cedo de mais, consumidos por pó que lhes cozinhava para os abater) e de causar mal às pessoas (olhos fixos a queimar almas, e nada do que dizia queria dizer o que se ouvia, impregnando tudo e todos de mau-olhado para os definhar em seu favor).

Embora o ato tivesse ocorrido sem o consentimento do padre e de dom afonso, gertrudes é queimada viva em praça pública; surpreendentemente sobrevive ao episódio e depois de muito perambular em busca de ajuda, se aproxima da casa dos sargas.

baltazar assim a descreve:

“és uma bruxa muito falhada, queimada de humilhação tão grande, fugida de amores que deixas, como dizes, que diabo de bruxa há de ser. (...) fartas-me com a tua loucura, sê silenciosa. ao invés da pele haviam de te ter queimado a língua.” (Ibid.:118-119)

Podemos notar que Gertrudes é considerada bruxa, temida por Baltazar e pelo povo, justamente por não apresentar o mesmo comportamento das outras mulheres, por querer desafiar os homens, por ter voz ativa (sê silenciosa, ao invés da pele haviam de te ter queimado a língua) num ambiente contaminado por uma mentalidade opressora e machista. Por esses motivos atribuem-lhe poderes mágicos como a de amaldiçoar Baltazar, seu irmão Aldegundes e seu amigo Dagoberto, condenando-os a viverem presos uns aos outros.

Em contrapartida, na descrição de Ermesinda, o efeito grotesco não acontece. A jovem foi apresentada inicialmente como uma jovem bela e formosa:

“era uma rapariga feliz, mostrava, muito rosada como as flores e, quando passava nas ruas a buscar coisas que os pais mandavam, era muito parecida com uma coisa branca que impressionasse a escuridão das casas e das outras pessoas.” (Mãe, 2011:22)

E em outra passagem:

“(…) e ela seguia assim permitida, a fazer discretamente o que lhe era pedido. Voltava lavada na fonte do rosto, mãos e braços e luzia no sol assim molhada, como folha verde muito clara, dada de orvalho pela manhã.” (Ibid.:35)

Nestas passagens, Baltazar utiliza uma série de adjetivos para descrever a amada, com o objetivo de ressaltar a sua beleza. Dessa forma, o grotesco não ocorre porque a comparação do objeto (flores, folha verde) com a mulher não lhe confere uma aparência ridícula e disforme, ao contrário lhe atribui um aspecto elevado, sublime⁴.

Entretanto por causa da beleza de Ermesinda e de seu

⁴ Assim como o grotesco, o sublime, extremamente valorizado pelos escritores românticos, recorre à hipérbole, mas para descrever um movimento exatamente o contrário. Está relacionado ao elevado, à grandiosidade, não só no plano da natureza e do divino ou do transcendente, mas também no plano da criação e da arte. A proposta de mistura, de fusão e mescla dos contrários encontra-se no prefácio de Victor Hugo (1988:25) a Cromwell,

ciúme doentio, baltazar passa a agredi-la e, ao longo do romance, a transformação da imagem dela gradualmente vai sendo desconstruída:

“minha bela ermesinda, como estás. Pé torto, mão para o ar, braço colado ao peito, outra mão nenhuma, olho só buraco e cabeça descarecada às peladas, altos e baixos a faltar redondez de cabeça comum. E tão aparecida continuas de beleza, pele lisa de tratamento cuidado, tão jovem, a minha amada ermesinda. (Ibid.:189-190. Grifo nosso)

A descrição da aparência física dela, feita depois das agressões (o pé torto, cega de um olho, com o braço virado, quase sem cabelos, etc), é chocante; sua deformidade é tão grande que chega a ser grotesca.

Ao torná-la feia e monstruosa, ele acreditava que sua mulher não despertaria mais interesse em nenhum outro homem. Embora, de fato, no romance os seus atributos físicos não devessem despertar a atração anterior dos homens, isso não a impediu de ser violentada, por vários dias, por seu cunhado e um amigo em comum, com a tolerância de baltazar, até finalmente ser morta por eles. Ao desumanizá-la, o marido a coloca em uma condição de inferioridade.

No entanto, diferente de ermesinda, teresa diaba e de outras personagens femininas, a vaca sarga recebe um tratamento diferenciado, mais humanizado.

“era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse.” (Mãe,2011:29)

É notável essa inversão de papéis. O tratamento dado à vaca é melhor que o oferecido a um animal doméstico, visto

visto como verdadeiro escrito programático do Romantismo francês. Em tal prefácio, Hugo desenvolve considerações sobre os dois conceitos básicos para toda a estética romântica que, a seu ver, devem estar presentes e misturados na arte, como estão na vida: o sublime e o grotesco.

que lhe é dado o nome da família “sarga” e ela é comparada com uma avó antiga, isto é, um ente da família. É lhe dado um tratamento mais humano que a muitas pessoas.

Linguagem grotesca

Em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, Mikhail Bakhtin fala que “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*⁵” (2013:265)

Dessa forma, o grotesco estaria relacionado a uma técnica de exageração ao enfatizar o disforme, o vil e o sujo, o repulso (físico e moralmente) e a tudo (incluindo o obsceno e o escatológico) que pudesse chocar e romper com a aparência correta e o bom senso visando a um efeito de rebaixamento.

O uso da linguagem baixa, vulgar e obscena estaria relacionada ao caráter popular, no entanto, em *o remorso de baltazar serapião*, ela não pretende provocar o riso, mas o espanto, a surpresa e o horror. Assim “a linguagem carregada de imprecações, difamações, uso de baixo calão, referências ao baixo material corporal, comparações e metáforas zoomorfixantes, hiberbolização do corpo” (Almeida, 2012:12) são recorrentes no relato de baltazar:

(...) e surpresa com a minha aparição gaguejou algo que não ouvi, tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos, que te saiam os peidos pela boca se me voltas a encornar, definharás sempre mais a cada crime, até que sejas massa disforme e sem diferença das pedras ou das merdas acumuladas, e coisa que te entre pelas partes há de cair e cozinhar-se

⁵ O termo grotesco originou-se a partir da descoberta de pinturas ornamentais em escavações em Roma no fim do século XV e surgiu da palavra italiana *grotta* (gruta). Estas pinturas apresentavam a união de formas vegetais, animais e humanas e caracterizou-se por apresentar formas híbridas com certa liberdade, sem delimitações claras ou fronteiras definidas. Este tipo de estilo ornamental apresentava uma distorção nas proporções e uma quebra de simetria; mostrava um caráter lúdico, fantasioso mas também sinistro e lúgubre. (Kayser, 1986).

para jantar.que te saiam os peidos pela boca se me voltas a encornar, definharás sempre mais a cada crime, até que sejas massa disforme e sem diferença das pedras ou das merdas acumuladas, e coisa que te entre pelas partes há de cair e cozinhar-se para jantar. que em verdade, se filho algum lhe sáisse de um homem que não eu, haveria de servi-lo ao jantar para a sua própria boca. (Mãe, 2011:53, grifo nosso)

Nessa passagem, Baltazar se utiliza de dois processos para agredir a esposa: a violência física e a psicológica⁶. O primeiro fica evidente ao descrever ao leitor detalhadamente as agressões físicas cometidas contra sua mulher (o ruído de minha mão na sua cara; lhe entornei o corpo ao contrário; lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos). Em relação à violência psicológica, Baltazar passa a utilizar o discurso direto para fazer ameaças verbais à mulher, utiliza linguagem vulgar e palavras de baixo calão (que te saiam os peidos pela boca se me voltas a encornar), hibernização do corpo (definharás sempre mais a cada crime, até que sejas massa disforme), além de usar referências ao baixo material corporal (se filho algum lhe sáisse de um homem que não eu, haveria de servi-lo ao jantar para a sua própria boca).

Sob o pretexto da traição, achava natural agredi-la com mais violência, sentia-se no direito de punir a mulher com brutalidade e de lhe fazer graves ameaças.

⁶ De acordo com o Ministério da Saúde (Brasil, 2001:17), a violência física ocorre “quando uma pessoa, que está em relação de poder em relação a outra, causa ou tenta causar dano não acidental, por meio do uso da força física ou de algum tipo de arma que pode provocar ou não lesões externas, internas ou ambas. Segundo concepções mais recentes, o castigo repetido, não severo, também se considera violência física. Pode-se manifestar de várias formas: tapas, empurrões, socos, mordidas, chutes, queimaduras, cortes, estrangulamento, lesões por armas ou objetos, entre outros”. Enquanto que a violência psicológica é “toda ação ou omissão que causa ou visa a causar dano à autoestima, à identidade ou ao desenvolvimento da pessoa. Inclui: insultos constantes, humilhação, desvalorização, chantagem, isolamento de amigos e familiares, ridicularização, rechaço, manipulação afetiva, etc.” (Brasil, 2001:20)

O corpo grotesco

Para Bakhtin, o corpo grotesco enfatiza as partes que se abrem para o mundo exterior “isto é, onde o mundo penetra ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz” (2013, p.23) Através desses orifícios e partes do corpo acontece à satisfação corporal como a absorção dos alimentos, necessidades naturais e está relacionada às seguintes práticas: menstruação, coito, gravidez, parto, morte.

Durante séculos, a constituição do corpo feminino e as secreções que seu corpo expelia naturalmente (fluxo menstrual, líquido amniótico, expulsões do parto) foram utilizadas como justificativas da inferioridade da mulher.

Segundo Baltazar, o corpo feminino embora belo carrega em si a maldição:

“era assim como se rebentasse um fruto maduro, um tomate que se desfizesse, e ali ficasse a sair-lhe de dentro, a cheirar mal e a doer. a minha mãe roubou-a dos nossos olhos, furiosa com o destino, e todos soubemos que se cobririam uma à outra de segredos, semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade, à fraqueza. um corpo que as obrigava, sem falta, a uma maleita reiterada, como um inimigo habitando dentro delas, era pior que se podia esperar, um empecilho de toda a perfeição, e tão belas se deixavam quanto doloridas e acoçadas. por isso eram instáveis, temperamentais, aflitas de coisas secretas e imaginárias, a prepararem vidas só delas sem sentido à lógica. tinham artefatos e maneiras de parecer gente sem quererem perder tudo o que deviam perder. eram, como sabíamos tão bem, perigosas.” (Mãe, 2011:19. Grifo nosso)

Neste caso, ocorre uma associação inusitada, o objeto de comparação (um tomate) sozinho não possui um valor depreciativo. No entanto, quando o narrador diz que ele é um

fruto maduro que se desfaz (aspecto visual), cheira mal (aspecto olfativo) e dói (aspecto tátil) e o compara à menstruação, cria uma imagem negativa e associa algo que antes era neutro (o tomate) a algo considerado por ele como imundo e nojento (menstruação). É importante ressaltar que ao fazer tal associação ele está atribuindo novos valores e significados à menstruação.

Esse trecho exemplifica como a perspectiva de baltazar era limitada, por ser um homem do campo e sem uma educação formal. A comparação foi baseada em elementos da natureza, que provavelmente faziam parte do seu cotidiano e no seu conhecimento de mundo.

Além disso, o narrador reforça o discurso de que a inferioridade da mulher se deve à fraqueza do corpo feminino que a obriga a sofrer constantemente (a menstruação, a gravidez, o parto, a amamentação, a menopausa), tornando-a instável, temperamental e, principalmente, perigosa.

No entanto, uma das cenas mais atroz e grotescas do romance é a da morte da mãe de baltazar:

e o meu pai decidiu tudo nesse momento, que, se o curandeiro já não a salvaria, nem salvação merecia. e foi no dia em que o povo se preparava para queimar mulher que se portara mal que o meu pai rebentou braço dentro o ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. depois estalou-o no chão e pôs-lhe pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e, como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar olhos e corpo todo, não mais era ali o caminho para a sua alma, não mais a ela acederíamos por aquele infeliz animal que, morto, seria só deitado à terra para que desaparecesse. (Ibid:75)

O pai de baltazar, cada vez mais desconfiado de uma suposta gravidez, violenta a esposa de tal forma (rebentou braço dentro o ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara) que a pobre mulher não resiste e aca-

ba morrendo. A descrição das agressões sofridas pela mãe é extremamente grotesca pelo repulsivo da situação, pela brutalidade e crueldade da ação.

A sexualidade grotesca

A sexualidade está muito presente no romance e baltazar faz questão de reforçar o caráter grotesco ao contar as práticas sexuais das personagens. Ao descobrir que o irmão mantinha relações sexuais com a vaca sarga, o desculpa por este ser ainda jovem e inexperiente sexualmente e o incentiva a praticar com mulheres consideradas fáceis, como a teresa diaba. Quando descreve as relações, temos a presença da violência e da brutalidade o tempo todo.

“(...) a teresa apercebera-se da minha efusiva maneira, e estrebuchava de prazer mais acelerada nos proveitos, como lhe apetecia sempre quando era brutalizada pelo homem que atraía. a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável. e era como lhe vinha naquele fim de tarde, posta sob mim a bater com a cabeça no chão para se verter de submissão aos meus grilhões.” (Mãe, 2011:36)

No ato sexual, baltazar compara o comportamento de teresa diaba ao de um animal (gemia de estranha forma, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável). Afirma ainda que a diferença entre ela e uma vaca ou cabra era pouca.

Tanto baltazar quanto o seu pai utilizam a força contra as mulheres como uma maneira corretiva e punitiva por ações consideradas reprováveis por eles. A violência à qual teresa diaba, gertrudes, ermesinda, a mãe de baltazar e as outras mulheres foram submetidas no romance serve para lhes humilhar, torná-las inferiores. Ela se manifesta por meio da tirania, da opressão e do abuso da força. A cada agressão, se

tornam mais silenciosas e mais para dentro. O que contribuiu, de certa forma, para a perpetuação da violência.

Considerações finais

valter hugo mãe em “o remorso de baltazar serapião” utiliza o grotesco como recurso estilístico para abordar três fundamentos da existência: a violência, o sexo e a morte. Retrata de maneira perturbadora a brutalidade e a maldade dos homens contra as mulheres.

Através da análise da obra, entendemos que esta tenha sido a estratégia usada pelo autor para criticar a condição feminina atual e a misoginia presente na sociedade contemporânea. Ao redimensionar esse cenário, exagerar a sua proporção, torná-lo disforme e desagradável aos sentidos, ele desperta a nossa atenção para esse espetáculo de horror.

Tanto baltazar quanto outros personagens masculinos passaram a subjugar e a submeter as mulheres à uma condição de inferioridade através da descaracterização de suas ações e de seus comportamentos, da sexualidade e da violência. Neste cenário, o grotesco está presente, mas é algo inerente a esse universo fantástico, por isso, sua prática é banalizada e considerada “normal”.

O uso recorrente da violência, como manutenção de poder e de “ordem”, era uma forma de constranger, inibir, reprimir todas as ações contrárias às intenções dos homens. Eles, na maioria das vezes, ditavam as leis e queriam impor suas ordens e desejos na vida dos outros, seja através de uma hierarquia social (dom afonso), seja através da força bruta (baltazar).

É importante ressaltar que na Idade Média, as mulheres não possuíam voz nem autonomia, principalmente porque havia poucos registros da voz da mulher, seja dos relatos de seus prazeres ou de suas dores, ou ainda do seu dia-a-dia. Atualmente os registros que temos foram feitos, em sua maioria, por homens. (Le Goff,1989: 194).

Isso nos revela a grande repressão e submissão, às quais as mulheres eram e ainda são submetidas. Podemos constatar

tar uma grande preocupação com a situação das mulheres, que estão numa posição de vulnerabilidade e de desvantagem em relação aos homens, que ainda sofrem por terem os seus corpos mutilados e calados.

A única maneira de representar algo tão terrível só poderia ser por esse viés grotesco o que nos faz questionar esta degradante realidade.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rogerio Caetano de. *Recortes do grotesco na história da literatura portuguesa cantigas de maldizeres; satíricos barrocos; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá-Carneiro e Alberto*. In: Tese (doutorado) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas de Saúde. *Violência intrafamiliar: orientações para prática em serviço / Secretaria de Políticas de Saúde*. – Brasília: Ministério da Saúde, 2001.
- DAS, Veena. *Life and Words: Violence and the descent into the ordinary*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LE GOFF, Jacques et al. (dir.) *O homem Medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção repensando a História). 2 ed.
- MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. 2 reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MELETÍNSKI, E. M. *As transformações dos arquétipos na literatura russa clássica*. In: Os arquétipos literários. Tradução Aurora F. Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo, Ateliê Ed., 1998.

Criação e denúncia em Ungulani Ba Ka Khosa

Regina Margaret Pereira*

O livro intitulado *Os sobreviventes da noite*, do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, trata-se de um romance dividido em seis capítulos, diante dos quais o leitor já se desvencilha da expectativa de encontrar uma escrita fechada, coesa, com enredos circulares e prontamente claros. Como bem definiu Ubiratã Souza em seu artigo *De um lado armas, do outro, palavras: apontamentos sobre a relação entre a literatura e a história em “Os sobreviventes da noite”, de Ungulani Ba Ka Khosa*, publicado na décima quinta edição da *Revista Crioula* (2015), a “experiência de leitura de Khosa é trabalhosa, e a sensação precisa sempre ser de atenção aos mínimos detalhes, pois quase tudo nela é fratura, perigo, sarcasmo e desafio”. Em prefácio ao romance aqui brevemente analisado, Gilberto Matusse ratifica essa atmosfera complexa da escrita de Khosa, afirmando que, nesse livro, “o desequilíbrio e o caos inscrevem-se na esfera do humano”². Cenários de devastação e de ruína são recorrentes na literatura desse autor, como se pode observar também nos contos do livro *Orgia dos loucos*, seu segundo livro publicado, e denunciam os horrores originários das guerras, assim como a miséria operada por uma administração estatal falha, de onde pouco ou quase nada as populações locais podem esperar.

* Doutoranda USP.

² MATUSSE, Gilberto – *Sobreviver... e depois?*, Prefácio in Khosa, Ungulani Ba Ka. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.

O nada e a sobrevivência

Por entre os capítulos do romance abordado no presente artigo, perpassam parágrafos muito longos que apresentam ao leitor uma oscilação temporal entre o passado e o presente das personagens, iluminando a forma de vida destas antes de serem capturadas por guerrilheiros anticomunistas e levadas para os acampamentos comuns nas guerras pós-independência de Moçambique. A extensão dos parágrafos juntamente com o vaivém temporal criam no romance um ritmo próprio, perturbador por sua forma e conteúdo, isto porque tais períodos longuíssimos e a falta de um tempo narrativo linear se mostram como formas de escrita caótica para exprimir o Caos que o estado de guerra imprime nas vidas das personagens. Tal cenário caótico e desesperançoso relaciona-se à esfera humana, ao contrário da esfera da natureza, único elemento que parece não ter sido tocado pela guerra no espaço do romance. Veja-se:

A cacimba desaparecera por completo. À volta, viam-se quatro a cinco telheiros onde jovens e crianças acordavam, espreguiçavam-se, bocejavam. Tudo em silêncio. Um silêncio perturbante. E em nenhum deles se antevia um sorriso, uma gargalhada, um gesto carinhoso. Era silêncio. O silêncio dos poços.

Mas o silêncio que reinava no arraial era quebrado pela liberdade da natureza. O murmúrio das águas do rio chegava ao acampamento que acordava, misturando-se aos subtis sussurros que se desprendiam dos ramos das árvores sacudidos pela aragem matinal. Nos bosques, como que obedecendo a um mecanismo oculto, iam surgindo, às dezenas, rolas empoleiradas nos ramos das árvores que adquiriam o verde da plenitude. O canto aborrido e saudoso das rolas tocava os moços que acordava. Os humanos gestos lentos e tristes pareciam comandados pelo canto doente das rolas. Os ramos abanavam os lenços de protecção. Gotas de cacimba desabavam no solo ao ritmo de cataratas doentias. Os roedores acordavam. Os arbustos deitavam por terra as folhas indolentes. E os sons, abafados pela humidade, morriam a um ritmo

lento e compassado. As águas, transpondo vários penedos, completavam a sonata matinal. A luz irrompia definitivamente. As viuvinhas, como que querendo dar alegria à natureza que acordava, trauteavam as odes laudatórias aos bosques que sorriam, às florestas que se espreguiçavam, e ao sol que iluminava. Inquietas, as rolas entreolhavam-se. E, das palhotas, as mulheres saíam com capulanas rasgadas e cingidas aos corpos doridos pela noite animal. (KHOSA, 2008, pg. 15/16)

Ao longo da narrativa, a tristeza e a degradação dos seres humanos caminha com o equilíbrio e a autonomia da natureza alheia às ambições e ao sofrimento humano. A condição de aviltamento dos homens e crianças no cenário de guerra é redesenhada, no campo literário criado por Ungulani Ba Ka Khosa, por cenas e trechos repletos de escatologia.

As viuvinhas, alheias ao cenário humano, trauteavam as cantigas de séculos. Os miúdos entreolhavam-se, engoliam a saliva, comiam gafanhotos, roíam ossos de ratos há muito desaparecidos, cagavam, mijavam, olhavam. Olhos brilhantes. Tristes. Saudosos. (KHOSA, 2008, pg. 16)

O romance não apresenta grandes ações em seus capítulos, o que se narra são as vidas das personagens, suas origens, no momento anterior ao acampamento. Tais narrações de momentos anteriores ao acampamento são feitas no tempo do pretérito – o qual é predominante no romance como um todo – e são interrompidas pelas narrativas (feitas no presente do indicativo) do presente das personagens no acampamento. Os assuntos narrados são diversos, não há uma constância temática, a não ser a própria guerra, o que também nos mostra uma complexidade na forma de narrar o Caos operado por ela. Conforme afirmou Ubiratã Souza em seu artigo, “tudo está solapado e destruído pela guerra, que é o signo constante que tudo atravessa. Uma forma caótica de narrar o caos, por suposto.”

Os sobreviventes da noite nos mostra a tentativa de sobre-

vivência de diversas personagens diante do presente violento e turvo em que se encontram, um dos exemplos é o de Josefina, personagem que considerada como falsária pelo fato de não tomar um partido certo, posto que se comunica e faz seu comércio tanto com soldados contrarrevolucionários quanto com os revolucionários comunistas. Mas ela mesma justifica esse seu transitar entre universos opostos para sobreviver e garantir a vida de seus filhos. Tal confissão acaba sendo a causa de sua morte em tempos de divisão em fronteiras como aqueles das guerras pós-independência.

Mas os personagens mais iluminados na obra são as crianças soldados Penete, Sabonete, Boca e Severino. Todos entregues a uma guerra cujo objetivo desconhecem de maneira clara, sabendo somente que lutam contra os comunistas, os quais não sabem ao certo definir quem são, assim como o comandante do acampamento, o sanguinário Roque. Este, quando indagado sobre o significado da palavra “comunista”, não soube explicar, titubeou. Essas crianças, por terem sobrevivido a todas as provações do ambiente hostil do acampamento, têm uma certa independência nesse ambiente e Severino, o menino mais violento entre eles, é uma espécie de ameaça ao comandante Roque por sua capacidade de liderança entre o grupo das crianças. É o garoto mais calado e mais imponente, o qual dava ordens aos outros garotos quando operavam saques e chacinas nas vilas invadidas, como o fez com o garoto Sabonete ao dar-lhe a ordem de cortar os seios de uma garota sobrevivente em uma dessas vilas violentadas. As cenas de violência e de desumanização são constantes ao longo dos capítulos, como pode-se observar no trecho a seguir:

Armado do facalhão da matança de porcos desprevenidos, Sabonete segou os seios em flor da moça que chorou de raiva. Esperávamos dela gritos de súplica, peditórios sem sentido, rogos ininteligíveis. Mas a moça nada proferiu. O que nos chegava aos ouvidos era o choro de raiva e o intermitente ranger dos dentes. A moça mantinha-se de pé e com os braços entrelaçados apertando

a frágil barriga. O sangue saía em jorros descontínuos pelos dois buracos que foram seios, e assentavam nos braços entrelaçados, formando um lago de sangue em morte lenta e silenciosa. (KHOSA, 2008, pg. 110/111)

Tais cenas narram episódios ocorridos em momentos de invasões a vilas e saques operados por esses grupos combatentes formados por crianças soldados em um tempo remoto ou não. A narrativa do presente das crianças e de outras personagens no acampamento se limita a fatos corriqueiros que ali ocorrem, como a espera pela chegada do comandante Roque. O tempo presente é quase inexistente ao passo que pouco ou quase nada tem a ser narrado sobre ele. Tal tempo é sempre interrompido pelas narrativas de episódios ocorridos no passado, narrando o acontecimento de algum saque ou mesmo a vida dos personagens. Com relação a essa escolha estética, Ubiratã Souza trata de um *presente dependente* que perpassa o romance, o qual . Veja-se:

Assim sendo, é como se essa galeria de personagens não adquirisse valor em tempo presente caso suas histórias e trajetórias não estivessem absolutamente trazidas para o presente do romance nesta dimensão passada composta por esses dois tipos de planos pretéritos, performatizados esteticamente como engastes narrativos. Trata-se de um presente narrativo que não tem valor em si mesmo caso não esteja cronicamente dimensionado em relação a diversas camadas de passado. A essa forma de presente tartamudo, constrangido pelas dimensões passadas de cada aspecto e personagem, é o que aqui chamamos de um *presente dependente*, que impossibilitado de avançar, carece constantemente de uma embreagem de passado explicitador. A recorrência desse presente dependente na constituição da narrativa é tamanha que o plano do presente ele-mesmo torna-se praticamente irrelevante, caso não fosse uma mínima ação. (SOUZA, 2015)

Tais personagens, no contexto desumanizador de guerra, estão descoladas de quase tudo o que lhes pudesse oferecer

uma identificação, estão longe de seus familiares, os quais, em geral, foram mortos em saques como os que esses personagens operam para sobreviver e capturar outros possíveis recrutas. Foram todos retirados de seu caldo de cultura original para servirem a uma guerra sem sentido, servindo àqueles que lutam contra os desconhecidos, embora temidos, comunistas. O autor não põe às claras as forças atuantes no contexto de guerra, porém, percebe-se que o acampamento é dirigido pela RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), composta por ex-colonos e moçambicanos partidários de um movimento contrarrevolucionário extremamente violento, a qual se opõe à FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), sempre mencionada em *Os sobreviventes da noite* como aqueles “do lado de lá”, cujas palavras são atraentes, posto que preveem a construção de um futuro mais justo, mais igualitário, embora seja também sinônimo de violência, tanto física quanto simbólica em prol da construção de uma nova nação, de um novo homem moçambicano³. Veja o que expõe do professor Omar Ribeiro Thomaz⁴ sobre esse objetivo da FRELIMO ao criar os campos de reeducação:

Trabalho disciplinado, despojamento material, superação de antigas lealdades (étnicas, religiosas, de classe, de raça, regionais) e comportamento moral inatacável passaram a fazer parte deste ideal de Homem Novo, no qual todo moçambicano deveria se transformar.

Nos anos que se seguiram a independência, a ideia da construção do Homem Novo passou a estar diretamente conectada a territórios excepcionais que eventualmente acabaram corporificando a ideia de “campo”. Para os campos de reeducação iriam todos aqueles que, de uma forma ou outra, traziam consigo ou em si elementos da velha ordem que se desejava eliminar – régulos (auto-

³ Para melhor compreender o entrelaçamento da História com a ficção em *Os sobreviventes da noite*, a leitura do artigo “ ‘De um lado armas, do outro, palavras’: apontamentos sobre a relação entre a literatura e a história em *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa”, de Ubiratã Souza é essencial.

⁴ THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”, publicado na *Revista de Antropologia* da USP, São Paulo, 2008, v. 51, Nº 1.

ridades tradicionais), feiticeiros, “comprometidos” (indivíduos sobre quem pesava a suspeita de algum tipo de compromisso com a antiga ordem colonial), prostitutas; para os campos de trabalho, todos os que deveriam passar por uma ressocialização marcada pelo trabalho em grandes campos de cultivo (*machambas*): sabotadores, inimigos, vadios. Em ambos os casos, estavam previstos, e foram realizados, cursos intensivos de “marxismo-leninismo”. (...) E, por fim, a esmagadora maioria da população deveria ser concentrada em grandes *machambas*, ora organizadas não segundo parâmetros “tradicionais”, mas a partir de uma cuidadosa análise “científica” da realidade camponesa. (THOMAZ, 2008, p. 179/180)

A tentativa de construção de uma nova nação operada pela FRELIMO também levou prejuízos às populações rurais moçambicanas ao passo que retirou grande parte dessas populações de seu caldo de cultura, menosprezando e sufocando crenças e formas de estar no mundo em prol de uma unificação nacional.

De outro lado e contrária às forças da FRELIMO se encontra a RENAMO, usando-se de extrema violência e do apoio da África do Sul - visto que o governo moçambicano não apoiava o regime de apartheid -, buscando contingente de guerrilheiros em suas invasões a campos não controlados e fomentando uma resistência demasiado violenta às ações da FRELIMO. O que o romance *Os sobreviventes da noite* mostra é a rotina daqueles que lutavam contra as forças da FRELIMO, os comunistas da narrativa, sobre os quais os combatentes não sabem quase nada, assim como não sabem sequer por que guerreiam.

Os personagens do romance vivem, portanto, entre duas forças antagônicas, uma totalmente desconhecida e outra conhecida por ser aquela em que, embora de maneira desumana, sobrevivem. As histórias de cada personagem levam o leitor a entender que, em alguma medida ou mesmo de forma literal, elas foram capturadas de suas vilas natais e passaram a sobreviver nos acampamentos onde a guerra era a única razão de suas ações. As crianças e os adultos do

acampamento não aderem ao seu presente, não se identificam com ele, prendem-se ao seu passado, à vida que tinham antes da guerra, por meio de suas lembranças. Cornelius Castoriadis⁵, sobre o processo de identificação do sujeito nas sociedades expôs: “(...) a coletividade só é, idealmente, imperecível se o sentido, as significações que ela institui, são consideradas imperecíveis pelos membros da sociedade.” Ora, como se identificar em um cenário caótico de guerra? As possibilidades de identificação estão suspensas no romance aqui brevemente analisado. As personagens, principalmente as crianças, resistem às adversidades diante de um ambiente violento em que a morte está sempre à espreita. Alguns ainda mantêm uma nesga de infância em si, como o menino Penete, que carrega uma gaiola, construída antes mesmo de chegar ao acampamento, onde deseja que os pássaros se sintam em casa. Mas nela não há pássaros, e seu sonho de liberdade se resume a um lápis e um pequeno caderno guardados na pequena construção que abriga seus desejos. Todos estão des-subjetivados, retirados de seu caldo de cultura e permanecem em um conformismo na situação de guerra, o qual “só é possível com a condição de que não exista núcleo de identidade importante e sólido” (CASTORIADIS, pg. 156).

No entanto, no fim do romance, tal conformismo é quebrado com a investida de fuga promovida por Severino, o qual comanda seus companheiros para proibir que o comandante Roque faça Penete matar um dos prisioneiros no dia posterior à festa. Com a fuga, o autor sugere que há uma tentativa de preservação daquela parcela de infância e de humanidade presentes no garoto, e também, de alguma maneira, nas outras crianças soldados. Mas o futuro continua incerto, o que as crianças têm é somente a fuga, mas o depois é obscuro. Penete esquece sua gaiola e, fugindo, busca com seus companheiros outras paragens com outras possibilidades de sonhos a se construir.

⁵ CASTORIADIS, Cornelius. “A crise do processo de identificação” (pg 159), in *A ascensão da insignificância - (As encruzilhadas do labirinto, v.4)*; trad. Regina Vasconcelos. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Por entre dores, misérias e angústias

Orgia dos Loucos apresenta ao leitor oito contos em que o sofrimento e a miséria (a material e à da condição humana) são uma constante. Grandes acontecimentos não são recorrentes entre as narrativas; ao contrário, imagens escatológicas pululam nos enredos que põem aos olhos de quem os lê, situações que descrevem, algumas vezes pormenorizadamente, momentos de intenso padecimento de personagens nauseabundos. As epígrafes no livro já anunciam tal atmosfera de abatimento, diante do qual somente a loucura seria condição básica para a sobrevivência.

O primeiro conto, intitulado “O prêmio”, narra o que parecem ser horas de um trabalho de parto no quarto de um casal pobre em um dia 1º de junho de ano desconhecido. A mulher, anônima, prefere ficar só nesse momento. O marido, João, tenta algumas vezes auxiliá-la, mas não persiste diante das negativas da esposa. As castigantes contrações são intercaladas por instantes de imaginações e reflexões tão penosas quanto as dores do parto. Veja-se um desses momentos:

Ela sente o som, o baque contínuo, perpétuo. E imagina, imagina tudo. Vê a menina da infância brincando aí no campo, alheia a tudo até ao momento em que ouve o silvo mortal da serpente que se aproxima, veloz, mortífera. A menina para, não consegue mexer-se, está paralisada, e nada ouve, a não ser o baque contínuo, incessante, do coração. Depois é a menina crescida, a adolescente dos seios túrgidos, aproximar-se do namorado naquele dia fatal de todas as coisas do mundo nos segundos inolvidáveis. E o baque, o som de sempre, a incomodá-la a elevar-se, a sobrepor-se a todos os sonhos, a encher o quarto, a sufoca-la, a fazê-la morder os lábios, a levitá-la do mundo das coisas e a atirá-la ao espaço onde tudo se sente e nada se consegue contar. (KHOSA, 2008, p.9)

As imaginações remetem ao pecado original, a serpente, tentação de Eva, gozo, desgraça e culpa da menina. Ao voltar à realidade de seu quarto roto e embebido em seu suor, a

personagem tenta se lembrar da mãe e, mais adiante, a culpa reaparece nas entrelinhas de um momento de confusão mental atrelada à extrema dor. A figura da mãe reaparece, a personagem dialoga com ela enquanto duas baratas copulam na parede: “É a primeira e última vez, mãe. Não mais! Não quero mais! Não aguento, mãe! Chora.” (KHOSA, 2008, p.11). A mulher quer esperar para ir ao hospital e somente perto do desfecho do enredo é que o leitor percebe que toda a alucinante e padecida espera se deu pela expectativa da mãe em ganhar um enxoval prometido pelas instituições públicas às crianças nascidas em 1º de Junho. Tal expectativa se quebra também para o leitor logo que a criança nasce, pois se percebe que pouquíssimas mães têm acesso ao almejado enxoval.

- E o prémio?
 - O prémio?... Qual prémio?
 - O prémio. O...
 - Ah! O enxoval para crianças... Não. A senhora não ganhou. O prémio é para as crianças que nasceram nas primeiras horas do dia 1 de Junho. O seu filho nasceu às onze horas e cinquenta e cinco minutos.
- Sombras. As imagens começam a fugir e a transfigurarem-se. A enfermeira toma o rosto de uma feiticeira. O sorriso é de uma torcionária. Névoa. Tudo a desaparecer. O tempo perdido, mãe. O tempo perdido... A cabeça enterra-se na almofada. O mundo começa a girar, a mudar de posição. É uma criança bonita, ouve uma voz distante, longínqua... As lágrimas saltam os olhos, correm pelos lençóis, soluça, desmaia. (KHOSA, 2008, p. 13).

O desfecho não aponta para uma realidade diferente da personagem. O sofrimento se mantém e ainda ganha mais peso com a quebra de expectativa e a falta de perspectiva. Toda a luta da personagem (metáfora da luta pelo nascimento de uma nação?) se perdeu junto com o tempo. O acesso limitado ao enxoval põe à luz a falha estrutural de uma nação em construção e, na via contrária do desfecho de *Os sobrevivente da noite*, nenhuma esperança desponta.

O conto homônimo do livro apresenta o mesmo esface-

lamento da esperança. Antônio Maposse recobra os sentidos em meio a uma orquestra sinistra, depois de um ataque à sua vila natal. Na descrição do espaço onde Antônio procura por sua mulher e filho, transbordam imagens escatológicas, ratos, baratas, corpos dilacerados, sangue, capulanas rasgadas constroem o ambiente e tudo encontra-se em estado de ruína. Veja-se:

Os pés tateiam o chão de sangue, tropeçam em barotes, espezinham cérebros em farelo, dedos triturados, olhos sem dono, línguas sem céu e terra, orelhas como búzios nas praias dos fantasmas, Maria!... Maria... O braço. Os dedos aflagam os cabelos livres do lenço. As mãos tremem. Não falas?... Maria... Amanhã vamos à cantina do Shakir, Maposse, vamos trocar o milho e a castanha... Maria, fala, Maria... Levamos o João, o João... sim, onde está o João, Maria? (KHOSA, 2008, p. 54)

Imerso em desespero ao encontrar a esposa morta, Antônio Maposse entrega-se ao desvario, conversa com o corpo da mulher dilacerado, confunde o tempo presente com a rotina do passado e, posteriormente, segue em busca de João. Porém, a nesga de esperança que impulsiona o personagem à procura do filho se desfaz em sua trajetória. Quando João reaparece e diz estar vivo, o pai tenta convencê-lo do contrário:

- Tu não existes, João.
- Estou vivo.
- Ninguém está vivo. Estamos todos mortos. Somos espíritos angustiados à porta duma sepultura decente. A vida está com os outros, João.
- Outros quem?

Maposse não respondeu. Tirou as mãos dos ombros, olhou para o moço e retirou-se da zona, perseguido pelas moscas insaciáveis. (KHOSA, 2008, p. 59)

O despedaçar da esperança acompanha o personagem em sua trajetória de perdas afetivas e culturais. O Caos que

permeia a atmosfera desse conto mostra ao personagem que ele está à margem da vida e seu agudo silêncio diante do filho acentua essa marginalidade em relação à vida. Assim como o romance *Os sobreviventes da noite*, *Orgia dos loucos* apresenta ao leitor narrativas do Caos e acaba por denunciar violências de toda ordem ao intercalar a ficção narrada nas linhas à realidade recriada em suas entrelinhas. O segundo livro analisado neste artigo recorre à loucura como fôlego último e dá voz à margem em uma escrita impactante e nada confortável se o leitor esperar dela imagens de beleza e esperança.

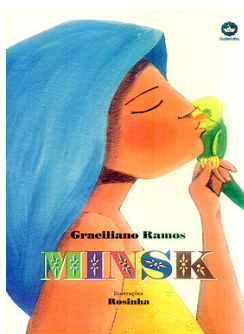
Bibliografia

- CASTORIADIS, Cornelius. “A crise do processo de identificação” (pg 159), in *A ascensão da insignificância - (As encruzilhadas do labirinto, v.4)*; trad. Regina Vasconcelos. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- Khosa, Ungulani Ba Ka. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- Khosa, Ungulani Ba Ka. *Orgia dos Loucos*. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- SOUZA, Ubiratã. “ ‘De um lado armas, do outro, palavras’: apontamentos sobre a relação entre a literatura e a história em *Os sobreviventes da noite*, de Ungulani Ba Ka Khosa”, in *Revista Crioula*, USP, 2015
- THOMAZ, Omar Ribeiro. “Escravos sem dono”, publicado na *Revista de Antropologia* da USP, São Paulo, 2008, v. 51, N° 1.

A Força da Ilustração em Minsk, conto de Graciliano Ramos Transformado em Livro para Criança

Ricardo de Medeiros Ramos Filho*

Quando tio Severino voltou da fazenda, trouxe para Luciana um periquito. Não era um cara-suja ordinário, de uma cor só, pequenino e mudo. Era um periquito grande, com manchas amarelas, andava torto, inchado, e fazia: - “Eh! eh!” Luciana recebeu-o, abriu muito os olhos espantados, estranhou que aquela maravilha viesse dos dedos curtos e nodosos de tio Severino, deu um grito selvagem, mistura de admiração e triunfo.²



Introdução

Ao prestarmos atenção nas páginas da edição ilustrada de

* Mestre pela USP.

² RAMOS, Graciliano, *Minsk*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013, pg. 7

Minsk, obra de Graciliano Ramos trabalhada pela artista Rosinha Campos, somos levados a refletir sobre a força da imagem em livros destinados a crianças. O texto, originalmente publicado em coletânea de contos adultos, não foi pensado como trabalho destinado ao público infantil. Pelo contrário, a dramaticidade de uma história com final infeliz, em que a menina Luciana acidentalmente mata seu periquito de estimação, presente dado por tio Severino, ao caminhar distraidamente para trás, esquecendo-se de que o animalzinho costumava segui-la, faria com que afastássemos a hipótese de indicá-la aos pequenos leitores. Contudo, a força do texto, com todo o valor estético usualmente presente nos escritos do autor alagoano, bem como sua temática infantil, fizeram com que a possibilidade de transformação da obra adulta fosse aventada. Cores, imagens, movimentos sugeridos nas páginas, diagramação, capa e projeto gráfico (por Angelo Allevato Bottino), tudo isso poderia fazer com que a criança se interessasse por *Minsk*, lesse a história, aceitasse a fatalidade dela. Como resultado surgiu um livro ricamente editado, objeto de nossa análise neste presente estudo.

A criança

Parece-nos importante, do ponto de vista da pesquisa que estamos elaborando, pensar um pouco na criança como objeto de destino do livro que foi transformado em obra com foco no universo infantil. De que criança estamos falando? O que é ser criança? Como entender o que deseja a criança, quem é ela, quais suas características mais importantes? Para a socióloga Clarice Cohn, especialista em antropologia da criança, falando a respeito de possíveis respostas para as perguntas feitas, se

[...] fôssemos recolher todas essas informações sobre infância e as crianças, veríamos que um punhado de ideias diferentes se apresentam. A criança pode ser a tábua rasa a ser instruída e formada moralmente, ou o lugar do paraíso perdido, quando somos plenamente o que jamais

seremos de novo. Ela pode ser a inocência (e por isso a nostalgia de um tempo que já passou) ou um demôniozinho a ser domesticado (quantas vezes não ouvimos dizer que “as crianças são cruéis”?) (COHN, 2005: 7).

Existe realmente uma série de abordagens que poderiam ser feitas. Seja como for, em todas as considerações elencadas, *o que transparece é uma imagem em negativo da criança* (Ibid, p. 7-8). Na realidade aproveitamos o discurso para dizer outras coisas. Falar, por exemplo, da vida em sociedade, ou reafirmar as responsabilidades da vida adulta. Desta maneira estaríamos acentuando uma divisão, separando de maneira nociva o mundo adulto e o das crianças. Seria importante que tentássemos nos livrar de imagens velhas e desgastadas, abordar o universo infantil tentando compreender o que há nele. *Precisamos nos fazer capazes de entender a criança e seu mundo a partir do seu próprio ponto de vista* (Ibid, p. 8). Por isso é tão importante olharmos a criança de maneira inteira, sem os vícios tão comuns ao olhar, como aqueles que consideram a criança um ser incompleto, ao pensarmos em um livro que foi transformado para elas. Há que se considerar a criança como um ser capaz de assumir o protagonismo de sua própria vida. Não é um adulto em miniatura, ou alguém em treinamento para a vida adulta. Como elemento atuante *tem um papel ativo na constituição das relações sociais em que se engaja, não sendo, portanto, passivo na incorporação de papéis e comportamentos sociais* (Ibid, p. 27-28). Falamos de alguém capaz de fazer escolhas, interagir ativamente com adultos, outras crianças, com o mundo. Esta criança é assim onde quer que esteja, sendo importante na consolidação dos papéis que assume e de suas relações. A criança de que falamos cria sentidos e elabora o que vivencia. Transformar um texto adulto em obra infantil precisa levar o pequeno leitor em conta com tudo o que tem de mais positivo. A capacidade de optar, em última análise, por qualidade.

Ilustrar um texto literário não é um exercício que atende ao facilitário. Fazê-lo seria responder às exigências de uma sociedade na qual, cada vez mais, a imagem vem substi-

tuindo a palavra. Ilustrar não é reforçar esta prática. Caso o fizéssemos estaríamos esquecendo um direito fundamental da criança pela qual nos interessamos, o de ser bem servida em termos de cultura. E aqui não falamos somente da cultura proposta nos discursos antropológicos, aquela onde se afirma ser ela todas as manifestações de vida de uma comunidade: idioma, crenças, usos e costumes, este tipo de coisa. Cultura não pode ser apenas isso. Expressamos aqui também a possibilidade de conhecimento adquirido pela experiência com a leitura de um texto verbal mais bem elaborado. Estético. Pois uma coisa, conforme afirma Alfredo Bosi, é a linguagem da comunicação, com a qual a criança está tão acostumada,

outra é a *representação* ou a *expressão*, que exige uma determinada *construção*. Pode-se admitir que essa construção seja mais ou menos inconsciente, mas depois do fato consumado, do texto escrito, da obra feita, o leitor contempla uma estrutura de significados, o conjunto de signos, que são uma *interpretação da experiência* e não a experiência vivida no seu fazer-se (BOSI, 2013: 222).

O texto visual que irá se somar ao verbal não poderá, no final, compor aquilo que Mario Vargas Llosa chamou de literatura *light*, *leve*, *ligeira*, *fácil*, *uma literatura que sem o menor rubor se propõe, acima de tudo e sobretudo (e quase que exclusivamente), divertir* (LLOSA, 2012: 31). Embora consideremos que divertir é uma das funções importantes da literatura para crianças, é necessário levarmos em conta que

a literatura *light*, assim como o cinema *light* e a arte *light*, dá ao leitor e ao espectador a cômoda impressão de que é culto, revolucionário, moderno, de que está na vanguarda, com um mínimo esforço intelectual. Desse modo, essa cultura que se pretende avançada, de ruptura, na verdade propaga o conformismo através de suas piores manifestações: a complacência e a autossatisfação (Ibid, p. 32).

Quando um conto de Graciliano Ramos é transformado,

portanto, em livro infantil, não se deve estar buscando apenas formas de torná-lo palatável ao gosto da criança que o for ler. O que se pretende e nos parece foi conseguido, é somar ao texto verbal um outro texto, o visual, que possa levar para o campo da imagem semelhante interpretação da experiência vivida no campo literário. A estrutura de significados mostrada, como conjunto de signos, necessita ser capaz de levar a uma reflexão que amplie o universo do leitor, pois, conforme tão bem pondera Alberto Manguel, *quando lemos um texto em nossa própria língua, o próprio texto torna-se uma barreira* (MANGUEL, 2012: 309). Dita assim a afirmação pode parecer obscura, sem tanto sentido, mas com relação ao texto lido sabemos que *podemos penetrá-lo na medida em que as palavras o permitem, abarcando todas as suas definições* (Ibid, p. 309), ou simplesmente encontraremos dificuldade em captar seu significado inteiro. *Podemos construir outro texto crítico que iluminará e ampliará o que estávamos lendo* (Ibid, p. 309), ou nos colocarmos na obscuridade da falta de entendimento, *mas não podemos fugir do fato de que a língua é o limite de nosso universo* (Ibid, p. 309). A criança que lê um texto como Minsk, literatura para adultos transformada em livro infantil, deve ser capaz de ampliar os limites da língua, do seu universo. As ilustrações funcionarão como elemento aliado nesta possibilidade de ruptura com os limites estabelecidos. Há que se acreditar nesta capacidade de expansão da criança, desta criança a que estamos nos referindo.

À medida que viramos as páginas de um livro, um pequeno mundo encerrado em um quadrilátero recortado se abre e fecha. A última página é virada. A história chegou ao fim. O livro é fechado. O mundo também é fechado.

E então ele é rapidamente colocado no canto de uma estante. Arte que pode ser posta em uma estante. Arte do tamanho da estante. Bem, isso não é maravilhoso?³

³ LEE, Suzy, *A trilogia da imagem*, São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012, pg. 178.

Leitura visual

O livro *Minsk*, publicado para crianças em 2013, traz ilustrações de Rosinha Campos e projeto gráfico de Angelo Allevalo Bottino. Dois recursos (ilustração e projeto gráfico) não só importantes, mas definitivos para que se consiga levar o texto ao conhecimento do público infantil. Cores, tamanho maior da capa (9 cm X 28 cm), disposição do texto e realce de algumas palavras nas páginas, corpo das letras, tudo foi pensado como estratégia de “sedução” ao pequeno leitor. Devemos ficar atentos para o fato de que:

De imediato, o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com o texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado (LINDEN, 2011: 8).

Há, contudo, ainda certo preconceito relativo às ilustrações. Talvez herança de um tempo na formação das crianças em que elas se recusam a ler histórias que não sejam acompanhadas por figuras. A expectativa delas está magnificamente descrita por Lewis Carrol no início de *Alice no país das maravilhas*:

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada com sua irmã sem ter nada para fazer. Vez ou outra olhava o que a irmã estava lendo, mas não havia ilustrações ou diálogos no texto, “e pra que serve um livro”, pensou Alice, “sem ilustrações ou diálogos?” (CARROL, 2004: 17)⁴.

Se as crianças preferem textos ilustrados, os adultos, mui-

⁴ *Alice's adventures in wonderland*: “Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do; once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, “and what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?”

tos deles, ainda associam à preguiça essa opção. Repetem talvez um padrão antigo, herdado, de quando se considerava ser importante forçar o leitor iniciante a ganhar fluência na leitura do texto escrito o mais rapidamente possível. O próprio Graciliano, em sua educação, encontrou essa exigência descabida, vejamos:

Sim, senhor: *Camões*, em medonhos caracteres borrados – e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante de minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. [...] Resultado: abominaria o complicadíssimo *Camões* (RAMOS, 2003: 133).

É preciso que se abandone a ideia de que a ilustração serve apenas ao propósito de ajudar a leitura do texto verbal, servindo ao facilitário. Há que se respeitar o papel das ilustrações e dos ilustradores. Ler um texto ilustrado é mais do que intuitivamente imaginamos,

ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor (LINDEN, 2011: 8-9).

Mesmo que a criança não domine todas as competências de leitura visual apontadas, sem dúvida há alguma coisa nas ilustrações capaz de fisgá-las. O alfabetismo visual, a possibilidade de captar totalmente todos os estímulos imagéticos, poderá vir ou não com o tempo, mas sem dúvida, mesmo que reduzida em sua amplitude, a capacidade de ler textos ilustrados atrai os pequenos, atrai muito. Por que será que elas buscam esse reforço visual? Talvez porque “*ver é uma ex-*

periência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (DONIS, 2007: 7). Apesar de, por um lado, a ilustração ser apenas metáfora dessa realidade, pois nada mais é que uma forma de, por semelhança, representá-la, a criança se deixa levar, acredita, imagina, vê na representação algo muito próximo do que deseja ver. Até porque, *“desde nossa primeira experiência no mundo, passamos a organizar nossas necessidades e nossos prazeres, nossas preferências e nossos temores, com base no que vemos. Ou naquilo que queremos ver”* (Ibid, p. 6). Há, portanto, certo “conforto” por parte do leitor infantil em se tratando de leituras de textos ilustrados. Ele se sente em casa, entra no mundo que se descortina sem cerimônia. *“Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoistas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso”* (BENJAMIN, 2011: 69).

O conto Minsk, da maneira como foi editado, procura atrair a criança, deixá-la à vontade, despertar sua curiosidade. Vejamos uma de suas páginas:



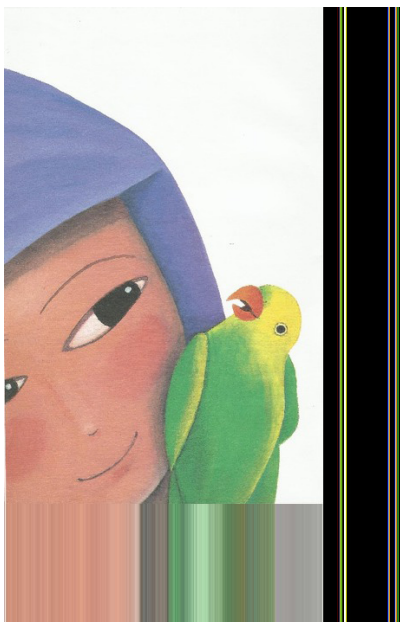
Esqueceu os agradecimentos, meteu-se no corredor, atravessou a sala de jantar, chegou à cozinha, expôs à cozinheira e a Maria Júlia as penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trêmula. A cozinheira não lhe prestou atenção, Maria Júlia franziu os beijos pálidos num sorriso desenhado. Luciana desorientou-se, bateu o pé, mas recebeu estragar o contentamento, desdenhou incompreensões, afastou-se com a ideia de batizar o animalzinho. **Acomodou-o no fura-bolo e entrou a passear pela casa, contemplando-o,** ciciando beijos, combinando sílabas, tentando formar uma palavra sonora.

Mais de uma função de ilustração é utilizada. Destacam-se a dialógica, que promove diálogo com as emoções por meio de postura, gestos e expressões de personagens, a pontual, que tem como objetivo destacar aspectos do texto ou assinalar seu início e fim, como por exemplo as letras capitulares (GREGORIM, 2010: 53-54). Usa-se também, como recurso gráfico, palavras em negrito e aumentadas, permitindo-se que algumas ideias principais sejam ressaltadas.

A história visual começa com duas imagens cinematográficas. Na página à esquerda vemos Minsk em *close-up*, ou simplesmente *close*, observando a página da direita. A aproximação permite que o pequeno leitor conheça o periquito de perto, os olhos do pássaro fixos no leitor, curiosos a respeito de quem está lendo tanto quanto o leitor está a seu respeito. Do lado direito, página 7, em um plano geral a ilustradora mostra, como se houvesse uma câmara posicionada distante, acima, e capaz de filmar todo o ambiente, Luciana sorrindo e de braços abertos. De certa forma a imagem faz da perso-

nagem uma anfitriã. Ela convida os leitores, com toda a sua simpatia, a “ouvirem” a história que será contada. Antecipa, quem sabe, a alegria da menina que irá ganhar um presente tão significativo: Minsk.





A ilustradora Rosinha Campos, com sensibilidade e delicadeza, procura amainar a aridez do texto não pensado para crianças. Utiliza-se de cores vibrantes e dá à aparência de Luiza um visual meio mangá. Olhos, boca, sobrancelhas e nariz são desenhados de maneira a aumentar a expressividade da garota. Tratamento oriental, onde os olhos são sempre mais levados em conta do que nariz e boca na transmissão da emoção. Bastaria ver como um recurso gráfico, tão usualmente usado nos dias de hoje, o *emoticon*, é tratado diferentemente nas duas culturas. A felicidade para nós é significada por: :) ou :-), a alegria está presente na boca. Para os japoneses ela é (^ _ ^), está nos olhos. Rosinha traz ao pequeno leitor, tão acostumado à expressividade do traço oriental presente nos HQ's, o conforto de um tratamento mais próximo ao que está habituado. E cria, além disso, uma Luciana comum, menina como tantas outras existentes por aí. Transformando o relato ficcional de Graciliano em uma coisa mais próxima da realidade, fazendo com que a identificação com

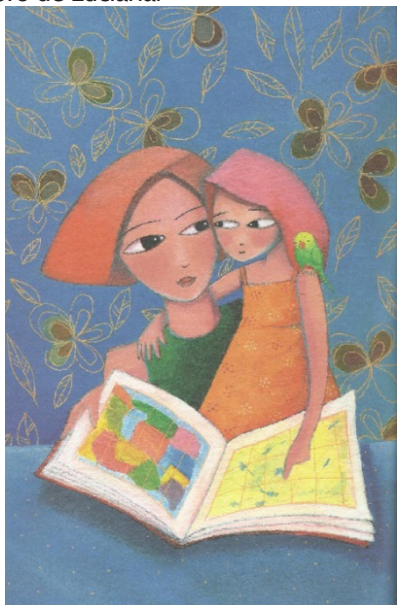
a personagem se amplie pois, conforme observa **Sônia Maria Bibe Luyten**, pesquisadora brasileira especialista em histórias em quadrinho e na cultura pop do Japão, falecida em 2006:

No moderno mangá, os heróis são desenhados a partir do mundo real. Neste aspecto incide a diferença fundamental em relação aos personagens ocidentais – são pessoas comuns na aparência e de conduta modesta. Podem ser funcionários de companhias, estudantes, aprendizes em restaurantes, esportistas, donas de casa, que entretanto, no decorrer do enredo da história, podem realizar coisas fantásticas (LUYTEN, 2001: 73).



Quando Luciana confirma com a mãe o nome do país em que o periquito havia parado no mapa, Minsk, desconfiando

da ciência de Maria Júlia, a ilustradora cria uma cena corriqueira, comum, carregada de poesia, em que a delicadeza nunca deixa de estar presente. O cotidiano de uma casa em que mãe e filha descobrem coisas juntas. Nela vemos o passarinho já no ombro de Luciana.



Ao mesmo tempo, Rosinha Campos toma o cuidado de apenas sugerir as cenas mais fortes, evitando trazer a dor de forma tão explícita. É o que acontece, por exemplo, quando Luciana pisa o periquito. Vejamos a ilustração:



Em uma página inteira é mostrado o pé descalço de Luiza, que tinha o hábito de andar para trás. Apenas uma parte do rabo do periquito, verde, aparece sob o calcanhar da menina em movimento. Aqui novamente um recurso cinematográfico é utilizado. A perna da menina em *close* é a única informação visual que faz referência à maneira com que a ave foi morta. O pisar sugerido do pé matando a ave é descrito, também de maneira delicada, no texto verbal. O recurso da aproximação servindo de maneira elegante ao propósito da ilustradora.

O *close* é o detalhe dominando a imagem. Um rosto ou apenas um nariz ocupando toda a tela é um *close*. *Close* de orelha. Seio em *close*. Pavio de dinamite sempre dá *close*. O *close* dum beijo. O abuso do *close* torna o filme monótono. A tevê usa-o excessivamente para mostrar a beleza de atrizes. Ou para ocultar a pobreza do cenário (REY, 1995: 50).

Apenas mostrar a perna da menina no caso serve à delicadeza que a sugestão proporciona. Rosinha soma ao cuidado

com que Graciliano se refere ao acontecimento um fragmento de imagem. Ao fazê-lo deixa que a criança conclua o que aconteceu, vislumbre como deve ter sido. É interessante notar que:

No livro ilustrado, texto e imagem às vezes se ignoram, se contradizem... mas não podem ser compartimentados ou separados por completo. Presentes em conjunto num único espaço, o da página dupla, são apreendidos por um mesmo olhar e necessariamente se relacionam do ponto de vista formal. Trata-se, portanto, de apreciar a ocupação do espaço dessas duas linguagens, suas características próprias, suas disposições, os efeitos de ressonância e contraste... (LINDEN, 2011: 92).

E outra vez em plano geral, levando ao limite o afastamento da cena tão triste, Rosinha exhibe, finalmente, Luciana e o passarinho morto. Prostrados no canto inferior direito da tela estão os dois, uma sombra negra e triste presente. Luciana caída sobre as pernas, apenas vemos os seus joelhos. O periquito, inteiro, sem mancha de sangue. Cores escuras.



Em *Minsk*, embora certa independência com relação ao discurso verbal seja mantida, Rosinha Campos trabalha com profundo respeito ao texto escrito por Graciliano Ramos. Em sua atuação está presente a reverência pelo autor nordestino. O resultado, e talvez dentro de sua humildade ela não perceba, é muito feliz. Permite que crianças acessem um texto que jamais seria lido sem sua intervenção. A ilustração como o principal viabilizador da transformação da obra adulta em texto para criança.

Conclusão

Analisar imagetivamente a transformação do conto *Minsk*, de Graciliano Ramos, é tentar entender de que maneira os recursos visuais somados à riqueza do texto permitem maior aproximação do leitor mirim. Foi o que tentamos fazer aqui. Observar os recursos utilizados pela ilustradora: cores,

caracterização do tipo “mangá”, uso da página como tela de cinema. Tudo é importante como recurso, mantidos o respeito e a consideração pela inteligência da criança, que deve ser estimulada. Obviamente não será qualquer texto passível de adaptação. Em primeiro lugar precisamos observar o gênero. Encontraremos maiores possibilidades entre os contos, pelas características que os distinguem. Depois deveremos prestar atenção no tema. Existem histórias adultas que trazem em seu bojo temática que interessa ao leitor iniciante. Normalmente contam com personagens e elementos pertencentes ao seu universo: bichos, crianças, etc. Finalmente, e mais importante, o texto deverá passar por competente projeto gráfico e ser ilustrado, ganhando roupagem que chame atenção de seu público alvo mais jovem. Particularizando, e tomando como exemplo o conto *Minsk*, de Graciliano Ramos, parece que o processo de transformação do conto adulto em infantil foi feliz. Convém lembrar que a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), incluiu *Minsk* na lista dos livros altamente recomendados 2014, tendo inserido a obra no catálogo da FNLIJ para a Feira de Bolonha 2014. Talvez esse reconhecimento seja um dado a mais a ser considerado.

Como consequência importante final, parece-nos interessante observar o grande número de obras pertencentes ao cânone adulto, todas com qualidade estética indubitável, que poderiam ser potencialmente transformadas em obras infantis. Pode ser que estejam dormindo, sob o manto austero da literatura adulta, um número importante de possibilidades de transformação.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter, *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, São Paulo: Ed. 34, 2011.
- BOSI, Alfredo, *Entre a literatura e a História*, São Paulo: Ed. 34, 2013.
- CARROL, Lewis, *The complete illustrated works of Lewis Carroll*, London: Bounty Books, 2004.
- COHN, Clarice, *Antropologia da Criança*, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.
- DONIS, A. Dondis, *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- GREGORIN, José Nicolau Filho, *Literatura infantil, múltiplas linguagens na formação de leitores*, São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2010.
- LEE, Suzy, *A trilogia da imagem*, São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012.
- LINDEN, Sophie Van der, *Para ler o livro ilustrado*, São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2011.
- LLOSA, Mario Vargas, *A civilização do espetáculo, uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*, Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2012.
- LUYTEN, Sônia Maria Bibe, *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*, São Paulo: Ed. Hedra, 2001.
- MANGUEL, Alberto, *Uma história da leitura*, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2012.
- RAMOS, Graciliano, *Infância*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.
- _____, *Insônia*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.
- _____, *Minsk*, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.
- REY, Marcos, *O roteirista profissional, televisão e cinema*, São Paulo: Ed. Ática, 1995.

Literatura comparada: uma identidade em transformação e expansão

Rita Terezinha Schmidt*¹

No provocante ensaio intitulado “Exquisite cadavers stitched from freshnightmares”, Haun Saussy, organizador da coletânea *Comparative literature in an age of globalization* (2006), apresenta um relato da ascensão acadêmica da literatura comparada e das (des)venturas de sua institucionalização, pontuando a história de transgressão de fronteiras disciplinares sob o signo de um receio permanente de seu desaparecimento. Ao definir o comparatismo como uma disciplina que sempre esteve aberta para novos objetos e novas formas de investigação, Saussy afirma a sua natureza experimental uma vez que utiliza molduras cambiantes de referências que excedem molduras tradicionais de discursos acadêmicos. E em sintonia com o tom sério-cômico de seu ensaio, Saussy conclui que a literatura comparada “is the most successful and most phantom-like of humanities disciplines” (Saussy, 2006:36). Tal assertiva evoca, de certo modo, a posição de Gayatri Spivak em seu *Death of a discipline* (2003), onde anuncia o réquiem dos estudos de literatura comparada nos moldes tradicionais em razão de seu etnocentrismo e essencialismo cultural, definido como formas de olhar o outro que autenticam a origem do olhar e referendam a legitimidade do sujeito da análise cultural. Na contramão dessa morte anunciada, Spivak propõe o nascimento de uma nova literatura comparada atrelada à noção de um mundo-planeta, figura de uma coletividade por vir, e explica que pensar o mundo em termos de planetariedade significa pensar a nossa

* Docente UFRGS.

própria casa como estranha, no sentido de estranho tal como definido por Freud. Assim, considera a literatura comparada como o lugar, por excelência, em que se exercita o pensamento sobre aquilo que é estranho, o que não é familiar por não ser algo já dado, e que, portanto, não é visível/legível, e por isso mesmo exige novas estratégias de aproximação. Os tropos da disciplina fantasma, na definição de Saussy, e o do estranho familiar na proposição de Spivak, projetam a literatura comparada como uma zona de alteridade radical e de indeterminação, uma vez que trata da diferença das linguagens e da linguagem do outro, questões que não podem ser reduzidas a uma tradutibilidade fácil, nem objetiva e nem conclusiva.

Nas prospecções de ambos os comparatistas, pode-se identificar alguns indícios da transformação e da expansão da Literatura Comparada ao longo do século XX, particularmente em termos de uma constante auto-reflexão teórica, metodológica e crítica em movimentos de reinvenção epistemológica, os quais produziram importantes intervenções nos estudos literários e transformações no cenário dos estudos de literatura nacional, ao levantar questões-chave concernentes às relações entre identidade cultural e cânones literários, bem como implicações políticas dos processos de transferências interculturais inscritas em modelos de periodização e de historiografia literária. Na recusa em se constituir como mais uma ciência das origens, em termos de explicação causal, o comparatismo preconizou o princípio teórico-metodológico da rede de relações mútuas entre diferentes literaturas nacionais, relações essas tornadas visíveis pela concepção de um terceiro espaço onde o uno e o diverso, o próprio e o alheio estabelecem, por meio do olhar comparatista, um campo de significações atravessadas por confluências e diferenças. É precisamente esse campo que atesta a dimensão transnacional da literatura e da cultura. Assim, do circuito das relações intertextuais ao estudo das migrações e translados interculturais, dos conceitos de intertextualidade aos de interdisciplinaridade e interdiscursividade, das mediações ao cosmopolitismo vernacular, a literatura comparada, valendo-

-se também de perspectivas teóricas ou campos de estudos, como o pós-colonial, a desconstrução, os estudos de gênero e os estudos de tradução cultural, se constitui hoje como um campo de investigação caracterizado pela vitalidade de sua voltagem acadêmico-crítico-interpretativa, e por seu viés político desconstrutor no enfoque aos binarismos fora/dentro, centro/margem, dominante/dominado. É bem verdade que a mutabilidade da literatura comparada no cenário de incerteza quanto à sua natureza, seus objetos, seus fins e sua configuração enquanto disciplina ou mesmo campo de estudos, levou ao diagnóstico de uma crise de tamanhas proporções que, para muitos, estaria sinalizando o seu fim como disciplina acadêmica. Tal diagnóstico foi feito por René Wellek no texto “The crisis of comparativeliterature”², apresentado durante o Encontro da Associação Internacional de Literatura Comparada (ICLA), realizado nos Estados Unidos em 1959. Entretanto, quase quarenta anos mais tarde, Peter Brooks identificou a positividade da chamada “crise” ao tomá-la como o estado peculiar de uma disciplina que sempre foi e continua sendo “*quintessencialmente* indisciplinada” (Brooks, 1995: 98). Com efeito, tomado como um modo de produção de conhecimentos sobre o fenômeno literário e suas inter-relações em contextos dinâmicos e significantes da vida material e cultural, o comparatismo sempre foi marcado por uma ousadia intelectual que revolucionou a divisão disciplinar ao promover um movimento contínuo de ultrapassagem de todos os limites que tradicionalmente sistematizaram o campo dos estudos de literatura. Nesse sentido, pode-se afirmar que a literatura comparada tomou a dianteira na inovação dos estudos literários por meio da descompartimentalização do saber, através da incorporação de vários discursos teóricos provenientes de áreas das Ciências Humanas e Sociais, o que tem possibilitado não só resgatar os estudos de literatura de sua insularidade institucional, como também articular o saber literário com outros saberes.

² O referido texto foi traduzido e publicado na coletânea *Literatura comparada: textos fundadores* (1994), sob a coordenação de Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalho.

Há um consenso de que a literatura comparada é pluriforme, isto é, assume formas distintas que aderem, em cada local institucional e mesmo em cada região ou país, a determinadas orientações que, muitas vezes, se alinham com tradições nacionais/locais de pensamento e de pesquisa³. Então, pode-se definir a prática da literatura comparada em termos de múltiplos zoneamentos que correspondem a geografias e histórias específicas que se entrelaçam em um espaço globalizado e que geram diferentes graus de resistência ao fluxo de trocas simbólicas, uma vez que essas nem sempre ocorrem em via de mão dupla, ou seja, a variabilidade e a complexidade das transações entre o dentro e o fora nem sempre possibilitam definir a literatura comparada como uma zona franca, figuração do cruzamento de relações que pressupõem tanto um livre trânsito, sem aduana, como a acolhida incondicional ao outro. Nesse contexto, é possível lançar um novo olhar sobre a relação dialética entre “o próprio e o alheio”, um problema central para a investigação comparatista, segundo Tania Franco Carvalho (2003), e pensar na sua pertinência com relação aos modos pelos quais se estabelecem as relações entre o regional, o nacional e o global, o que pressupõe aprofundar o estudo dos trânsitos, muitas vezes desiguais, entre literaturas metropolitanas e as periféricas, bem como a relação entre concepções de cânones literários dentro de uma tradição eurocêntrica e a produção das margens, no cenário de migrações, transculturações e apropriações locais. Em sua complexidade, tais relações podem constituir, num mesmo espaço nacional, subsistemas literários e geografias simbólicas transnacionais que desafiam a noção de homogeneidade de produção, particularmente em termos da configuração de uma historiografia literária única. No caso do comparatismo latino-americano, cujos acentos e tendências se constituem sob o signo das múltiplas mediações que o campo literário estabelece com os diferentes lugares da cultura – a local e a importada –, a contingência das transferências e os trânsi-

³ Um texto ilustrativo da regionalização do comparatismo é o de Eduardo F. Coutinho “Comparative studies in Latin America: the role of Tania Franco Carvalho” (2010).

tos intra-culturais e seus impactos se constituem através de processos de ambivalência, negociação e resistência aos mecanismos institucionais de controle simbólico⁴, o qual forja não somente as fronteiras da nação, mas também suas fronteiras internas. Para Eduardo Coutinho, muitos dos debates internacionais sobre o legado eurocêntrico do comparatismo acontecem naqueles locais que mantinham laços de subordinação com relação à Europa, tais como a Índia, a África e a América Latina, locais onde hoje paradigmas tradicionais do comparatismo assumem formas flexíveis e alternativas. Nesse sentido, o comparatismo tem ampliado significativamente o seu alcance ao ressemantizar o termo “fronteira” e assim, repensar tanto as relações inter-sistemas, do ponto de vista de diferentes legados históricos, quanto as relações intra-sistemas, o que implica deslocar o conceito de exterior daquilo que é próprio do estrangeiro para realocá-lo no interior de sistemas semióticos/culturais em espaços geopolíticos específicos e suas histórias particularizadas. A comparatista Zulma Palermo, ao situar os debates sobre a questão da identidade das literaturas latino-americanas à luz do projeto homogeneizador da globalização econômica e sua dimensão preponderante nos meios de informação, bem como a sua disseminação pelos suportes cibernéticos, observa que há um processo de apagamento da diferença colonial⁵ e aponta o valor político da noção de “fronteira” na medida em que inscreve uma posição de “resistência epistemológica” (Palermo, 2005: 99) às dominantes subjacentes aos constructos de nação e aos avanços de um novo universalismo e seus critérios únicos de verdade, os quais se renovam na retórica desenraizada de setores da cultura que buscam manter seu protagonismo e sua hegemonia.

Nas últimas três décadas, o comparatismo tem privile-

⁴ A noção desse controle pode ser considerada, em certo sentido, como análoga à noção de “controle do imaginário” desenvolvido por Luiz Costa Lima com relação ao papel do romance.

⁵ Proposta elaborada por Walter D. Mignolo em seu *Local histories/global designs* (2000), em que designa a classificação do planeta pela ação da colonialidade do poder que transforma a diferença étnico-racial em valores dos quais se originam todas as formas de subordinação e marginalidade.

giado reflexões sobre o impacto das transformações geopolíticas e sociais na produção literária e nos imaginários culturais, sobre os efeitos diferenciados do processo de modernização/globalização em cenários de desenvolvimentos históricos desiguais e ainda, sobre as travessias entre culturas do ocidente e do oriente. Nesse contexto, as relações entre um novo cosmopolitismo⁶ e questões relacionadas com a diáspora e a subalternidade têm favorecido o surgimento de protocolos muito diferenciados com relação ao comparatismo de tempos passados, sem, contudo, abdicar de um impulso pioneiro, definido por Pierre Brunel e Yves Chevrel (1989) como sendo a abertura ao outro, àquele que não escreve como nós, que não pensa como nós, que é ele mesmo, em sua diferença e originalidade. Para ambos, o encontro de culturas e o encontro de pessoas não são separáveis. Na perspectiva do comparatismo como um modo de produção de conhecimentos sobre o fenômeno literário e suas inter-relações, penso que na ousadia de seu compromisso com o conceito-metáfora da passagem/ travessia, que estabelece conexão entre elementos diferentes e diversos, se inscreve um reconhecimento mais agudo e explícito, diferentemente do que ocorre nos estudos literários em geral, de que o campo literário se tornou problemático não somente pelo abalo de certezas valorativas em decorrência das mutações críticas e teóricas nas últimas décadas, mas também pelas circunstâncias históricas e geopolíticas geradas pelos movimentos do nomadismo, dos deslocamentos migratórios, do processo de minorização nos espaços nacionais, e da emergência de uma produção literária em espaços subalternos que sitia e desestabiliza o canônico ou institucional. Hoje, se o método não define a especificidade do domínio comparatista, se em torno do conceito de literatura já não há mais consenso, e se nem a intertextualidade ou a interdiscursividade como conceitos operatórios e a interdisciplinaridade como experimentação pedagógica asseguram qualquer coisa sobre a natureza diferencial do comparatismo, haveria uma forma de

⁶ Ver, nesse sentido, a coletânea de ensaios de Homi Bhabha, *O bazar global e o clube dos cavaleirosingleses*(2011).

identificar algum elemento recorrente em sua prática indisciplinada? No meu entender, uma resposta possível estaria no reconhecimento de um princípio de fundo que singulariza o fazer da literatura comparada e cujo alcance social e político não pode ser subestimado, que é o movimento em direção ao outro, a visão dialógica das culturas, tanto do ponto de vista transnacional quanto intra-nacional, acrescido da atenção constante à diversidade de línguas e linguagens. Ou seja, é uma subárea do saber cujo fluxo de valores e trocas se coloca na contramão da imagem falaciosamente integrativa de um mundo globalizado pelo circuito do capital, e cujos efeitos são risíveis na subalternização das margens, na instrumentalização do outro e no monopólio linguístico responsável pelo empobrecimento da diversidade de línguas no mundo.

Sob o signo da inovação

Qualquer que seja a terminologia usada para definir a literatura comparada enquanto um campo de produção de conhecimento – como área, disciplina, tópico, prática –, pode-se argumentar que seu desenvolvimento gira em torno de um eixo distinto que é a sua constante inovação na articulação dos saberes em torno da literatura, muito embora, na contra-lógica do que se define como científico, hoje tão em moda quando se trata de valorizar campos do conhecimento, a literatura comparada não possua nem tema claramente delineado, nem metodologia distinta e nem mesmo um corpus textual delimitado ou passível de ser definido. Mas é justamente essa incerteza sobre sua identidade que constitui a singularidade mesma de uma identidade em devir, e que vai ao encontro do que é próprio de um fazer irrequieto e insubordinado, de natureza especulativa, que não se identifica com certezas pré-determinadas ou qualquer um *a priori* sobre o que constitui conhecimento literário. Portanto, é preciso superar alguns debates contraproducentes sobre a tão discutida crise da literatura comparada sobre as especulações sobre seu declínio, sobre sua natureza ansiogênica, sobre o debate em torno de definição como uma pós, inter, trans ou

metadisciplina, para colocar em relevo sua diferença indisciplinada, que considero a marca registrada de sua práxis. É dessa marca que decorre as possibilidades de sua constante inovação ou reinvenção.

Via de regra, a ideia de inovação, disseminada entre nós, está atrelada a uma noção de conhecimento útil, aquele que é transformado em um produto com grandes chances de se tornar uma mercadoria de consumo a ser colocado no mercado. As universidades, em seu atual modelo corporativo, estão submetidas a uma noção de produtividade que impõe uma cultura do pragmatismo e da operacionalidade, de resultados mensuráveis, e assim, alinha a produção de conhecimento ao saber operativo, técnico, instrumentalizado, próprio das cadeias competitivas do mercado capitalista. O desprestígio das áreas Humanas envolvidas com saberes de caráter reflexivo e crítico tal como o estudo da literatura é no mínimo perturbador, para não dizer assustador. Ignorar que desenvolvimento científico tem que ser também desenvolvimento humano, marginaliza a voltagem dos saberes das Humanas em seu poder de intervenção no campo cultural e social. Infelizmente, o quadro não é animador, num clima de crescente descrédito sobre saberes que não rendem dividendos para as universidades e nem patentes para elevar o ranking do país em termos de produção científica e de desenvolvimento de novas tecnologias. A despeito desse cenário tão desfavorável, é relevante assinalar a dimensão do caráter inovador do comparatismo no quadro da sistematização das subáreas do conhecimento no campo de Letras. Os estudos de literatura, até o final da década de 80 do século passado, foram caracterizados pela distinção entre a Teoria da Literatura e as literaturas nomeadas a partir de fronteiras nacionais e linguísticas de produção – literatura nacional e literaturas estrangeiras. Somente no final dos anos 80, por iniciativa da saudosa colega e professora Tania Franco Carvalhal, então Presidente da ANPOLL, foi encaminhado um documento ao CNPq e à CAPES, propondo a inclusão da literatura comparada no elenco das subáreas do conhecimento. Elencada na sequência das subáreas de Literatura Brasileira e Vernáculas

e das Literaturas Estrangeiras Modernas, a Literatura Comparada se diferencia de ambas justamente porque pressupõe a ultrapassagem de fronteiras nacionais. Paradoxalmente, a literatura comparada sempre dependeu das literaturas e línguas nacionais, de conhecimento sobre formações canônicas e tradições específicas, sem o qual não é possível constituir alguns de seus objetos de investigação, quer na perspectiva das relações literárias inter-sistemas, quer na perspectiva da relação entre formação hegemônica e formas literárias geradas em espaços ex-cêntricos, ou seja, às margens da nação. Por outro lado, a subárea também se distingue da Teoria da Literatura, embora dela se alimente e para ela contribua com ficções conceituais que constantemente migram de seu campo para o campo da teoria propriamente dito. Por exemplo, conceitos de intertextualidade, fronteira, liminaridade, migrância, confluência, interseccionalidade, o entre-lugar de Silvano Santiago (1979), a transculturação de Angel Rama (1985), o terceiro espaço de Homi Bhabha (2007), e a planetariedade plurivocal de Gayatri Spivak⁷ integram protocolos teóricos com trânsito na teoria da literatura. Pode-se ainda considerar que se a teoria da literatura emana de uma fenomenologia que busca definir o ser próprio da literatura, o comparatismo se apresenta como uma práxis designada como *tertium comparationes*, que não é senão a utilização de um eixo teórico gerado via reflexão hermenêutica e que conjuga um olhar crítico com dois movimentos, para dentro e para fora. Esse olhar duplo possibilita examinar não só como os textos literários também produzem conceitos teóricos, mas também como o discurso crítico, partindo do literário, pode conceber categorias de alcance teórico sem submeter-se ou enquadrar-se nos modelos de cientificidade que pressupõe a teoria como uma arquitetura conceitual inserida em

⁷ O termo “planetariedade” permite uma visão renovada dos processos econômicos e culturais do mundo contemporâneo, uma vez que o vocábulo “globalização” já se encontra desgastado. Spivack argumenta que enquanto a noção de “globo” remete para um constructo abstrato e artificial no qual ninguém vive, a ideia de “planeta” pertence a um outro sistema conceitual, no qual se enfatizam as diferentes relações que nós, humanos, estabelecemos empiricamente com o lugar concreto em que habitamos.

sistemas preestabelecidos que funcionam, via de regra, como o espelho de uma realidade que se pretende explicar.

Com seu foco na comparação, e suas operações por via de analogias, transposições, migrações, absorções e diferenças, a literatura comparada coloca em relevo o seu impulso primeiro e a sua razão de ser, que é o seu comprometimento com o outro texto, a outra literatura, a outra história, a outra cultura, a outra linguagem, o outro imaginário. O princípio da alteridade, não é aqui entendido meramente como o conteúdo de um enunciado textual, mas como aquilo que torna possível a própria formulação do discurso teórico-crítico. Isso significa dizer que a diferença, como categoria analítica, constitui um valor, no melhor da tradição de pesquisa, pois fundamenta o conhecimento de (inter)relações discursivas nos eixos textual, cultural, social e histórico. Enquanto a teoria da literatura verticaliza a textualidade em sua discursividade interna para desvelar os processos da constituição do literário, a literatura comparada se orienta pela intertextualidade e interdiscursividade, lançando o texto para fora de si, para um espaço que integra o saber literário a uma rede complexa de saberes, próprio do jogo de apropriações e transformações de modelos, códigos e linguagens. Desse modo, considerar o princípio da diferença como norte do comparatismo significa deslocar relações hierárquicas tanto no nível das oposições fonte/versão, modelo/cópia, quanto das oposições centro/margens, nacional/regional, ocidentalismo/orientalismo. Nesse sentido cabe destacar a relevância das considerações da comparatista canadense Mary Louise Pratt em seu texto de "Comparative literature and global citizenship" (1995). Diz ela que em tempos de diásporas e exílios transnacionais em escala planetária, produzidos por um sem-fim de conflitos étnico-raciais, pela intolerância religiosa e pelos novos fundamentalismos, a literatura comparada transforma-se em "um espaço especialmente acolhedor para o cultivo do multilinguismo, da poliglossia, das artes de mediação cultural, da compreensão das culturas e de uma consciência global genuína. A literatura comparada pode fazer todas essas coisas enquanto um empreendimento acadêmico e também, como

uma forma de cidadania cultural em um mundo globalizado” (Pratt, 1995: 62 – minha tradução).

Descentramento e desocidentalização

O movimento de descentramento está na gênese do comparatismo desde sua institucionalização nas últimas décadas do século XIX, em termos de sua intervenção nos estudos de literatura nacional em países europeus. Em tempos de emergência e consolidação das literaturas nacionais, W. Goethe afirmou a natureza universalista do fenômeno literário, quando em 1827, em seu jornal *Kunst und Altertum* (arte e Antiguidade), declarou estar convencido de que a literatura mundial estaria em processo de formação e de que os estudos de literatura nacional não agregavam muita significação por si só, uma vez que buscavam identificar a singularidade de produções locais, dentro de uma visão de fronteira geográfica e linguística demarcadas pelo conceito de nação/estado. Mesmo que a tendência cosmopolita de seu conceito de *Weltliteratur* tenha sido motivada pelo desejo de inserir a literatura alemã no cânone de países como França, Espanha, Inglaterra e Itália, e tenha sido, de certa forma, cooptada por uma forma refratada de nacionalismo próprio da época (ele mesmo, Goethe, era considerado como uma figura icônica da identidade alemã), sua perspectiva alimentou a determinação de transcender os limites da fronteira da nacionalidade para se compreender os fenômenos literários e a própria história da literatura. A consciência da ilusão de autonomia das literaturas nacionais e do caráter supranacional da literatura transitou dos conceitos de fontes e influências, para o estudo da literatura em processos de trânsitos e interfaces em termos de temas, gêneros, movimentos e períodos, o que levaria, segundo Goethe, à determinação das fronteiras múltiplas de um determinado objeto. Foi ele o primeiro intelectual a problematizar a definição de “literatura nacional” ao reconhecer as dificuldades de se estabelecer qualquer limite fixo a esse constructo, seja por critérios político-históricos, linguísticos ou geográficos. A concepção das inter-relações

entre textos produzidos sob condições histórico-culturais específicas e espaços geográficos distintos foi decisiva para os rumos do comparatismo ao longo do século XX, mas houve antecedentes na Europa do século XIX que já apontavam esses novos caminhos, conforme o estudo de David Damrosh.

Em seu artigo “Rebirth of a discipline: the global origins of comparativestudies” (2006), Damrosh coloca em pauta o trabalho de dois comparatistas nos anos de 1880, Hugo Metzl, na Irlanda, e de HutchensonPosnett, na Transilvânia, ambos na fronteira política e institucional do bloco principal de países europeus, para demonstrar o quanto os estudos dos referidos pesquisadores se afastaram de modelos dominantes de estudo da literatura e da cultura na busca de um meio termo entre nacionalismo e um cosmopolitismo declinado pelo universalismo (na época o cosmopolitismo era, via de regra, associado à França), o que os levou a correlacionarem desenvolvimentos sociais e locais e dar peso de valor igual à literatura canônica e à literatura de extrato popular, com sua variedade de acentos étnicos e produzida no contexto da diversidade cultural e das mesclas de grupos humanos de países e territórios europeus. O deslocamento do capital simbólico do centro em razão dos estudos comparatistas produzidos nas margens, isto é, em margens históricas, políticas e culturais da Europa, possibilitou um alargamento do conceito de literatura para além do campo restrito do estético, muito antes do formalismo russo elaborar, a partir do critério formal, o conceito de literariedade em um contexto axiológico que propunha a distinção de valor verdadeiramente artístico/literário a partir da qualidade intrínseca do objeto, como a análise de Victor Schklovsky (1965) do romance *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, procurou evidenciar. O estético como um campo conceitual com papel dominante no pensamento moderno é originário do século XVIII, período em que a canonização dos clássicos justificou a divisão dos discursos em termos de alta literatura/literatura trivial ou popular, em um contexto de expansão da produção, publicação e circulação do livro. O receio da trivialização ou sucateamento da literatura levou pensadores tais como Schiller, Schlegel, Kant,

Shaftersbury, Hume, Burke a defenderem o estético como forma de separar o joio do trigo – a literatura da não-literatura– de maneira que o conceito é indissociável de formas ideológicas dominantes da moderna sociedade europeia de classes, segundo Terry Eagleton (1990). É importante destacar o fato de que o próprio comparatismo europeu relativizou a questão do valor estético ao dar atenção ao estudo de manifestações literárias a partir de especificidades do espaço histórico-geográfico de produção e recepção, espaço sempre atravessado por relações dialógicas entre aqueles textos que recebem o estatuto de canônico, e as tradições de escrita locais, que recebem influxos de outras linguagens, formas e convenções. Por esse viés, o valor deixa de ser uma categoria pretensamente universal e imutável para definir o que conta como literatura porque o literário passa a ser visto como o efeito do entrecruzamento de linguagens moldadas por fatores intrínsecos e extrínsecos e que, portanto, inscreve nuances ideológicas contextualizadas em geografias específicas. Pode-se dizer que o campo da comparada propicia uma reflexão de cunho “metacrítico” e “metateórico” sobre a própria genealogia do conceito de valor estético, de cânone literário, de literatura e de literariedade por entender que são passíveis de serem historicizados em termos de seu comprometimento com estruturas hegemônicas, como por exemplo, o etnocentrismo, o que é particularmente relevante em zonas de forte colonização e com legado de dependência cultural como o Brasil, assim como para outros países da América Latina. Tanto a posição de Antonio Candido ao se referir ao nosso “vínculo placentário” às literaturas europeias em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”(1989), quanto a de Roberto Schwarz, no ensaio “Cuidado com as teorias alienígenas”(1978), onde afirma que a nossa historiografia tem de ser comparatista, subscrevem a pressuposição de que uma cultura nacional periférica não pode ser definida em termos de homogeneidade, totalidade e auto-suficiência, uma vez que constitui um lugar limiar de produção de sentidos e valores, sentidos esses sempre desiguais e parciais, porque efeito de trânsitos e contatos interculturais e transnacionais, os

quais decalcam fronteiras permeáveis e não fixas de identidade cultural. A noção de espaço limiar é produtiva porque rasura as distinções hierarquizadas da tradição do pensamento ocidental, suas formas binárias de representação e seus apagamentos do outro. Por outro lado, o limiar deixa uma abertura para as contradições ou mesmo as intradutibilidades entre culturas uma vez que há sempre um excesso ou resíduo que resiste às apropriações ou assimilações. O espaço limiar é, portanto, um lugar de produção de conhecimento transversal por onde se pode articular aproximações, diferenças, mediações e interrupções, processos que geram condições para a descolonização do pensamento, tanto sobre o outro quanto sobre nós mesmos.

A desocidentalização diz respeito a um processo associado à expansão da literatura comparada na América Latina, na África, e particularmente na Ásia, nas últimas décadas, e que tem levantado algumas questões nevrálgicas com relação a certos desenvolvimentos da literatura comparada no ocidente, particularmente a ênfase atual no conceito, às vezes tomado como um renascimento, de literatura mundial como um “world system” e que apela para a tradução intercultural. Remeto à posição da comparatista Jasbir Jain, da Universidade de Rajastão, na Índia, cuja palestra proferida no encontro da Associação Internacional de Literatura Comparada realizada na cidade de Seul em 2010, levantou alguns questionamentos que, guardadas algumas ressalvas, se aplicam também no caso da América Latina. Jain questionou o alcance de modelos conceituais ocidentais para dar conta de literaturas em línguas vernáculas oriundas de tradições antigas que coexistem num mesmo espaço nacional atravessado por fronteiras culturais internas (caso da Índia), e ponderou sobre o fundamento da organização epistemológica dos campos do conhecimento no ocidente, que pressupõe uma dissociação, senão uma hierarquia entre a esfera da cultura e a esfera da experiência, o que não ocorre nas culturas orientais onde a experiência e a expressão constituem tradicionalmente um todo orgânico. Ao se referir à tradução de textos de uma língua para outra, se mostrou descrente sobre a tradução como meio de acesso ao

outro e ironizou a prática dos glossários nas traduções de literatura indiana para a língua inglesa, afirmando que a prática é dispensável porque não acrescenta nada à compreensão da diferença de parte dos leitores ocidentais. Para Jain, os glossários apagam nuances culturais e tal apagamento faz parte de estratégias mercadológicas para adequar os textos ao gosto ocidental. Sem negar a importância da tradução intercultural, a sua crítica foi dirigida aos monopólios corporativos na área de tradução e à instrumentalização da tradução em processos de canonização do outro não-ocidental promovidos por novas teorizações no ocidente em torno do conceito de literatura mundial que, segundo ela, continua atrelado a uma empresa colonialista e à hegemonia ocidental, por força de suas instituições e do poder político. Para ela, a seleção de matéria literária a ser traduzida por indivíduos de fora da cultura a que pertence determinado texto favorece a criação de cânones artificiais estranhos à cultura dos países de origem⁸. Ao contrário de posições acadêmicas que preferem acreditar na erradicação da oposição centro e periferia sob o signo de uma ordem sem fronteiras, parece-me que a perspectiva de Jain evidencia o fato de que centro e periferias são denominações que continuam tão presentes quanto foram no passado, seja do ponto de vista político e social, quanto do ponto de vista dos trânsitos de textos propiciados pelo mercado de tradução sob os auspícios de grandes empresas. Para Jain, a desocidentalização do comparatismo significa desnaturalizar o lugar do ocidente como centro histórico e intelectual de referência para os países orientais. Um dos riscos implicados no conceito de literatura mundial é o de reinstaurar uma cultura globalizada em nome um modelo multiculturalista pautado na diversidade cultural que, na prática, acaba projetando um discurso monovocal que apaga a diferença cultural. A noção de diversidade cultural pressupõe conteúdos culturais já dados – hábitos, convenções, tradições – ou seja, a cultura é tomada como um objeto de conhecimento empírico. Já o

⁸ No caso de autor brasileiro, um exemplo é Paulo Coelho, considerado no oriente, particularmente na China, um autor representativo da literatura brasileira.

conceito de diferença cultural enfatiza o reconhecimento das fronteiras das culturas como um problema de enunciação, ou seja, a diferença cultural é construída no processo de articulação discursiva nas zonas limiars de significação de uma dada cultura.

Quando Spivak afirma a morte da literatura comparada, ela se refere precisamente àquela forma de literatura comparada concebida por parâmetros de uma tradição cuja genealogia se construiu por afinidades intelectuais no eixo Europa/Estados Unidos e que fomentou o colonialismo de línguas nacionais de outros pertencimentos. Ao afirmar a capacidade heurística pressuposta no comparatismo literário, Spivak confere a esse um estatuto pedagógico, com vistas ao aprendizado e a interpretação da língua do outro, um posicionamento que deriva da compreensão do valor das línguas e da competência linguística e que se coloca claramente em oposição à redução das línguas a mero instrumento de trabalho a serviço da transformação do outro em objeto de conhecimento, uma prática corrente em várias disciplinas das Ciências Sociais e Humanas, segundo ela. Spivak evita propositalmente os debates em torno de conceitos e procedimentos metodológicos do comparatismo para enfatizar o que concebe como a missão intelectual da disciplina: seu alicerce no princípio da alteridade não derivativa e irreduzível e sua concepção do trabalho da leitura e da imaginação como meio de formação da capacidade imaginativa e de iniciação ao performativo das culturas. Um comparatismo responsável teria chances de efetuar a travessia da fronteira resistente norte/sul que divide o planeta em dois hemisférios e dois mundos, bem como a travessia de outras fronteiras – raciais, de classe e de gênero – de modo a intervir nos modos de produção e circulação de imaginários locais/ globais que perpetuam as marginalizações e exclusões.

Na paisagem do presente em que a globalização econômica reconstrói centros e periferias, em que os avanços tecnológicos ficam restritos a segmentos privilegiados, o exercício da cidadania é continuamente violado e a democracia é tomada de assalto por velhas formas de autoritarismo, o que

nos resta é repensar a nossa atuação na literatura comparada como educadores que somos, e o que podemos fazer. Trata-se de uma questão ética que depende do agenciamento do sujeito em termos de uma práxis para além do formalismo acadêmico em direção ao acolhimento do outro, ao reconhecimento da diferença, do respeito e da solidariedade incondicional. Reside aí o *ethos* da literatura comparada e a diferença que faz no contexto da produção de saberes.

Referências

- BHABHA, Homi. *O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses*. Organização de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BROOKS, Peter. Must weapologize? In: BERHEIMER, Charles (org.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 97-106.
- BRUNEL, Pierre; CHEVRÉL, Yves. *Literature comparée*. Paris: PUF, 1989.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2003.
- COUTINHO, Eduardo F. Comparative studies in Latin America: the role of Tania Franco Carvalhal. In: *Comparative critical studies*, volume 7, 2-3, p. 367-379, 2010.
- DAMROSH, David. The rebirth of a discipline: the global origins of comparative studies. In: *Comparative critical studies*, volume 3, 1-2, p. 99-112, 2006.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MIGNOLO, Walter. *Local histories/ global designs*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- PALERMO, Zulma. Fundación geopolítica para una epistemología de fronteras. In: PALERMO, Zulma. *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales em America Latina*. Córdoba: Alción Editora, 2005, p. 95-106.
- PRATT, Mary Louise. Comparative literature and global citizenship.

- In: BERHEIMER, Charles. *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995, p. 58-65.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SAUSSY, Haun. *Comparative literature in the age of globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. Cuidado com as teorias alienígenas. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, p. 136-145.
- SHKLOVSKY, Victor. Stern's *Tristan Shandy*: stylistic commentary. In: *Russian formalist criticism*. Translated by Lee Lemon and Marion Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p. 3-57.
- SPIVAK, Gayatri. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- WELLEK, René. A crise da Literatura Comparada. Tradução de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

Dramatizar a subjetividade em contexto de crise: *Fogo Morto e Nós, os do Makusulu*

Rosana Baú Rabello*

Entender a conexão entre literatura e sociedade e articular essa criação artística como processo específico de produção de sentido exige a localização da produção dos efeitos literários no conjunto histórico das práticas sociais. Essa relação não é de simples correspondência entre literatura e história, como duas ordens distintas a dialogar, mas pode ser vista, ao mesmo tempo, como prática, objeto e processo que compõe, dialoga com, reproduz e, muitas vezes, questiona o sistema em que está inserida a partir do momento em que apresenta-se como resistente em face do discurso hegemônico de sua época (Bosi, 2002). Essa face resistente da literatura não exige uma simples discursividade em favor de uma postura contra-hegemônica, mas pode apresentar uma consciência ampliada e dialética da configuração histórico-social, das variantes, fraturas, asperezas e limites do cotidiano que a sociedade oferece como matéria-prima. Matéria essa que precisa ser reconfigurada, sentida, intuída e expressa dentro de sua complexidade.

Observando e analisando esse caráter complexo e dialético da obra literária, pretendemos desenvolver uma análise comparada entre *Nós, os do Makulusu*, de Luandino Vieira, e *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Embora cada um desses romances apresente contextos de produção e espaços diegéticos bastante distintos (a república oligárquica brasileira, em *Fogo Morto*, e a guerra de libertação angolana, em *Nós, os do Makulusu*), em ambos podemos encontrar o questionamento das certezas e a recusa da unidade na representação da tensão entre política, cultura e indivíduo, sem deixar de colocar

* Doutoranda USP.

em relevo os efeitos da dominação econômica, política e cultural sobre os sujeitos/personagens.

Nesse percurso, tentaremos assinalar, no romance angolano, alguns dos nós intrincados que unem colono e colonizador e, no texto de Lins do Rego, as contradições que vão tecendo a decadência e desagregação dos personagens, assim como os afetos que os movem.

Nós, os do Makulusu

O romance *Nós, os do Makulusu*, como o próprio autor o descreve, foi escrito “de um só jacto”, durante uma semana, quando Luandino Vieira estava preso no campo de concentração português de Tarrafal de Santiago, no ano de 1967, durante o período da guerra colonial em Angola. A história do romance apresenta a narração em primeira pessoa de um único dia da vida do narrador (Mais-Velho). Este percorre as ruas de Luanda e narra suas impressões e inquietações lancinantes a caminho do velório do irmão Maninho, soldado das tropas portuguesas, morto por um tiro que levou durante a emboscada feita por um grupo de guerrilheiros angolanos.

Ao longo da caminhada de Mais-Velho, acompanhamos o fluxo dos pensamentos do narrador que nos coloca diante dos prédios, ruas e pontos da cidade enquanto evoca a dor da perda do irmão, as memórias de infância e as posições assumidas diante da luta de libertação. No passado, há a recordação do grupo de amigos muito próximos composto pelos irmãos brancos (Maninho e Mais Velho), pelo mestiço, meio irmão deles (Paizinho), e pelo amigo morador do Bairro Operário (o negro chamado Kibiaka). Os irmãos são portugueses, filhos de colonos, e chegaram a Angola ainda crianças. O meio irmão Paizinho fora apresentado como afilhado pelo pai e, junto com a mãe lavadeira.

Com o início da guerra, Maninho entra na luta do lado das tropas portuguesas; Kibiaka opta pela guerrilha na mata, ao lado das forças da UPA (posteriormente FNLA); Paizinho decide-se pela resistência clandestina anticolonial na cidade de Luanda, junto ao MPLA (Movimento Popular de Libertação

de Angola). Somente Mais Velho não consegue, por vários motivos e contradições que se misturam, entrar ativamente na guerra, embora seja intelectualmente engajado pela causa angolana. É no torvelinho das lembranças do passado, memórias de infância, conflitos do presente e expectativas do futuro que o narrador permitirá ver as fissuras e contradições que o perturbam e põem em questão o seu lugar na luta.

A **narrativa** começa com o tiro que matou Maninho e salta ao texto, o tempo inteiro, a importância e força desse tiro como ruptura, fratura e imagem forte que faz explodir os fios de estabilidade que poderiam resistir na construção de um narrador que, como diz Maninho, se refugiou no escritório e nos livros: “Entrar numa mata. Mais-Velho, isso não fazes” (Vieira, 1991, p.22), diz em um momento Maninho.

O choque e a tensão desse momento de dor e perda do irmão mais novo faz saltar muito significativamente a narrativa intensa e torvelineada que impulsiona o olhar do narrador e nos arrasta pelas ruas de Luanda, a encontrar no cruzamento entre memória do passado e as imagens do presente, a inquietação e as fraturas da guerra. As memórias que vão dialogando com cada esquina, monumento, construção ou casa de conhecidos vão revelando os personagens do Maku-lusu que, diferentes na cor e contraditórios em suas posições ideológicas, encontram-se dispersos no momento presente, ainda que no passado estivessem unidos por uma forte amizade.

O que é interessante é que não existe o estabelecimento de uma relação maniqueísta entre os personagens. Há tensões que se estabelecem nos afetos e bem querer e nas posições políticas díspares entre Maninho e Mais Velho; há a tensão amorosa entre o Mais Velho e a cunhada (que é impossível de se realizar pela resistência imposta pela fidelidade ao irmão e pelo respeito à distância que os separa pela cor da pele – aparentemente Mais-Velho tem medo de aproveitar-se da situação social de maior prestígio para relacionar-se com mulheres negras ou mestiças); há sentimento de carinho e raiva pela mãe colona, a qual, em sua ignorância, cumpre muito bem seu papel social de colona; existe também uma

relação de aprendizado e embate com o pai; de disputa e respeito pelo irmão Paizinho; há tensão também no uso das línguas portuguesa e do quimbundo.

A complexidade de relações na formação social de Mais Velho vai se construindo como processo desde a infância e aparece como elemento de instabilidade na sua relação com a luta angolana. Walter Benjamin alertava para o fato de que o passado deve nos interrogar. É isso que faz Mais Velho. Mesmo que desorganizadamente, no turbilhão provocado pelo tiro, evoca o passado e deixa que este interrogue sua posição na luta. Essa posição não se estabelece a partir de certezas, mas a partir de tensões contraditórias, em uma narrativa que não alisa a história a fim de encadear os fatos, mas revela as asperezas, falhas e imperfeições no percurso tortuoso do contar, rememorar e questionar-se.

A infância, adolescência e iniciação à vida adulta do narrador mostra-se como preparação para as tensões e sínteses problemáticas as quais o narrador é lançado no processo da guerra. O próprio Maninho é responsável por apontar várias contradições no processo de engajamento e identificação com a cultura e vida angolana:

Queria explicar no Maninho, mas ela não me deixa falar, ri-se e adianta os casos à sua maneira: - Eh pá! E vocês haviam de ver a cara dele (Mais Velho) a vomitar o funje todo? Um funje porreiro, não sei, muamba de galinha, não sei se foi por ser o primeiro, nunca outro me soube assim tão bem e este gajo já fazia política naquela idade, vomitava o funje todo, não o aceitava, “respeitava-o”, não o consumia, como mais tarde, com as miúdas... (Vieira, 1991, p. 19)

Nesse percurso da convivência e conveniência da adaptação, Maninho se sente muito mais seguro e certo de suas escolhas:

O riso do amigo dele, ao lado, sincero riso da alegria, da farras de ambos e ele (Maninho) é quem casou com uma mulata, ele é quem ia nas farras, ele é quem amava

Maricota que é negra e nossa irmã, por assim dizer. E ele bebia e comia, falava e ria e sempre lá entre os que eu amava vagamundeando nas ruas solitárias e velhas da nossa terra de Luanda. E a ele a carabinha escolhera. (Vieira, 1991, p. 27)

Visto que Maninho é aquele que melhor se identifica com a comida, cultura, costumes, relações e mulheres angolanas, há uma aparente contradição em sua convicção ao assumir a defesa do colonizador em prejuízo do colonizado na luta. Contudo, é possível pensar que Maninho é coerente com a lógica da colonização quando representa um aparente processo de fusões e de positivities nos quais tudo acaba se ajustando, sejam as carências materiais ou formas simbólicas, sejam as precisões imediatas ou o imaginário (Bosi, 1992). É possível dizer que isso ocorre na tentativa de ocultar as rupturas, diferenças e contrastes que continuam violentamente conduzindo as relações entre colono e colonizado.

Maninho demonstrava não ter dúvidas sobre sua posição na luta e no sistema colonial. Mais Velho, por outro lado, vivencia o lugar da dúvida e da contradição pois narra da perspectiva do branco colonizador que se engajou na luta pela libertação e que vive sob o signo dessas marcas. Assim, o narrador esfacela as certezas, a ilusão de linearidade e os antagonismos simplistas:

O desejo obsessivo de apreender uma realidade que resiste à representação orienta o narrador, que elege a indagação como procedimento e questiona todas as certezas. (Chaves, In. Vieira, 1991, p. 5)

Questiona-se sobre os elementos de sua formação, os percursos que o foram constituindo como sujeito, os elementos culturais e ideológicos os quais não escolheu ou contratou, os medos, apreensões e anseios que se colaram às suas experiências:

Saberia: nem padre, nem marinheiro, velho Paulo o disse

e me ensinou sem querer aprender e então perdi o tempo sacudindo essa sabedoria colada à pele branca pelo lado de dentro, o que custa mais arrancar, é preciso tirar a pele e descobrir o homem sob a calote óssea no seu fluir e refluir nas mãos e o tempo, a vida, passou, tenho trinta e quatro anos de vida e de morte, nem padre nem marinheiro. Sinal de não vermelho acender do poste, caveira de ossos cruzados na tabuleta, ó, quais padre, quais marinheiro – é o que sou. (Vieira, 1991, p. 83)

Mais Velho, como intelectual branco engajado na luta de libertação, tenta conciliar alguns aspectos da convivência entre colono e colonizado. Contudo, no fluxo de suas ideias, não consegue distinguir com clareza posições ou resoluções diante da morte do irmão soldado português, diante da dor dessa perda:

Mamãe não se importa, não procura, não aceita ver as caras baixadas e assustadas que vão perdendo a alegria do medo libertado e se afastam; ela não quer ver o riso estúpido marcado na cara zarolha do assassino do filho; ela quer só o que não é mais possível, nunca mais: o caminho de antigamente para seu filho, o oitavo dia de alegria nascer o matete matinal, o milho torrado, jinguba, mufetes de galo. Quer o seu filho só e não vê os assassinos dispersar. Mas eu não perdoarei - grito para dentro de mim – não vou perdoar nunca essa morte que me ofereceram assim na hora que eu dizia: “estudar, organizar; organizar” e o Paizinho pensava, pensava, e não aceitava isso só. Isso dói, sabes, mãe, tudo quanto durante noites e noites de insônia e de dúvida, de discussão, de meditação, se organiza, *cubatazinha* bem construída de seu telhado e alicerces e, de repente, vêm assim nos dizer que não serve para humanos, não serve para habitação – falta entrada, falta saída? Só deitando a baixo pode-se saber. E isso dói, como dói a tua morte de Maninho, estás a olhar-lhe sem ver mais uma vez. (Vieira, 1991, p. 56)

Pode-se entender que é justamente essa perspectiva

inconciliável que põe o narrador em xeque e o faz, ao final da narrativa, questionar: “Nós, os do Makulusu?” (Vieira, 1991, p.121). Nesse processo de colocar em xeque suas ideias e defesas, Mais Velho não faz explodir as contradições, ele apenas as revela e as mantém em tensão, embora aponte questionamentos importantes, a dúvida como “salalé a roer em tudo”:

Como é que nós dizíamos? Lúcidos! Nunca percebemos o suborno que nos faziam e que era um salalé a roer em tudo; um dia a casa cai, ninguém sabe mais como, estamos aí no meio das ruínas e do sangue e dos mortos e o lavar das mãos é de pilatos... (Vieira, 1991, p. 109)

Nesse ponto, talvez seja Kibiaka o responsável por expressar verdadeiramente a necessidade de romper com a ordem colonial. Kibiaka que aprendeu “nos anos da imaginação prodigiosa que te permitiu viver tantos anos sem nada, menos que nada, e sempre com aquilo que os outros perdem primeiro que tudo: a dignidade”. (Vieira, 1991, p. 109)

Kibiaka é aquele que, diante do desespero de encontrar-se no fundo do “Makokaloji” (uma caverna de oito metros de fundo e quatro de diâmetro), vertendo lágrimas entre os amigos de infância, rompe o desespero para dizer que é preciso fazer algo: “vejam só, coragem é filha do medo mesmo” (Vieira, 1991, p. 103). É aquele que, diante da ameaça de o colonizador violar sua irmã, reage violentamente e parte para guerrilha. Kibiaka é mobilizado por *afetos expectantes*, os quais visam à constituição do mundo melhor, digno, o que é muito mais do que o desejo por “um objeto específico como o fetiche de sua vontade” (Jameson, 1985).

A referência à aventura e ao perigo vivenciado pelos quatro amigos de infância na caverna de Makokaloji, quando encontram-se no fundo dela, tentando de lá sair, é, além do mais, uma imagem bastante interessante da consciência utópica expressa por Bloch: “a consciência utópica quer enxergar bem longe, mas, no fundo, apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, e, que todo o devir está à deriva e oculto de si mesmo”. (2005,

p.23)

Kibiaka, assim como Mais Velho, também não é responsável pela resolução dos conflitos estabelecidos no contexto da colonização, da luta aberta, mas aponta algumas diferentes direções possíveis para a utopia no texto.

Enfim, as fraturas estabelecidas pela narrativa instável dessa memória da infância e do presente da guerra não permitem a construção de certezas e posições estanques, de imobilismos, mas abre espaço para questionamentos e dúvidas essenciais para a construção do sujeito em períodos de crise.

Fogo Morto

No romance *Fogo Morto*, escrito por José Lins do Rego e publicado em 1943, há a condução das contradições impostas pelo contexto e imputadas aos seus heróis problemáticos. O universo ao qual estão articulados os heróis do romance e com o qual se debatem está ligado à transformação do Engenho Santa Fé, localizado na zona da mata da Paraíba, com o apagar definitivo de suas fornalhas. O romance é construído a partir de três famílias que vivem na Paraíba e são envolvidas em uma sociedade patriarcal, submetidas ao regime coronelista. Com o declínio das oligarquias rurais, há concomitantemente uma traumática desagregação econômica, social e psicológica dos personagens.

Essas três famílias compõem as três partes do livro. A primeira enfoca o seleiro, mestre José Amaro, conhecido pelo seu ofício e morador das terras do Coronel Lula de Holanda, senhor do engenho Santa Fé. Amaro, que sempre se orgulhou de sua condição de homem livre, ressentia-se da desvalorização da profissão e vê sua liberdade interrompida, quando precisa entregar ao senhor de engenho as terras em que vivia sem oferecer dias de serviço, sem pagar foro, e rompe com a ilusão de estabilidade. A segunda parte do livro enfoca o próprio Coronel Lula, senhor de engenho que já viveu o privilégio exclusivo dos interesses senhoriais e as glórias da produção herdada do sogro, e passa a vivenciar

a decadência dessa estrutura, embora ainda possa desfrutar dos privilégios do código patriarcal e do apoio dos grandes da terra. A terceira parte é dedicada ao capitão Vitorino, idealista e ingênuo, o qual acreditava que, derrubando o Governo, todos os problemas seriam resolvidos. Embora seja primo de homens ricos que o livram de algumas agressões, é um sujeito que não tem posses ou emprego e passa a ver no povo os seu consolo devido ao declínio de sua origem.

Entre o senhor de engenho e o mestre de ofício que agonizam – o coronel apagando o seu fogo e o mestre se suicidando – o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha se ergue como triunfador. Também ele está em decadência porque é de família senhoril e cai lentamente para o povo. É uma ponte entre um estrato social e outro. (Candido, 2004, p.61)

O romance *Fogo Morto* não opera através da voz em primeira pessoa, como em *Nós, os do Makulusu*. Sua narrativa é construída em terceira pessoa a partir de um narrador onisciente. Contudo, assim como o romance de Luandino Vieira, compõe-se a partir da captação de elementos da realidade material a partir de seus cacos, da dramatização da subjetividade em contextos de crise, das consciências arruinadas e fraturadas dos personagens e dos desajustes vividos por esses. A partir de uma narrativa dialógica e complexa, denunciam-se as ideologias presentes na construção do texto e as tensões entre história, política, cultura e indivíduo.

Assim como em *Nós, os do Makulusu*, *Fogo Morto* não é uma narrativa cujos conflitos se resolvem no percurso da diegese. Ambas narrativas perseguem as contradições na formação cultural e social das sociedades representadas e o movimento das ideias em sua conexão com os horizontes de vida dos personagens. A fabulação nesses textos não encerra a resolução de conflitos, mas lançam questionamentos, apontam os vazios, as indeterminações e lacunas. É possível exergar isso por trás das aparentes certezas de Mestre José Amaro, seleiro dos velhos tempo, Lula de Holanda, senhor

de engenho decadente e coronel Vitorino Carneiro da Cunha, compadre de Mestre Amaro, entusiasta da oposição política ao Governo e ao mando dos poderosos. Algumas vozes femininas no texto também reverberam as angústias do momento de crise. Assim se apresentam as respectivas esposas dos personagens acima descritos: Sinhá, Dona Amélia e Adriana.

Se em Nós, os do Makulusu, a dramatização da subjetividade se dava através do fluxo de consciência do narrador, em *Fogo Morto* ela se dá a partir do discurso indireto livre e do narrador onisciente que revela seus poderes demiúrgicos e inicia a diegese, desnudando aos poucos a intrincada teia de relações entre os personagens e o meio. As manifestações dos sentimentos e das ideias dos personagens impõem um ritmo tenso, instável.

A figura de Mestre Amaro e o percurso de desmantelamento da vida e da consciência pelo qual ele passa é disso bastante representativo. O personagem inicia a narrativa sentindo e demonstrando toda a potência de suas vontades, que desde o princípio vão se mostrando frágeis. Diz-se dono de seu voto, diz não votar em ninguém por meio do mando, afirma não depender de ninguém, repete que em sua casa só faz o que lhe interessar: “Aqui nesta tenda só faço o que quero” (Rego, 1997, p. 6).

Ao longo da história, com o fluxo do pensamento de Amaro mediante o uso do discurso indireto livre, revela-se o conflito em relação a afirmações e certezas ingênuas que o seleiro bradava anteriormente, assim como suas reações diante das coerções sociais que ele não é capaz de perceber com clareza e sobre as quais ele não pode dizer “aqui só faço o que quero”:

Fora-se Sinhá, que ele imaginava que fosse ligada àquela casa para a eternidade. Abandonava tudo porque, sem dúvida, preferia a solidão pelo mundo, a viver com ele. Lobisomem. O povo o odiava, via na sua cara a cara do monstro noturno que era obra do diabo. Era coisa de Floripes, era invenção de Laurentino, era perseguição daqueles infelizes. A sua casa destruída para sempre.

Como naquela manhã da saída de Marta para Recife, uma dor diferente doía-lhe na alma. Na sala escura a tenda parada. Nem o cheiro de sola nova enchia a casa com aquela catinga que era a sua vida. (...) Lembrou-se de Tiago, de Alípio, do capitão. Ele ainda podia dar uma ajuda de grande ao vingador dos pequenos. Soubera do ataque ao Santá Fê e, para que não confessar, encheira-se de satisfação. Pelo menos isto ainda lhe sobrara, aquela vingança de um homem poder mais que o senhor de engenho, que não tinha força de botá-lo para fora de sua propriedade. (...) Por que não vinham todos eles, os senhores de engenho, arrastá-lo dali? Era que o capitão Antônio Silvino tinha mais mando que todos juntos. A mulher o abandonara. (Rego,1997, p. 225)

Nesse fluxo dos pensamentos de Mestre Amaro, vão-se encadeando fatos que envolvem a sua desestruturação social e desajustamento:

O núcleo familiar se desarticula, com o abandono da casa pela esposa Sinhá e pela internação da filha em uma casa para loucos em Recife. A sua relação com os vizinhos também vai se desarticulando a partir do processo de isolamento do personagem que sente não conseguir mais recuperar o padrão social constituído pela autoridade de pai, pelo machismo, pela valorização de seu trabalho e por seu “orgulho de branco”. Desenvolve-se o processo de marginalização do personagem, pois, a partir de suas deformações físicas, provocadas pela doença que deve acometer o personagem, a população local reconhece Amaro como sendo um lobisomem (revelando a potência da superstição e do misticismo característico do arcabouço cultural daquela comunidade). A relação com o trabalho também se desmantela, pois Mestre Amaro se sente desvalorizado e ameaçado em sua posição, uma vez que seu trabalho é feito por qualquer “camumbembe” ou pode ser adquirido na cidade.

Nesse processo, Amaro sente-se arrastado pela desarticulação com o contexto social. Conforme acentuam-se os conflitos externos, a tensão interna manifesta-se em ritmo acelerado. O insulamento, abandono, a incapacidade de se

comunicar e de se adaptar ao meio recrudescem ainda mais com a prisão que se segue ao fluxo de pensamentos reproduzido acima. A esperança e crença na força do cangaço para proteger seu desamparo também vai se desfazendo. Não conseguem salvá-lo do abandono, da doença, da solidão e da superstição do povo, também não eliminam a força de coerção do Estado. Instala-se um inferno interior para mestre Amaro e a projeção de saídas falsas que obnubilam os sentidos. Assim procede o ataque ao pintor Laurentino e ao Floripes (empregado de Lula de Holanda): “O povo o odiava, via na sua cara a cara do monstro noturno que era obra do diabo. Era coisa de Floripes, era invenção de Laurentino, era perseguição daqueles infelizes” (Rego, p. 225). Assim procede também a esperança em Antônio Silvino e o modo particular de mestre Amaro interiorizar as forças objetivas da sociedade, o que o leva ao suicídio.

Lula de Holanda também apresenta um tenso e contraditório processo de interiorização das forças objetivas do contexto de decadência das oligarquias rurais. Ao longo da narrativa, o personagem oscila entre o ócio aristocrático e o empenho com o trabalho do engenho; a delicadeza e a brutalidade com o escravos; a relação familiar harmoniosa e o desprezo aos familiares da esposa. Ao final, com a libertação dos escravos e com o processo de falência, desenvolve apatia, vergonha, medo e a doença nervosa que provoca convulsões. De todo modo, ainda tentar prender-se a algum lastro de orgulho:

O coronel Lula de Holanda, de preto, com a mulher e a filha, sobranceiro, de cabeça erguida, mostrava-se à canalha de olhos compridos, com a família na seda. (...) Era maior do que todos. Disto estava certo. O que valia a riqueza de José Paulino, se não educava as filhas como ele fazia, que não dava valor ao sangue de Cavalcanti que corria nas suas veias? Não, por mais que o Santa Fé minguisse, mais ele se sentia forte no seu orgulho, na sua vontade de ser só, no meio daquela canalha do Pilar. (Rego, 1997, p. 154)

Diante dos sucessivos fracassos, o coronel mergulha em um misticismo supersticioso, cujo mentor era “o moleque Floripes” e confina-se ao isolamento diante da opressão do cangaço. Assim, não aceita as sucessivas tentativas de ajuda do dono do engenho Santa Rosa. Isola-se e aliena-se cada vez mais. Isso vai definir o personagem. Quando Lula de Holanda está no seu cabriolé, desfruta de seu piano, vivencia um mutismo ou uma religiosidade algo histérica, identificamos elementos que vão caracterizando o personagem, do ponto de vista da sua condição social e também da sua condição psicológica.

Nesse espaço de decadência expresso pelo livro, Vitorino apresentaria a síntese do processo. O personagem acredita que aquele era o momento de mudar a situação política da região e luta por isso. Mesmo sendo bastante atrapalhado, o Papa-Rabo conseguia aproximar-se da nova conjuntura política do país e expressar o desejo de derrubar as oligarquias com a força do voto de seus correligionários.

Vitorino sonha, praticamente delira, enquanto pensa em sua força e missão:

No outro dia sairia pelo mundo para trabalhar pelo povo. (...) Quando entrasse na casa da Câmara, sacudiriam flores em cima dele. Sairiam vivas, gritando pelo chefe que tomava a direção do município. Mandaria abrir as portas da cadeia. Todos ficariam contentes com o seu triunfo. A queda de José Paulino seria um estrondo. Ah, com ele não havia grandes mandando em pequenos. Ele de cima quebraria a goga dos parentes que pensavam que a vila fosse bagaceira de engenho. (Rego, 1997, p. 243)

Contudo, quando Vitorino se imagina no poder, pensa beneficiar amigos no governo e exercer suas vontades com violência bem pouco democrática:

Era Vitorino Carneiro da Cunha. Tudo podia fazer e nada temia. Um dia tomaria conta do município. E tudo faria para que aquele calcanhar-de-judas

fosse mais alguma coisa. Então Vitorino se via no dia do seu triunfo. (...) Delegado não seria um mole como José Medeiros. Quem seria o seu delegado? Que homem iria encontrar na vila para ser o seu homem de confiança? (...) Ele era o chefe político, o homem que nomeava amigos, que prendia e soltava. Não cederia, na boca das urnas não havia quem pudesse com ele. E se quisessem na ponta do punhal, não enjeitaria parada. (Rego, 1997, p. 240-241)

Assim, embora haja um impulso sincero e bem intencionado por parte de Vitorino que sonha e deseja punir os desonestos e fazer melhorias em seu município, há também um discurso que reflete um caldo de cultura autocrático, antipopular e antidemocrático, fruto desse próprio ambiente em transformação, que reproduz reformas pelo alto, sem efetiva e consciente participação popular.

Conclusão

As possibilidades de relacionar os romances de Luandino Vieira e de José Lins do Rego se encontram delineadas neste artigo a partir da dramatização da subjetividade dos personagens em seus contextos de guerra, crise, transformação. Embora trabalhem com tipos diferentes de narrador, ambos os romances apresentam fluxos de consciência que nos permitem o mergulho nos afetos complexos e contraditórios mobilizados a partir dos contextos abordados nos livros.

Nessa abordagem, não há uma discursividade e defesa maniqueísta entre bons e maus. Dessa forma, projetam-se, na consciência do leitor, imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que aquelas que não desvelam as contradições ocultadas pelas certezas ideológicas.

Tanto *Fogo Morto* quanto *Nós, os do Makulusu* colocam a possibilidade de questionar, de olhar com profundidade as contradições mais intrincadas e diretamente relacionadas

ao contexto social e político que abraça seus personagens. Em sua complexidade, também permitem perceber as fissuras, as irregularidades, os engajamentos e os afetos que são mobilizados a partir da vivência muito intensa das situações sociais e dos impasses políticos aos quais são lançados os personagens, que se veem em xeque diante das pressões da natureza e do meio social.

Dialogando com as possibilidades comentadas acima, é possível entender que

a literatura não é só, nem principalmente, o espelho das estruturas dominantes, mas um campo minado de tensões. O grande escritor é uma antena capaz de apreender os sinais de fratura entre épocas, entre classes, entre grupos, entre indivíduos e entre momentos dilacerantes de um mesmo indivíduo. A tensão é o dado de realidade social e íntimo que engendra a diferença, a oposição e o aberto contraste. (Bosi, 2002, p. 39)

É, pois, no campo de suas dúvidas, fraturas, tensões e apreensões que vamos apreendendo o espaço de profundidade dos personagens em *Nós, os do Makulusu* e em *Fogo Morto*. São relações às vezes dramáticas em ritmo mais intenso e variável do que o pesado andamento secular dos sistemas econômicos e da infraestrutura material. O que nos permitiria encontrar o cerne resistente e engajado nos textos em questão não é a simples representação de efetivas mudanças e escolhas sociais concernentes aos ideais contra-hegemônicos, mas sua capacidade de assinalar, em relação à cultura hegemônica, as contradições e tensões existentes. Acreditamos que os textos abordados apontam para:

o espaço em que o discurso se expõe por inteiro – visando reproduzir-se, mas expondo-se igualmente à infiltração da dúvida e da perplexidade – por onde também desafia os inconformados e os mal ajustados – ângulo estratégico notável para avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes no seio de uma determinada estrutura social. (Sevcenko, 2003, p. 20)

Nesse aspecto, tanto *Fogo Morto* quanto *Nós, os do Makulusu* tensionam a narrativa e expressam um ângulo estratégico exposto à infiltração da dúvida, da perplexidade, as quais proporcionam uma série de aprendizados que, se não possibilitam uma mudança efetiva frente à ideologia dominante (*Fogo Morto*) ou frente às dúvidas no processo de luta (*Nós, os do Makulusu*), demonstram sua complexidade, reentrâncias, um mergulho profundo e muito humano em relação às reações dos sujeitos aos seus contextos, visões de mundo, limites.

Bibliografia

- BLOCH, Ernst. *O princípio Esperança*. Tradução Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CANDIDO, Antonio. Um romancista da decadência. In. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- REGO, José Lins do Rego. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIEIRA, Luandino. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

*Timor onde as flores também desabrocham*¹: a solidariedade no diálogo das literaturas africanas e Timor

Suillan Miguez Gonzalez¹

A nossa luta.../é a história/do poder do silêncio!²

Camões, em *Os lusíadas*, eterniza o desbravamento português, e inclui no roteiro percorrido de conquista, algumas ilhas orientais do Pacífico por meio de versos em que Timor é apresentado ao mundo ocidental a partir do registro de uma memória sensorial: “Ali também Timor, que o lenho manda/Sândalo, salutar e cheiroso” (CAMÕES, 2006: 282). Estabeleceu-se, com o início da colonização, em 1512, a relação de Timor-Leste com a cultura e a língua portuguesa, nas quais não se constituíram como herança provisória.

Para compreender o mosaico de questões determinantes para a viabilidade da literatura local, deve-se levar em conta que Timor-Leste é o país mais recentemente independente da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, conta com um pouco mais de uma década de exercício da democracia. É ex-colônia portuguesa, mas possui um processo histórico longo em que se tornou território invadido com a tomada da ilha pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial; e a mais sangrenta e duradoura empreendida pela Indonésia, em 1975. Suharto, ditador indonésio, sustentou por 25 anos o extermínio do povo timorense e o apagamento da cultura do

* Doutoranda USP.

¹ Verso da poesia “Esperanças Rasgadas” do livro *Mar Meu* (1998) do poeta timorense Xanana Gusmão.

² Verso da poesia “Povo sem Voz” do poeta timorense Xanana Gusmão presente no livro *Timor Timorense: com suas línguas, literaturas, lusofonia...* (1995) de Artur Marcos.

colonizador, a começar pela imposição ferrenha do *bahasa* indonésio como língua da educação formal nas escolas.

As políticas do invasor acabaram por oprimir qualquer produção cultural ou de livre expressão por parte dos timorenses. No entanto, diante da força bélica indonésia, uma guerrilha foi convocada e liderada por Xanana Gusmão, enquanto os timorenses Ramos-Horta e Dom Ximenes Belo bravamente buscavam simpatizantes da causa timorense na comunidade internacional, de forma a denunciar os inúmeros crimes cometidos contra a dignidade do povo de Timor.

Com tal situação posta, a língua portuguesa era utilizada apenas na rede de comunicação criada pela guerrilha para a resistência, inúmeros timorenses foram mortos e junto a eles se enterrava a língua do colonizador, eleita, então, como indício identitário do ser timorense. Somente com a restauração da independência é que isto foi confirmado, levando em conta que a língua portuguesa junto ao tétum foram implementadas como oficiais do país.

A expansão territorial e as medidas fraudulentas para a dominação do outro não cessaram com o fim da colonização, ao contrário, países como a Indonésia viram em pequenos territórios em processo de independência, oportunidade de anexação. Timor foi invadido, bombardeado, saqueado, tornou-se refém das mais cruéis torturas físicas e psicológicas operacionalizadas pelo ditador indonésio Suharto. Pouco se deixou saber do holocausto que oprimiu o povo timorense (1975-2000), a princípio, a surdez e a cegueira externas, convenceram em termos de prova de alienação e distanciamento de questões urgentes como o direito à liberdade. A contrapartida timorense, e praticamente solitária para a defesa do território, resultou na mobilização de uma guerrilha voltada a resistir, recuada na clandestinidade das montanhas.

A invasão planejada e executada pela Indonésia, na operação nomeada Komodo, tinha como objetivo alegado o de que os dois povos se tornariam, enfim, “sama-sama”. Tal termo muito bem representa a postura discordante das partes, já que “sama” significa “igualdade” na língua indonésia, e ironicamente, “pisar/esmagar” no tétum, língua de uso social

em Timor. O exército indonésio estava apostado, assistindo às divergências políticas para a independência da então colônia portuguesa, à criação de partidos políticos com frentes e ideais pouco sintonizados, a ponto de fragilizar a ordem local. A esta altura, o governador português entendeu a também estéril situação do colonizador, sombrio na transição do poder. Neste sentido, houve mais uma marcante fuga histórica portuguesa, desta vez de Timor, ao atinarem para as intenções expansionistas do ditador.

A motivação não se centrava na integração cultural dos povos – discurso pouco persuasivo – e sim nas incalculáveis cifras a que se poderia alcançar com a fonte petrolífera do Mar de Timor. Por isso, usaram dos mais diversos instrumentos de guerra, sem declará-la, porque sabiam da contrariedade que enfrentariam, e principalmente, sentiam-se seguros do desinteresse e alienação do resto do mundo diante do desrespeito à soberania do já independente Timor.

Timor foi sitiado, tornando-se o que José Rodrigues dos Santos chamou de “a ilha das trevas”, muito diferente das diretrizes nas quais fundamentavam o Estado indonésio, o *Pancasila*, que funcionava como discurso (e não conduta), a saber: i) confiar e crer num único Deus Supremo; ii) cada ser humano ser considerado criatura de Deus que tem igualdade de direito e dignidade; iii) para viver a sua existência, o homem é um ser único; iv) para viver com outros dentro de uma nação, é preciso haver, entre os cidadãos, um comum acordo no tratado das coisas, mediante diálogo, o respeito mútuo e abertura, na efetivação dos direitos e liberdades fundamentais; v) a justiça social é para todo o povo da Indonésia e está acima de tudo. É fato que o *Pancasila* sofreu grave distorção em se tratando do intencional esmagamento do povo timorense.

O balanço dos vinte e cinco anos de imposição da língua indonésia, da educação militarizada, dos campos de concentração, da fome e doenças, das violações contra as mulheres e crianças, dos roubos, dos massacres, da destruição das casas e dos ícones culturais, foi o de 200 mil timorenses mortos; além da formação e consagração da resistência timo-

rense: guerrilha forjada e recuada nas montanhas, liderada, oficialmente, por Xanana Gusmão; e o exílio, a dispersão de famílias como meio de preservar a vida.

Escrevo à luz do candeeiro/Os meus poemas/E toda a verdade³

A língua portuguesa, apagada em mais de um sentido no Timor, teve que ser reinserida, o que faz com que se pense não haver habilidade e afetividade suficiente para produções literárias timorenses e em língua portuguesa surgirem, mesmo com a estabilização política atingida. O que se espera da literatura produzida pelos timorenses é a iniciativa de se voltarem para um projeto de afirmação de um nacionalismo que está à flor da pele, como reprodução de uma experiência natural a outros sistemas literários em formação. Não foi assim com Timor, e por isso mesmo, o ganho na abertura de horizontes outros para o entendimento de que uma rede é forjada pela relação humana, via sintonização solidária e que obteve como resultado a organização rizomática de escritores timorenses, moçambicanos, angolanos e, certamente, de portugueses, em prol de tornar o povo timorense o alimento literário de muitas obras.

Partindo de uma situação de impedimento, como a demonstrada, é que se pode pensar que a produção literária timorense é essencialmente de diáspora e de difícil reunião, organização ou mesmo divulgação, para os interessados e para os próprios timorenses que foram inviabilizados por terem suas vidas ruídas e censuradas. Há de se lembrar do desaparecimento do poeta Jorge Lautém nos primeiros dias da invasão e tantos outros talentos ceifados pela brutalidade dos soldados de Suharto, como Borja da Costa.

Mesmo não havendo um movimento coeso de escritores na diáspora, percebe-se que a denúncia quanto às infrações dos direitos humanos realizadas contra o povo timorense é o ponto aglutinador da prosa e poesia. Em verdade, é a militân-

³ Versos da poesia sem título do livro *À Janela de Timor* (1999) do poeta timorense João Aparício.

cia em prol da liberdade de ser timorense e não indonésio, a reivindicação primeira, para culminar no registro doloroso do que se passou nos longos anos da presença forçosa do país vizinho.

A literatura, mais que um objeto artístico, ganhou, no caso de Timor, o papel de mensageira, de divulgadora e agregadora de simpatizantes para a causa de libertação da nação, principalmente, na Comunidade de Países de Língua Portuguesa - CPLP. Publicou-se, com isso, obras dedicadas a reiterar o movimento da resistência, ao mesmo tempo que revisitaram todas as mortes integrantes de uma memória coletiva e histórica permanente, instituída na reestruturação do país a partir do Museu da Resistência Timorense.

A incansável mobilização dos timorenses Ramos-Horta e Dom Ximenes Belo pela solução justa e pacífica da situação deflagrada no país rendeu o reconhecimento internacional: foram laureados com o Prêmio Nobel da Paz, em Oslo - Noruega, em 1996. Houve, à luz de tal acontecimento, a confiança e o apoio de diversos literatas, cuja manifestação gerou prefácios para as obras de timorenses, e mesmo, na produção de romances sobre Timor. A grata descoberta de verdades culturais sedimentadas na honra, na palavra e na paz da pequena grande nação de Timor-Leste, somada à colonização portuguesa, rendeu às Literaturas de Língua Portuguesa a possibilidade de nova dinâmica: a tomada de atitude solidária, a intervenção pelo direito à liberdade.

A começar pelo prefácio inspirador de Mia Couto para o livro de poesia *Mar Meu* do chefe da guerrilha timorense Xanana Gusmão, em que lança mão de questionamentos que revitalizam a possibilidade de um mundo menos em pedaços e mais colaborativo: “Neste estilhaçar de tempo e mundo que lugar tem a solidariedade? Quanto nos pode ocupar a injustiça que ocorre distante quando, tantas vezes, fechamos os olhos àquela que tem lugar no nosso próprio lugar?” (GUSMÃO, 2003: 6). E segue com a resposta às indagações pensando no exemplo de Timor:

Timor parece erguer-se como prova contrária a estes si-

nais de decadência. Afinal, há alma para sustentar causas, erguer a voz, recusar alheamentos. Uma nação distante se reassume como nosso lar, nossa razão, nosso empenho. O sangue que se perde em Timor escorre de nossas próprias veias. As vidas que se perdem em Timor pesam sobre nossa própria vida (GUSMÃO, 2003: 6).

Xanana Gusmão fez de *Mar Meu* um instrumento de comunicação e motivação contundente para uma espécie de nova convocação para a resistência, no Timor e no mundo. Os versos de Gusmão funcionaram como o próprio flagrante da repressão indonésia contra seu povo, gerando imagens devastadoras de tortura no poema “Gerações”:

(...)
Quando jovens seios
Estremecem sob o choque eléctrico
E as vaginas
Queimadas com pontas de cigarro
Quando testículos de jovens
Estremecem sob o choque eléctrico
E seus corpos
Rasgados com lâminas
Eles lembram-se, eles lembram-se sempre:

A luta continuará sem tréguas! (GUSMÃO, 2003: 38)

Outras tantas formas de silenciamento e aniquilação da dignidade humana foram utilizadas para o fortalecimento do medo e coação de um desejo inexistente de anexação territorial. Não havia limites para as atrocidades cometidas ou qualquer demonstração do valor à vida, ou melhor, do direito à vida em se tratando da política expansionista indonésia. Ainda, na mesma poesia, o poeta continua a descrever a desenfreada disposição para a bestialidade do intruso:

(...)
Um pai se ofendera
No último não da sua vida

A mulher violada
Assassinada sob os seus olhos

O cheiro da pólvora
Vinha de muitos furos
Daquele corpo
Que já não era corpo
Estendido
Sem forma de morte (GUSMÃO, 2003: 38)

Um outro canto por justiça e paz surge com João Aparício em *À janela de Timor* (1999), em que não somente traz a resistência como ideologia compatível à retomada da soberania do território, mas conduz algumas de suas poesias a homenagear o líder da guerrilha Xanana Gusmão, figura recorrente em se tratando da produção literária timorense no recorte temporal em questão.

O sucinto poema “Xanana” demonstra o alcance da luta empreendida por um povo para libertar-se, ainda que as garantias de direitos sejam universais, em Timor, inexistiram, e vergonhosamente, significaram mais um retrocesso para a história da Humanidade: “A ponta da tua baioneta,/Atinge todo o planeta” (APARÍCIO, 1999: 33).

Em tom lírico, Aparício não recua quanto à denúncia dos arrastões de mortes instaurados no próprio país, na comvente poesia “Aldeia das crianças”:

Oiço as vozes das crianças.
Ao anoitecer,
Os soldados passam pela aldeia;
Depois vem o dia,
E não as oiço. Nunca mais (APARÍCIO, 1999: 22)

A retratação da relação de intolerância do exército indonésio frente a inocentes marcou a impossibilidade de cultivar qualquer aproximação entre os povos. E, por isso, o triste teor verídico da cena contida nos versos de “A criança de Timor”:

“Saya tembak kamu di tempat!”⁴
Disse então um militar javanês,
Apontando a arma maldita
A uma criança de oito anos,
Depois de ela ter gritado:
“Viva Timor Leste!” (APARÍCIO, 1999: 79)
(...)

Da poesia para a prosa, Domingos de Sousa se dedicou a elaborar o mais coerente dos heróis timorenses como personagem, invertendo a expectativa de uma trajetória marcada por virtuosidade, Colibere, – também título do romance – é o resultado de uma guerra desigual que leva à degradação do ser humano. Passou de mensageiro da guerrilha a prisioneiro em um campo de concentração; de torturado a assassino da mãe; de tresloucado inofensivo a mendigo em Díli; de timorense a total invisibilidade e indigência na multidão.

Rica em detalhes, a narrativa reconstrói a memória do povo timorense em meio à deflagração do caos, da prática da animosidade como recurso de imposição da nova gestão. Colibere é a grande testemunha da destruição da cultura, da própria aldeia, e em maior escala, do país:

Foi assim que Colibere viu com os seus próprios olhos como os invasores destruíram os livros nas escolas, queimando-os, servindo-se deles para fazer fogueiras e aquecer água para fazer chá e cozer massa. As escolas sofreram pilhagens e destruição de toda a ordem (SOU-SA, 2007: 70).

Há passagens chocantes, em que a humilhação do já prisioneiro Colibere e colegas chega ao nível do inimaginável, o desespero é dominante e a vontade de morrer torna-se o melhor remédio para findar com o masoquismo do exército indonésio:

Um choro fúnebre dominou todo o recinto, metendo
medo a todos, inclusivamente aos vizinhos que passa-

⁴ Em indonésio significa: “Atiro-te morto no lugar”.

ram uma das noites desastrosas, como muitas vezes tinha acontecido. Os homens procuravam cobrir os órgãos genitais com as mãos, as mulheres apertando as pernas e com as mãos procuravam cobrir os seios, enquanto dos olhos brotavam lágrimas inconsoláveis.

E depois, o sargento abriu a gaveta, puxou de lá uma casete, pôs no gravador e apertou *play*.

(...)

“Homens, peguem nas mulheres e dançam!” – gritou o sargento.

(...)

Depois desta cena de dança macabra, o sargento gritou:

“Mulheres, deitem-se!”

(...)

O sargento deu ordem aos soldados e aos *mauhus*, gritando:

“ – Trepem nestas mulheres.” (SOUSA, 2007: 83-84)

Não há arma de guerra mais poderosa que o rebaixamento do ser humano pelo próprio ser humano. A literatura produzida como compartilhamento da dor tornou-se o ponto de partida para as obras em Língua Portuguesa de Timor-Leste.

Uma nação distante se reassume como nosso lar, nossa razão, nosso empenho⁵

A ocasião da confecção e publicação da obra de Xanana Gusmão, conhecido por liderar a resistência em Timor, é regida por sua prisão efetuada pelos soldados indonésios em novembro de 1992. O julgamento oferecido não permitiu defesa, mas o apenou à prisão perpétua, sendo encarcerado em Cipinang – Jacarta, local da produção das poesias e quadros que compõem o que se tornou o chamado à luta pela libertação nacional. Muitas vezes surgiram e se uniram como reforços a tal convocação e ao combate à impunidade e opressão indonésia.

⁵ Trecho do prefácio escrito por Mia Couto para o livro de poesias *Mar Meu* (1998) de Xanana Gusmão.

Sophia Andresen, Agualusa e Craveirinha também se dispuseram a ser prefaciadores de obras literárias de timorenses, mencionando nos respectivos textos como se comoveram com a certeza inabalável destes sobre um futuro democrático e de paz para Timor, ainda que o cenário não fosse nada favorável. Cada qual acaba por relatar como tomou conhecimento da situação do país, bem como das atrocidades sabidas por todos e mesmo assim não impedidas. Andresen foi apresentada a Timor por Ruy Cinatti, desbravador da cultura, natureza e relações com o povo leste-timorense:

O meu primeiro e inesquecível encontro com Timor foi aquela madrugada em que, ao chegarmos em casa, depois de não sei que festa, mal abrimos a porta da rua fomos surpreendidos por um barulho de vozes e risos. E quando abrimos a porta da sala vimos os nossos filhos – ainda pequenos – e a queridíssima criada Luísa sentados no chão em roda de Ruy Cinatti que tinha ao seu lado uma mala de onde iam saindo tecidos, objetos de madeira, caixas, pequenas estatuetas, punhais – e naquela noite de Lisboa cheirava de repente a sândalo. (...) me senti no chão a ouvir as histórias de Timor, das árvores, das flores, dos búfalos, das fontes, das danças e dos ritos” (APARÍCIO, 1999: 11).

A escritora portuguesa se indigna com a falta de posicionamento da comunidade internacional, o que chama de “muro de silêncio”, diante do crime cometido pela Indonésia: “Mas pior do que tudo foi, durante muitos anos, a surdez das grandes potências democráticas defensoras dos direitos humanos” (APARÍCIO, 1999: 14).

Em tom mais atenuado, porém ao encontro da postura de Sophia Andresen, Agualusa escreve o prefácio de *Crônica de uma travessia - A época de Ai-Dik-Funam* (1997), obra de estreia do romancista timorense Luís Cardoso, faz alusão ao momento do primeiro contato entre ambos e da convicção inexplicável da reconquista do território tomado:

Conheci o Luís Cardoso em 1981, no Instituto Superior

de Agronomia. Naquela época, Timor era ainda um lugar fora do mundo. Os guerrilheiros de Xanana Gusmão morriam nas montanhas sem que ninguém o soubesse – pior, sem que ninguém quisesse saber. Por vezes Luís falava do futuro como se houvesse futuro. Aquela espécie de esperança, feroz, determinada, à revelia do mais elementar bom senso, parecia-me uma doença. Ele, porém, defendia as suas posições com a paciente gentileza de um príncipe oriental, de tal maneira que a mim só me restava fingir que acreditava nele. Passaram-se quinze anos e o tempo deu razão àquela esperança. Hoje, Timor ocupa as atenções de uma parte importante do mundo, e quando um guerrilheiro dispara a sua arma, nas montanhas, o eco desse tiro ouve-se em Jacarta. (CARDOSO, 1997: 8)

Por sua vez, Craveirinha se manifesta no prefácio de *Andanças de um timorense* – romance de Ponte Pedrinha – sobre o poder da palavra que é vivida, porque é incontestavelmente sincera. Aponta o advento da invasão e diante disso “a negação da letargia e o redescobrir da luz do sol no belo espaço de uma Pátria, a Pátria autêntica” (PEDRINHA, 1998: 2), para completar com a declaração da ciência de que Timor-Leste “se fez de sangue, sacrifícios e luta” (PEDRINHA, 1998: 2) desde 1975.

A legitimação do conjunto de obras referidas compõe uma rede literária de solidariedade, em defesa à vida, à liberdade e à paz retiradas da rotina pacífica de uma civilização insular, cuja organização social e política é sólida e pautada nas tradições dos antepassados, no pacto com a verdade, na importância da honra, na formalidade das cerimônias, na cristianização portuguesa.

Os laços de solidariedade – já referenciados pelo estudioso brasileiro Benjamin Abdala Jr. em *De Vãos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos* (1999) considerando haver no macrossistema literário de língua portuguesa uma perspectiva de comunidade e espírito intervencionista – podem ser apontados a partir de uma considerável contribuição dos escritores africanos, mais propriamente de Angola e Moçambique, por legi-

timarem e registrarem o significado do povo de Timor-Leste no momento de contrariado subjugo e silenciamento deste.

A tríade timorense mais conhecida e reconhecida, internacionalmente, constitui-se de Xanana Gusmão, Ramos-Horta e Luís Cardoso. Todos foram amplamente premiados por levar a cabo o ideal de libertação (sendo o primeiro e o último por produzir literatura na língua da resistência, apesar de tudo), a princípio de restituição do poder aos “nativos” e depois de luta estratégica dentro e fora de Timor. A voz de Gusmão ecoou longe, chegando aos ouvidos e coração da angolana Teresa Amal, que por sua vez, respondeu ao chamado com duas obras sobre Timor, sendo que a primeira delas conta com seu próprio testemunho, intitulada *Timor-Leste: Crónica da Observação da Coragem* (2002).

Socióloga de formação, a angolana Teresa Amal demonstra seu engajamento, e consequentemente, relação com Timor ao fazer parte da ONG “Acção Jovem para a Paz”. Foi designada para participar da Missão Oficial de Observação Portuguesa, de maneira a acompanhar a preparação e a realização da Consulta Popular prevista pelo Acordo de 5 de Maio assinado por Timor e Indonésia. Antes mesmo de se deslocar ao país, relata em *Timor Leste: Crónica da Observação da Coragem* a motivação pela qual se interessou em se candidatar para a “missão” em questão. Deve-se ao contato com as palavras de Xanana Gusmão, que não somente repercutiram junto aos guerrilheiros, mas arrebataram a comunidade internacional, oferecendo a todos a real chance de combate, de comoção, de tomada de atitude por uma causa de regaste da dignidade humana:

A vida é-me muitas vezes pesada. A lucidez torna-a muitas vezes quase intoleravelmente penosa. Acreditar na liberdade, na justiça, na compaixão, nas diferenças, no génio criativo da mente e da alma humanas, são os campos de resistência permanentes em que me movo. Eles alimentam as minhas alegrias e renovam a minha confiança. Até hoje, as palavras que com mais força ressoaram dentro de mim, inscrevendo nelas grande parte das minhas esperanças e convicções são aquelas com que o

Comandante Kay Rala Xanana Gusmão, num momento particularmente difícil da história de libertação do Povo e Nação timorenses (tinha sido recentemente preso), responde aos desalentados da Lutas: *a luta ganha-se aqui, depois aqui*, apontando para a cabeça e depois para o peito. (AMAL, 2002: 12).

Percebe-se o não disfarçado envolvimento, o posicionamento tão sintonizado com o ideal do observado: a admiração, a entrega, a necessidade do registro, de ser possível resistir diante do improvável direito de ser timorense em território timorense:

Poderá parecer uma repetição inútil e até talvez maçadora a que faço da beleza da ilha de Timor e da coragem do seu Povo. Talvez me falte o gênio para encontrar outras coisas e outras formas de o dizer mas se me ativer ao poder do que e com o que vi o que senti, não posso deixar de repetir mil vezes as mesmas coisas porque de tudo isso foi feita esta observação da coragem, até da natureza, de resistir sempre e sempre majestosamente a tantas punições injustas e incompreensíveis (AMAL, 2002: 11).

O trecho acima é disposto antes que a “crônica” seja iniciada, vem como sobreaviso quanto à abordagem testemunhal se configurar uma proposta de apresentar a luta e a esperança de um povo feito de rostos, vozes e sons concretos, a cores. Ainda que se apresente com tom pessoal e de efetivo diálogo com o povo timorense, é também um registro histórico e contextualizado de Dili no coração da tragédia.

A organização da obra é peculiar, porque apresenta três partes iniciais sucintas nomeadas, respectivamente, por “A Crônica”, “Da observação” e “Da coragem”. Posteriormente aos comentários introdutórios e as justificativas contidos nessas páginas primeiras, retoma-se o relato, no entanto, em formato de diário, datado de 12 de agosto até 7 de setembro de 1999.

Ainda em Dili, à espera de autorização no trânsito entre a

capital e Lospalos, Teresa Amal visita o hospital, este evento gerou a primeira grande denúncia de uma outra maneira de praticar o genocídio contra o povo timorense pela não prestação de assistência médica básica, ou ainda, por transformar o lugar numa câmara de tortura/desesperança:

A maioria das enfermarias estava vazia, ou quase. Havia muito pouca gente internada. Pelo que me pude aperceber, só doentes muito graves que precisavam de intervenções cirúrgicas urgentes, ou que estavam tão desesperados que preferiam arriscar tudo e entrar naquela antecâmara da morte. Terrível. Duma forma diferente das imagens que vemos na televisão sobre os hospitais em África, por exemplo. Porquê, porque ali havia uma aparência de alguma normalidade. Uma vista desarmada poderia pensar que, apesar de pobre, aquilo era um hospital. Errado, o problema, o terrível, o horror, era pressentir, ver e cheirar que aquilo era o último passo para a morte de quem ia ali parar. A Indonésia também ali implementava a sua política de genocídio. (AMAL, 2002: 25)

Como Xanana Gusmão, Amal compartilha, a partir do comprometimento com um testemunho crítico e visceral, a experiência da barbárie livremente difundida. Vê-se que se comporta como uma voz legítima, de confirmação das políticas variadas de extermínio, desarticulação e aculturação.

O registro e a militância efetivados pela publicação de duas obras sobre o Timor coroam a relação próxima ao contexto timorense, principalmente em sua segunda obra *Sete Mulheres de Timor* (2006) em que há uma proposta de análise dos desdobramentos paradoxais gerados pela memória da guerra e mesmo da diáspora: “Há sempre um pretexto para festejar e é das festas que se constrói a paz porque é ali que as pessoas se encontram para conversar, dançar e cantar, juntando as suas alegrias. É, aliás, característica timorense, a realização de festas, mesmo nos piores momentos da sua história” (AMAL, 2006: 76-77).

A relação cultural inter-sistêmica é fato em se tratando,

principalmente, do período de interrupção da natural produção literária de Timor, mas de maior busca por diálogo e auxílio internacional. Não é difícil de entender a reivindicação da igualdade no sofrimento e na luta de Timor acontecer com as antigas colônias portuguesas se não como a plasmação do desejo de proximidade e pertença a um inter-sistema cultural veiculado em língua portuguesa; vontade de inclusão neste que pode funcionar, no futuro, de apoio e reforço para o próprio sistema precarizado, de preenchimento dos inúmeros recomeços, e que já atua como referente de analogia e fonte de solidariedade, como um lugar no mundo onde se quer integrar o povo do leste da ilha de Timor.

A obra-marco da concretização do diálogo entre escritores timorenses e africanos é a antologia de poesias *Enterrem meu coração no Ramelau - Poesia de Timor-Leste* (1982), iniciativa da União dos Escritores Angolanos; posteriormente, tem-se *Crônica de uma Travessia: A época do Ai-Dik-Funam* (1997) do timorense Luís Cardoso com prefácio do angolano José Eduardo Agualusa, seguido por *Andanças de um Timorense* (1998) de Ponte Pedrinha, com prefácio do moçambicano José Craveirinha; e *Mar Meu* (1998) de Xanana Gusmão, cujo prefácio é do também moçambicano Mia Couto; além do romance *A Ilha das Trevas* (2001) do luso-moçambicano José Rodrigues dos Santos e as duas obras (2002 e 2006) já mencionadas da luso-angolana Teresa Amal, sugerem certo estreitamento de relação e da manifestação de adesão ao movimento de resistência timorense, que obteve como resultado uma rede de solidariedade em prol da conquista, ou melhor, da retomada do “céu”, do “mar”, da “vida”, do ressurgimento de um novo sentido de liberdade em Timor, porque “resistir é preciso”⁶.

⁶ Bordão utilizado pela resistência timorense.

Afinal, um simples verso refaz o Universo⁷

Crê-se mais coerente a compreensão e análise crítica ao enxergar a literatura timorense a partir da articulação estabelecida com a Comunidade de Países de Língua Portuguesa - CPLP. Há uma dependência salutar constituída na urgência da defesa da causa de libertação nacional ao fazer uso de editoras, público e legitimação estrangeiras, mais voltadas, inclusive, para uma interlocução com Portugal, Moçambique e Angola. No entanto, não é uma via de mão única, as relações Timor-África-Portugal, na ordem da justaposição, ocorrem na contrapartida leste-timorense.

O despertar da literatura timorense, escrita em Língua Portuguesa, contou com o estreitamento de relações com renomados escritores - participantes de projetos literários individualizados dos autores timorenses - por confeccionarem o prefácio das obras em tom de apoio e sensibilização. O que está sendo sugerido é que se forjou uma rede literária para dar voz aos literatas timorenses e inseri-los no âmbito das relações entre países ex-colônias portuguesas, seja por meio de contundentes prefácios para agregar valor às publicações timorenses, seja pela produção de obras sobre Timor-Leste.

Neste sentido, pensa-se em um novo direcionamento a que a literatura pode se colocar a cargo, ao ultrapassar as linhas da fronteira das nacionalidades e propor uma produção colaborativa e coletiva realizada por timorenses, portugueses, moçambicanos e angolanos. Todos estão sintonizados e trabalham em prol da valorização das verdades culturais do povo timorense; da luta pela restauração da independência do território, invadido pela Indonésia; e como consequência de tal evento, da denúncia das atrocidades contra os leste-timorenses e o silenciamento de graves violações aos Direitos Humanos no pequeno país.

Para o caso da literatura timorense, a dimensão ou novidade de ser abraçada, entrecruzada e recepcionada por parceiros no ofício de colocar em evidência vozes até então

⁷ Trecho do prefácio escrito por Mia Couto para o livro de poesias *Mar Meu* (1998) de Xanana Gusmão.

abafadas pela negligência e complacência de todos, vai além ao resgatar desde a memória colonial até a retaliação indonésia pelo insucesso da imposição cultural. No movimento de aproximação entre literatas ou de literatas em relação ao povo de Timor, são declarados laços de irmandade, pactos de sangue e sentimento de pertença que não podem ser ignorados: a literatura foi o espaço eleito para a expressão disso.

A significância das publicações de timorenses, portugueses, moçambicanos e angolanos desenha e torna identificável uma constelação, em que o todo se sobressai mais que o isolado, sabendo que a intensidade do brilhar varia, ainda que é decisiva para dar forma imaginária/imaginada a Timor.

Referências bibliográficas

- ABDALA, Benjamin Junior. *De Vôose Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- AMAL, Teresa. *Timor Leste: Crónica da Observação da Coragem*. Coimbra: Quarteto, 2002.
- _____. *Sete mulheres de Timor - Feto Timor Nain Hitu*. Santa Maria da Feira: AJP, 2006.
- APARÍCIO, João. *À Janela de Timor*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CARDOSO, Luís. *Crónica de uma travessia: A época do Ai-Dik-Funam*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- MARCOS, Artur. *Timor Timorense: com suas línguas, literaturas, lusofonia...* Lisboa: Edições Colibri, 1995.
- GUSMÃO, Xanana. *Mar meu*. Porto: Granito, Editores e Livreiros, 1998.
- PEDRINHA, Ponte. *Andanças de um Timorense*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- SANTOS, José Rodrigues dos. *A Ilha das Trevas*. Líbia: Gradiva, 2001.
- UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. *Enterrem meu coração no Ramelau - Poesia de Timor- Leste*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1982.

Primórdios da Recepção de Graciliano Ramos em Portugal: a Chegada do Autor de *Vidas Secas* em Terras Portuguesas no Final dos Anos 1930

Thiago Mio Salla*

Em artigo publicado no periódico de orientação neorrealista *O Diabo*, em setembro de 1934, Ferreira de Castro assinalava o apelo social da nova geração de romancista que, naquele momento, brotava no Brasil, terra até então vista como “ninho de parnasianos”, que se distinguia “pelo lirismo de seus poetas e pelas pombas verbais de seus escritores” (Castro, 1934: 5). Entre os novos, destaque para Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes, artistas que tematizavam “o problema do trabalho, da luta do homem com a terra e da exploração a que ele está submetido” (*Idem, Ibidem*). Nesse rol, Graciliano Ramos que, então já havia publicado *Caetés* (1933) e *S. Bernardo* (1934), bem como ganhava generosas resenhas na imprensa brasileira (Grieco, 1934a; Amado, 1933 e Junior, 1935), não chega a ser referido.

O contato de Ferreira de Castro com a obra de Graciliano ocorre somente alguns anos depois, como se pode perceber pela carta que dirige ao autor de *Angústia* em maio 1937:

Meu ilustre camarada:

Jorge Amado teve a gentileza de me enviar, em vosso nome, um exemplar do *Caetés*. Dentro de alguns dias vou começar a ler este seu livro, com o carinho que me merece a literatura brasileira. Entretanto, quero retribuir a vossa gentileza enviando-vos um dos meus romances. Saúda-vos mui cordialmente

* Docente USP.

De fato, como indica a missiva, Jorge Amado atuara como embaixador da obra de Graciliano em Portugal. Ainda em 1934, remetera a primeira de edição de *Caetés* para Ferreira de Castro, dedicando-a no lugar do romancista alagoano: “Para Ferreira de Castro, em nome do Graciliano Ramos, com a admiração dele”. Jorge valeu-se do mesmo expediente para fazer com que o primeiro livro de seu colega brasileiro chegasse ao crítico José Osório de Oliveira. Na dedicatória que consta desse exemplar, que integra o acervo da Biblioteca de Letras da Universidade de Lisboa, o autor baiano repete a mesma construção textual, alterando apenas o nome do destinatário: “Para Osório de Oliveira, em nome do Graciliano Ramos, com a admiração dele”.

De modo mais sistemático do que o autor de *A Selva*, o brasilianista Osório de Oliveira já havia dado início, em Portugal, ao enfoque do moderno romance brasileiro. Em *Espelho do Brasil* (1933), faz referência a *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, destacando como o êxito e a repercussão que esse livro alcançou seriam mostras de que nosso país estava à espera de obras literárias que contribuíssem para a definição de sua imagem (Oliveira, 1933: 62). No ano seguinte, em *Psicologia de Portugal*, em meio à notícia da farta produção literária brasileira, Osório de Oliveira destaca alguns romancistas que seriam capazes de compor páginas tão grandiosas como as de Machado de Assis:

Será o *Doidinho*, de José Lins do Rego, inferior ao *Ateu* de Raul Pompeia? O *João Miguel*, de Rachel de Queiroz, não é um retrato perfeito, digno de figurar entre as obras-primas do gênero? *Os Corumbas*, de Amando Fontes, não parece a obra dum mestre do romance social? *O Cacau*, de Jorge Amado, com todo o seu romantismo disfarçado, não se equipara aos espécimes do romance proletário que se faz hoje na Europa? (Oliveira, 1934: 115).

Nessa inventariação atualizada da nova geração de ro-

mancistas brasileira que viria a impactar diretamente o neorealismo português, feita pelo então principal divulgador de nossa literatura em Portugal, o nome Graciliano também não está presente. Apesar de mais essa ausência do autor de *Angústia* no rol de autores catalogados pela crítica portuguesa, observa-se que não só a citação, mas o tratamento detido e o acompanhamento sistemático da produção de romancistas como de Jorge Amado, Amando Fontes e José Lins do Rego em Portugal acontece apenas alguns anos depois da publicação dos textos de Ferreira e Castro e José Osório de Oliveira, sobretudo a partir de 1937. Tanto que em 1936, nas páginas de *O Diabo*, o renomado Adolfo Casais Monteiro destaca a necessidade do estabelecimento de um efetivo intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal. Segundo ele, nesse processo de aproximação, teriam papel destacado críticos e jornalistas de ambos os países, num cenário de carência de meios de comunicação que se dedicassem, sobretudo, à expansão da cultura brasileira de modo regular e coerente na terra de Camões. E tal divulgação se fazia urgente, pois “está-se desenvolvendo atualmente no Brasil um período literário tão brilhante, que a sua irradiação não pode deixar de se fazer sentir entre nós. Mas tal irradiação mantém-se ainda, por assim dizer, na fase ‘secreta’, tendo atingido tão somente uma reduzida camada do público” (Monteiro, 1936: 1).

Materializando essa proposta, coube ao próprio Casais Monteiro, nas páginas de *O Diabo*, realizar a primeira análise vertical da produção de um dos modernos escritores brasileiros. O nome escolhido foi o do autor de *Cacau*. “Um romancista como Jorge Amado e uma obra como *Jubiabá* são sinais dos tempos, e dizem-nos muito sobre a profunda renovação que se está dando na nossa época: humanização da literatura e alargamento das ‘zonas de interesse’ do escritor” (Monteiro, 1937b: 2). Segundo o crítico, Jorge Amado estaria além de qualquer reducionismo populista e representaria a síntese da verdadeira “consciencialização artística” (Monteiro, 1937a; 2). Em seguida, vieram textos de Alberto Serpa e Albano Nogueira, respectivamente em *Presença* e *Revista de Portugal*, também sobre Jorge Amado (Serpa, 1937: 4 e Nogueira,

1938: 322-324); e artigos de Guilherme de Castilho, Afonso Ribeiro e do presencista João Gaspar Simões sobre a obra de José Lins do Rego (Castilho, 1938: 324-326; Ribeiro, 1937: 7 e Simões, 1937a: 4).

Mais especificamente, a figura do autor de *Vidas Secas* só passa a ganhar destaque em 1938, num contexto de acirramento dos debates em torno da função social da arte em Portugal, em que o romance brasileiro passou a fornecer combustível para os embates travados entre neorrealistas (artistas “mais novos”, agrupados em torno dos periódicos *O Diabo*, *Seara Nova*, *Sol Nascente*, entre outros) e presencistas (autores da geração anterior que se entrincheiravam, sobretudo, nas páginas da tradicional revista coimbrã *Presença*). Enquanto os primeiros preconizavam uma literatura mais engajada e documental, devotada aos problemas sociais e econômicos do conturbado momento histórico em questão; os segundos, já estabelecidos no cenário literário português, privilegiavam dramas subjetivos e espirituais, e foram rotulados como defensores da “arte pela arte”. Ao passo que os primeiros abraçaram o romance brasileiro e o alçaram à condição de ponta de lança; os segundos adotaram uma postura mais crítica e analítica que tendia a rebaixar a produção de autores como Erico Verissimo, Jorge Amado e José Lins do Rego, num cenário de acréscimo da participação do livro brasileiro no mercado editorial português.

Obviamente, como se verá, apresentam-se aqui dois polos extremos no que diz respeito à valoração ou não do romance brasileiro por parte da crítica portuguesa. Os posicionamentos dos diferentes críticos apresentam gradações e especificidades (Bueno, 2010). Se Mário Dionísio, o mais influente crítico neorrealista, rebaixa os livros *Cacau* e *Suor* de Jorge Amado, pois, neles, o social se sobreporia à lógica interna do romance, fazendo com que os personagens agissem tão somente segundo as intenções do artista baiano, Casais Monteiro, um dos diretores de *Presença* a partir de 1932, vai exaltar, como visto acima, o “realismo lírico” do autor de *Jubiabá*, cuja proposta permitiria superar o dilema entre psicologismo (interno) e realismo (externo).

Nesse cenário, o interesse pelo romance brasileiro cresce exponencialmente. O mesmo Casais Monteiro, que, em 1936, apregoava a necessidade de se estabelecer um verdadeiro intercâmbio intelectual entre Portugal e Brasil, dizia ao final de 1938: “Foi a nova literatura brasileira que nos conquistou. O mesmo é dizer que não se trata de uma simpatia teórica do gênero das habituais manifestações de amizade luso-brasileiras, dum real interesse provocado por uma realidade viva” (Monteiro, 1938b: 29). Destaque, como já manifestara anteriormente, para a figura de Jorge Amado e ainda para José Lins do Rego. O que ainda dificultaria a divulgação efetiva e em larga escala dos livros brasileiros em Portugal seria o preço proibitivo das obras importadas. Todavia, já se podia ler na imprensa portuguesa ensaios, artigos e notas críticas que mostravam boa vontade e a tentativa de autêntica compreensão.

A produção portuguesa dedicada à vida intelectual brasileira crescera tanto a partir de 1938, que Casais Monteiro, o mesmo defensor do estreitamento de laços entre os países Atlântico, rebaixa o papel desempenhado por *Esfera*, revista brasileira que se arrogava a condição de autêntico “órgão de aproximação luso-brasileira” (*Esfera*, 1940: 13). Segundo ele, tal publicação não só publicava pouquíssima colaboração de escritores portugueses, “como essa colaboração, dado o seu caráter fragmentário umas vezes, inferior outras, nada pode dizer aos brasileiros do que somos – ou só serve para os enganar...” (Monteiro, 1938b: 29). Para o crítico presenciista, o grande problema da representação lusa nesse periódico diria respeito à figura do responsável pela empreitada: Afonso de Castro Senda, “uma pessoa sem espírito crítico”, que não sabia sintetizar o panorama da literatura portuguesa, bem como se revelava “analfabeto”. Sem defender o mérito de *Esfera*, Mário de Andrade rebate Casais Monteiro ao afirmar que este teria cometido a injustiça de sobrestimar o papel de *Esfera* e de esquecer o papel de aproximação atlântica então realizado pela *Revista do Brasil*, cujo último número (de janeiro de 1939) conteria mais colaborações de portugueses (José Régio, João Gaspar Simões e do próprio Casais Monteiro, en-

tre outros) do que de brasileiros (Andrade, 1972: 66-67).

Tendo como redatora-chefe Silvia de Leon Chalreo, *Esfera: revista de letras, artes e ciências*, como não poderia deixar de ser, privilegiava os assuntos descritos em seu próprio subtítulo, na ordem que estes eram apresentados: literatura (crítica e material ficcional inédito), artes em geral (cinema, pintura, teatro etc.), além de textos sobre história, folclore e saúde, entre outros. Em seu corpo de redatores estavam Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Santa Rosa e o já referido português Afonso de Castro Senda. De vocação cosmopolita, viês inscrito em seu próprio nome, tal publicação contou com intensa colaboração portuguesa. Circulou mensalmente em seus seis primeiros números, de maio a outubro de 1938, período no qual se contabilizam 57 artigos, poemas, desenhos ou outros originais de 26 autores portugueses (Andrade, 2009: 225).

Nesse momento, entre os colaboradores de *Esfera*, encontrava-se, curiosamente, o próprio Casais Monteiro que participara do terceiro número da publicação, saído em julho de 1938. Por meio do extenso ensaio “Esquema para um Ensaio sobre ‘A Arte como Criação Livre e Inalienável’”, defende que as produções artísticas deveriam brotar de necessidades profundas dos homens, e não das demandas em torno desta ou daquela causa: “Se a arte fosse imitação, é bem compreensível que se lhe pudesse estabelecer um programa, moral social ou político (...) Ora só na medida em que ela é uma das expressões da liberdade do artista resulta forma superior de cultura” (Monteiro, 1938a: 19). Tal contribuição de cunho presencista, somada a um e outro texto ficcional de José Régio (Régio, 1938: 41-44), colore *Esfera* com certo ecletismo na medida em que contrasta, sobretudo, com a postura de Afonso de Castro Senda, de fato Afonso de Castro Moreira, defensor de uma literatura mais engajada. Ex-secretário de redação de *Sol Nascente* e responsável, na publicação brasileira, pela seção “Panorama Cultural Português”, procurava dar conta de descrever a polarização que tomava conta do cenário literário português. Mais especificamente, privilegiava o ponto de vista dos neorrealistas lusos, preconizando que

caberia ao intelectual se integrar no mundo, apreendendo os dramas da realidade para além de qualquer atitude contemplativa (Senda, 1938e: 65). De modo parcial, atrelava tal bandeira à pujança da literatura brasileira, tomada enquanto modelo a ser seguido (*Idem, Ibidem*).

A sobrevalorização do papel de *Esfera* por parte de Casais Monteiro e o voluntário esquecimento de outros periódicos que trabalhavam na promoção da literatura portuguesa por aqui (não só a *Revista do Brasil*, mas também *Dom Casmurro*, *Boletim de Ariel*, *Vamos Lêr!*, entre outras) têm uma base concreta. Tal folha literária foi distribuída em Portugal pela Livraria J. Reis & Silvas, do Porto, que a colocou nas livrarias principais de Lisboa, Coimbra e Porto (Andrade, 2009: 224). Sua disseminação em nossa antiga metrópole pode ser atestada pela presença constante de coleções de *Esfera* nos mais diferentes acervos portugueses. Diante desse quadro, pode-se inferir que ela, apesar das usuais dificuldades do intercâmbio cultural entre Portugal e Brasil, tinha considerável circulação em solo lusitano. Não só os exemplares impressos de *Esfera*, mas textos que eram dela pinçados e republicados em diferentes periódicos portugueses, sobretudo, em páginas culturais dos “mais novos” que pipocavam em jornais provincianos de Norte a Sul de Portugal². Prova disso se encontra na própria difusão da obra de Graciliano Ramos por lá. Um dos primeiros textos com sua assinatura a ser publicado na imprensa portuguesa foi a crônica “Um Anúncio”, estampada no número de estreia de *Esfera* e republicada em *O Trabalho – Semanário Republicano*, de Viseu (cidade situada ao norte do país), mais especificamente na seção “Página da Gente Moça”.

Considerando-se esse esboço da participação de *Esfera* no cenário literário português, pode-se afirmar que o primeiro texto crítico sobre a obra de Graciliano a ter ressonância em Portugal, por mais que não se dirigisse explicitamente ao público lusitano, foi publicado nas páginas desta revista. Trata-se do artigo “*Vidas Secas* de Graciliano Ramos”, de autoria

² Destaque para os semanários *O Trabalho*, de Viseu; *Renovação – Pela terra, pelo Estado Novo*, de Vila do Conde; e *Independência d'Águeda*, de Águeda.

de Eneida de Moraes³ que foi estampado no número de estreia de *Esfera*, em maio de 1938. Nesse escrito, bem ao sabor de textos mais doutrinários sobre o neorrealismo dos anos de 1930, a autora atrela o valor de uma obra de arte à capacidade de ela ser uma “expressão real de vida”, executada por artistas incapazes de viverem isolados, “dentro de si, só para si” (Moraes, 1938: 27). Em chave utilitarista, que acaba por restringir a boa literatura à noção de cópia do real (espelho da vida dos autores que se emaranhavam às “multidões ativas”), enfatiza que a trajetória das mazelas de Fabiano e família se afirmava aos olhos dos leitores contemporâneos, pois nada na história se perdia: “Tudo é vida, profundamente vida real, vivida” (*Idem, Ibidem*).

Nesse mesmo diapasão, tem-se o primeiro texto publicado em Portugal a dar conta da produção de Graciliano até o final dos anos 1930: trata-se da crônica “Panorama Literário do Brasil – V”, publicada em *O Diabo*, em 6 de junho de 1938, por Afonso de Castro Senda, não por acaso representante da revista *Esfera* em Portugal. Antes de adentrar propriamente nas obras de Graciliano, de modo análogo ao que fizera Eneida, o crítico português defende que a capacidade de a arte transpor as contingências temporais não prescindiria da representação do real, muito pelo contrário. Logo de saída, retomada a querela com os presencialistas, nomeadamente com José Régio:

Inicialmente devemos abstrair a ideia, perfilhada por alguns dos defensores da chamada arte pura, de que, quando se fala numa arte na qual se agitem os problemas sociais do tempo, é assim uma espécie de reportagem de jornal noticioso. A ideia é demasiado ilógica, se não quisermos dizer sofisticada, para que mereça ser posta em discussão (Senda, 1938c: 2).

Partindo desse pressuposto, destaca que a “literatura brasileira”, em pleno florescimento em seu momento de enunciação, era um “flagrante de realidade” capaz de transpor,

³ Eneida de Moraes (1904-1971), jornalista e escritora paraense vinculada ao Partido Comunista do Brasil (PCB).

como fenômeno literário, o seu momento. Entre os cultores da arte literária no Brasil, exalta a figura de Graciliano, “escritor de características essencialmente introspeccionistas” (*Idem, Ibidem*). Tal perspectiva, por sua vez, no caso específico do romancista alagoano, não debandaria para o suposto ego-centrismo presencista, mas sim para a penetração e revelação psicológica das personagens, considerando-se o objetivo último do autor de reproduzir a “Vida”.

No conjunto de seus nove artigos intitulados “Panorama Literário do Brasil”, que foram estampados em *O Diabo* ao longo de todo o ano de 1938, Afonso de Castro Senda já havia abordado a figura de Graciliano Ramos em outras oportunidades. Em linhas gerais, procura ressaltar a especificidade do subjetivismo do romancista alagoano, que, longe de o afastar do mimetismo reivindicado pelos neorrealistas, conferia-lhe profundidade em seu caminhar pelos porões da realidade. No texto de abertura da série, Senda refere-se ao autor de *Caetés* como um “esquizoide, cheio de original talento, a quem se deve a inauguração do romance vertical do Brasil” (Senda, 1938a: 7-8). Em outra oportunidade, considera *Angústia* como a representação máxima do romance moderno, obra desprovida do “egoísmo atroz”, da “fuga irremediável”, da “superautocontemplação”. Nela há vida, – devir, há contato, há mundo –, há, enfim, homem-coletivo” (Senda, 1938b: 8). Nesse ponto, o intimismo de Graciliano é contrastado ao de José Régio, poeta, romancista e um dos fundadores da revista *Presença*: “Enquanto para Régio, que é também um esquizoide do mesmo tipo, o mundo é ele o seu ‘metro e meio’, para Graciliano Ramos o mundo é ele e os outros homens. Vivendo cada um em si, vive cada um em todos e para todos” (*Idem, Ibidem*). O crítico ressalta não só a verticalização promovida pelo autor, mas o trabalho ficcional em prol da correspondência entre forma e conteúdo, algo que seria escancarado em *Vidas Secas*: “O grandioso aqui reside na ausência total de adornos, na força do incomposto! Quadro em que só a aridez fala, só o mutismo ambiente grita. Um cão e quatro figuras humanas – sem detalhe: num pedaço de terra sem detalhe” (Senda, 1938d: 5).

O valor atribuído a *Vidas Secas*, romance então recém-lançado no Brasil, mas que já encontrava acolhida favorável em Portugal, ganha outros matizes, ainda em chave neorrealista, sob a pena de Abel Salazar. No artigo “Millet e Graciliano Ramos”, publicado em *Esfera* (n. 4, ago. 1938), este pintor e escritor português procura, pela chave do comparatismo intersemiótico, aproximar a obra que mais admira da moderna literatura brasileira à produção engajada do artista plástico francês Jean-François Millet (1814-1875):

Quem quer que leia páginas críticas sobre *Vidas Secas* pensa automaticamente em Millet; quem quer que leia qualquer ensaio, artigo ou crítica sobre Millet, pensa automaticamente em *Vidas Secas*: por tal forma uma comunidade profunda existe no sentimento e na expressão das duas obras. [...] Quase toda obra de Millet é, em suma, *Vidas Secas*. Erguendo-se por vezes ao sublime, ele paira, em geral, precisamente ao mesmo nível que Graciliano; por tal forma que a obra de Millet se diria a expressão pictórica de Graciliano como a de Graciliano, em *Vidas Secas*, se diria a expressão literária de Millet (Salazar, 1938: 13).

Millet, artista com interesses sociais bem claros, um dos fundadores do Realismo de Barbizon, notabilizou-se por ter colocado, pela primeira vez, o lavrador como protagonista de uma representação pictórica, como um “herói moral” (Argan, 1992: 71). Nesse processo teria desbastado sua obra de todo o elemento pitoresco, de todo o supérfluo, para representar o homem que “pensa e sente, sem imagens nem conceitos, frente ao seu próprio mistério” (*Idem, Ibidem*). Graciliano, assim como seu aparente antecessor no campo da pintura, também teria se pautado pela condensação do drama humano, num cenário despido de qualquer florido ou sensual, focando apenas e somente na terra, céu, corpos, almas e luz...

Ao realizar essa aproximação, procura tornar mais inteligível a obra do romancista brasileiro, enfatizando a perspectiva universal de seu trabalho, para além das contingências do momento histórico e das fronteiras nacionais. Subjaz a esse

processo o realce do valor do romancista alagoano, equiparável a um dos grandes pintores modernos franceses, bem como a crítica àqueles que, em Portugal, rebaixavam a produção ficcional dos artistas brasileiros, enquanto meras reportagens destituídas de ossatura analítica e introspectiva. “É porque Millet e Graciliano reduzem o drama à sua simplicidade, que atingem a grandeza humana e patética. O resto é retórica, retórica formal, literária, beletrista: retórica poética, teatral. O resto é poesia que o homem lança a seus próprios olhos” (Salazar, 1938: 14).

O silogismo colonialista de João Gaspar Simões: resposta aos neorrealistas

Ainda em sequência cronológica, todavia na contramão dos juízos sobre a obra de Graciliano Ramos passados em revista até aqui, avulta a crítica de João Gaspar Simões que tem por mote verrumar os três últimos livros do escritor alagoano publicados até então. Trata-se da longa recensão “Os Livros da Semana: *Angústia*, *S. Bernardo*, *Vidas Secas*, Romances por Graciliano Ramos”, estampada no suplemento literário do *Diário de Lisboa*, em 1º de setembro de 1938. Como se verá, os posicionamentos deste “mestre-escola” presencista reforçam a hipótese de que a recepção da produção graciliana em Portugal insere-se num debate mais amplo em torno da função social da arte que toma conta do ambiente literário lusitano a partir da segunda metade dos anos 1930.

João Gaspar Simões, um dos fundadores da revista *Presença* e expoente, em Portugal, da defesa da chamada “arte pela arte”, colocava-se na linha de frente nos embates contra o grupo neorrealista, entusiasta de uma literatura mais engajada. Despertou grande polêmica seu ensaio “Discurso sobre a inutilidade da arte” (Cf. Torres, 1983: 32), em que considera como característica germinal da produção artística o fato de ela ser “inútil”: “não há arte superior que não nos force a querer sermos mais ou menos do que somos, não enquanto homens sociais, é evidente, mas enquanto homens humanos, isto é, enquanto homens para quem os valores de humanida-

de sobrelevam aos de sociedade” (Simões, 1937b: 115). Nesse sentido, defende que os artistas, em oposição aos cientistas, não trabalhariam na busca de certezas, mas, sim, visariam à “desautomatização” do homem. Na linha de tal argumento, afirma que a literatura não proporcionaria conscientização política e social, uma vez sua função se resumiria a “identificar-nos com a essência de nossa personalidade” (*Idem*: 116).

Na recensão da obra de Graciliano, antes de entrar propriamente na matéria específica de seu artigo, Gaspar Simões volta a enfatizar que o romance deveria se afirmar, acima de tudo, como um “estudo do homem”. Segundo ele, essa diretriz, única responsável por permitir a uma obra superar as contingências do momento no qual fora produzida, seria desrespeitada pelos artistas brasileiros: “Daí a limitação dos seus horizontes. Daí certos romances brasileiros correrem o perigo de virem a cansar a admiração do tempo” (Simões, 1938, 4). Em seguida, escorado por tal argumento vaticina:

[...] o romance português pode subir a uma altitude a que o romance brasileiro dificilmente ascenderá. Para isso basta que surja num romancista nacional a força de expressão com que são dotados os melhores brasileiros aliada a um amadurecimento das faculdades de observação psicológica a que só um europeu, de certo modo, pode aspirar (*Idem, Ibidem*).

Tal silogismo de cunho colonialista vai nortear a exegese da obra de Graciliano empreendida por Gaspar Simões. Segundo ele todo escritor americano (não só brasileiro) seria incapaz de “descer ao estudo do homem no que nele há de mais complexo”, como o autor de *Caetés* encaixava-se nessa premissa geral, logo estava a ele vedada a capacidade de dar vida interior a qualquer personagem. Ao se referir especificamente ao romance *Angústia*, Gaspar Simões esbraveja que o grande problema da obra encontrava-se no fato de o autor procurar dar vida e expressão analítica “a um ser que se nos afigura destituído de interioridade, sobretudo destituído da consciência dessa inferioridade” (*Idem, Ibidem*). De

modo deliberado, o crítico português recusa a perspectiva de Castro Senda presente nas páginas de *O Diabo*. Se para este, *Angústia* destacava-se por ser um livro de introspecção, de profunda luta interior “que reproduz – Vida”, para aquele a obra pecava pelo convencionalismo psicológico que reduzia o personagem Luís da Silva a “mera criação literária”.

Gaspar Simões também dispensa seus ataques ao drama de Fabiano e sua família:

É convencional, em *Vidas Secas*, a redução a quadros de quase puro monólogo interior a vida de um pobre vaqueiro, sua mulher e filhos, tipos característicos de psique vegetativa, destituídos de qualquer espécie de interioridade anímica. Isto é: Graciliano Ramos tentou dar existência a qualquer coisa que não existe. Graciliano Ramos quis aplicar à expressão de psicologias rudimentares métodos que só se enquadram bem à expressão de psicologias complexas (*Idem, Ibidem*).

Tais considerações entram em choque direto com a recepção entusiástica que *Vidas Secas* vinha recebendo em Portugal até então pela pena de Eneida, Castro Senda e Abel Salazar. Gaspar Simões, desdobrando o silogismo que lhe serve de medida crítica, toma como descompasso o emprego de uma técnica sofisticada para auscultar seres tão rudimentares, por mais que tal estratégia narrativa permitisse a Graciliano reforçar o estatuto de seres humanos a suas personagens, bem como focar o problema de comunicação (Abdala Júnior, 1981, 43) a reforçar a brutalização a que Fabiano e sua família estavam submetidos.

Essa leitura da obra de Graciliano escorada em argumentos de cunho evolucionista e colonialista, estampada nas páginas de um dos principais jornais lusitanos, iria ganhar repercussão no Brasil. Nas páginas da folha literária *Dom Casmurro*, cujo redator-chefe a época era Jorge Amado, os juízos emitidos por Gaspar Simões sobre *Angústia* são vistos como injustiças: “Graciliano é uma prova da capacidade psicológica de um romancista moderno do Brasil”. O crítico português é colocado

ao lado dos autores do chamado romance intimista brasileiro para quem “só certos temas são dramáticos, que só as dores e sofrimentos morais existem. (...) Será que ele pensa que a miséria não é drama?” (O Romance, 1939: 2). Observa-se que as disputas entre os grupos vulgarmente rotulados como “realistas” (ou “neorrealistas”) e “intimistas” (“presencistas”) dão o tom de um e outro lado do Atlântico (Bueno, 2010).

O próprio Graciliano expressara sua contrariedade ao ponto de vista crítico de Gaspar Simões em carta a Antonio Candido datada de 12 de novembro de 1945: “João Gaspar Simões afirmou que o americano é incapaz de introspecção – e com esta premissa arrasou-me. Veja só. Nada mais falso que um silogismo” (Ramos, 1992: 8). Ainda na esfera íntima, já ao final de 1938, o autor de *Angústia* foi reconfortado pelas palavras de José Osório de Oliveira:

Esse João Gaspar Simões é um pretensioso mestre-escola da literatura portuguesa. Pretensiosismo próprio (pessoal) e pretensiosismo de europeu! Doutoral e ridículo. Para mais, sem autoridade, porque é romancista, e fraco romancista! É este o meu protesto contra essa crítica (Oliveira, 1938).

Apesar da estreiteza do padrão de medida, “fruto aliás dos critérios psicologistas da época e de seus mitos” (Cristóvão, 2013: 49), Gaspar Simões não deixa de destacar especialmente *S. Bernardo* como uma obra “forte”. Segundo o crítico, o convencionalismo do narrador-autor Paulo Honório não obnubilaria o modo a um só tempo cínico e seguro por meio do qual ele conta sua vida. Tal estratégia de ficcionalizar a própria escrita do romance, bem como o caráter direto e sóbrio do estilo do autor leva Gaspar Simões a ajuizar que *S. Bernardo* não se compararia a nenhuma outra do romance brasileiro moderno: “Nenhuma se nos impôs até agora com tanta *exatidão*” (Simões, 1938, 4). Mais adiante, num ensaio de natureza globalizante “Machado de Assis e o Problema do Romance Brasileiro”, datado de 1942, Gaspar Simões reafirma o caráter singular de *S. Bernardo* enquanto tentativa de pas-

sagem do “descritivo para o analítico, ou seja, da descrição meramente lírica e espontânea à visão refletida e dramática” (Simões, 1942: 269).

O fato de Gaspar Simões valorizar *S. Bernardo* e rebaixar *Angústia* vai na contramão do enquadramento até então adotado pela crítica brasileira. Em meio a elogios incondicionais, *S. Bernardo* foi alvo de restrições por parte de Agripino Grieco, Augusto Frederico Schmidt e Lúcia Miguel Pereira, Aderbal Jurema e Carlos Lacerda. Os três primeiros articulistas apontavam para a possível inverossimilhança do narrador-personagem Paulo Honório, tendo em vista a incompatibilidade entre a sofisticação de seu relato e a rusticidade de sua figura (Schmidt, 1934; Grieco, 1934b e Pereira, 1934). Os dois últimos consideravam que faltava ao romance o enfoque da vida documental dos humildes e o ímpeto de revolta (Jurema, 1934: 68 e Lacerda, 1935). Já *Angústia*, de modo unânime, alcança o Prêmio Lima Barreto de 1937, concedido pela *Revista Acadêmica* que também lhe dedica um número especial com treze artigos sobre sua obra, escritos por, entre outros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado e Rubem Braga. Além disso, em longo inquérito promovido por esta mesma publicação, *Angústia* foi eleito o segundo maior romance de todos os tempos da literatura brasileira, ficando atrás, somente, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis⁴.

Na medida em que Gaspar Simões reenfatizava que o grande equívoco de Graciliano teria sido aplicar à expressão de psicologias rudimentares métodos condizentes apenas com a expressão de psicologias complexas, *Angústia* se mostraria mais falho que *S. Bernardo*. Segundo o crítico português, enquanto naquele encenava-se um caso de “humanidade complicada”, que faz avultar o passado pitoresco e caricatural do personagem, resultado da suposta imperícia dos autores americanos em empreender análises verticais; neste predomina o exame de um tipo característico, que se esforça

⁴ Iniciado em junho de 1939, tal inquérito realizado pela *Revista Acadêmica* foi finalizado apenas em junho de 1941. Ao longo desses dois anos, registrou votos de mais de uma centena de intelectuais. “Seu caráter inclusivo lhe dá representatividade e uma legitimidade que as novas enquetes não podem ter” (BUENO, 2006: 621).

por compreender a si próprio, permanecendo num abismo entre a brutalidade e a ternura: “É a dualidade entre o homem e o mundo a manifestar-se pela primeira vez no moderno romance brasileiro” (Simões, 1942: 270).

Mesmo ao proceder tal valoração positiva de *S. Bernardo*, Gaspar Simões continuava a ser alvo da crítica brasileira. Em seu celebrado artigo “Visão de Graciliano Ramos”, Otto Maria Carpeaux parece se referir indiretamente a Gaspar Simões como o crítico mais “incompreensivo” da obra do autor de *Angústia*, o qual teria aconselhado ao artista alagoano mais generosidade⁵ (ou melhor, a busca por um homem amoroso e contemplativo, que expressasse a conciliação entre lirismo e sarcasmo), quando a promoção da descida aos infernos das personagens pautava-se, numa simbiose entre psicologia e vida social, pela “destruição deste mundo para salvar todas as criaturas” (Carpeaux, 1942: 6).

Referências Bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A Escrita Neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.
- AMADO, Jorge. Nota sobre Graciliano Ramos. *Literatura*, Rio de Janeiro, dez. 1933.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. 2 ed. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ANDRADE, Luís Crespo de. “Um Rasgo Vermelho sobre o Oceano: Intelectuais e Literatura Revolucionária no Brasil e em Portugal”. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (org.). *Afinidades Atlânticas: Impasses, Quimeras e Confluências nas Relações Luso-brasileiras*. Rio de Janeiro: Quartet, 2009.
- ANDRADE, Mário de. Uma Suave Rudeza. In: *Empalhador de Passarinhos*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, pp. 66-67. Texto publicado inicialmente no jornal *Diário de Lisboa*, em 20 de julho de 1939.
- BUENO, Luís. *História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. O Romance Brasileiro na Visão de Dois Críticos Portugueses. In: MARÇALO, M.J. & LIMA-HERNANDES, M. C. et al. (orgs.).
- ⁵ “Cada vez que o romancista cede à tentação de formular programas de reformas sociais – a professora Madalena fala assim – cai logo na armadilha do seu inimigo mais detestado: o lugar-comum; no caso, o lugar-comum humanitário, da “generosidade”, que o seu crítico mais incompreensivo lhe aconselhou” (Carpeaux, 1942: 6).

- Língua Portuguesa: Ultrapassar Fronteiras, Juntar Culturas*. Évora: Universidade de Évora, 2010. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slg53/06.pdf>. Acesso em 20 abr. 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 29 out. 1942.
- CASTILHO, Guilherme de. Pureza, por José Lins do Rego. *Revista de Portugal*, Coimbra, n. 2, jan. 1938, pp. 324-326.
- CASTRO, Ferreira de. Literatura social brasileira. *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Lisboa, n. 10, 2 set. 1934, p. 5.
- CASTRO, Ferreira de. Carta de Ferreira de Castro. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiro, maio 1937.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. O Romance Nordeste Brasileiro entre o Realismo Crítico e o Realismo Socialista. *Caderno para Estudos*, Lisboa, CLEPUL, n. 3, 2013, p. 49.
- ESFERA. *Sol Nascente*, n. 42, 15 jan. 1940, p. 13.
- GRIECO, Agripino. Vida Literária – Corja, Sinhá Dona e Caetés. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1934a.
- GRIECO, Agrippino. Um Romance. *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 dez. 1934b.
- JUNIOR, Peregrino. Sobre Graciliano Ramos e Gilberto Freyre. *Careta*, Rio de Janeiro, 14 set. 1935.
- JUREMA, Aderbal. S. Bernardo, de Graciliano Ramos. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, dez. 1934, p. 68.
- LACERDA, Carlos. S. Bernardo e o Cabo da Faca. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 9, mar. 1935.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Para um Verdadeiro Intercâmbio Cultural Luso-brasileiro. *O Diabo*, Lisboa, n. 130, 20 dez. 1936, p. 1.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Figuras do novo Brasil – Jubiabá, romance de Jorge Amado. *O Diabo*, Lisboa, n. 142, 14 mar. 1937a, p. 2.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Figuras do Novo Brasil – Jubiabá, de Jorge Amado II. *O Diabo*, Lisboa, n. 145, 4 abr. 1937b, p. 2.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Esquema para um Ensaio sobre “A Arte como Criação Livre e Inalienável”. *Esfera*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, jul. 1938a, p. 19.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Estado Presente do Intercâmbio Cultural Luso-brasileiro. *Presença*, Coimbra, ano 1, vol. 3, n. 53-54, nov. 1938b, p. 29.
- MORAES, Eneida de. Vidas Secas de Graciliano Ramos. *Esfera*, Rio de Janeiro, n. 1, maio 1938.
- NOGUEIRA, Albano. Capitães da Areia, por Jorge Amado. *Revista de Portugal*, Coimbra, n. 2, jan. 1938, pp. 322-324.
- OLIVEIRA, José Osório de. *Espelho do Brasil*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- OLIVEIRA, José Osório de. *Psicologia de Portugal*. Lisboa: Edições “Descobrimento”, 1934.

- OLIVEIRA, José Osório de. Cartão para Graciliano Ramos, [1938]. Localizada no Arquivo Graciliano Ramos, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1 fol., GR-CP-074, caixa 37.
- O ROMANCE brasileiro e João Gaspar Simões. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 114, 19 ago. 1939, p. 2.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. S. *Bernardo* e o Mundo Seco de Graciliano Ramos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1934.
- RAMOS, Graciliano. "Um Anúncio". *Esfera: Revista de Letras, Artes e Ciências*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, maio 1938, p. 7. Texto recentemente publicado em RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização, Introdução e Notas de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 175-178.
- RAMOS, Graciliano. Carta para Antonio Candido, 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 8.
- RÉGIO, José. *A Velha Casa* (romance em preparação). *Esfera*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, maio 1938, pp. 41-44.
- RIBEIRO, Afonso. *Pureza* - romance de José Lins do Rego. *Sol Nascente*, Porto, n. 17, 15 out. 1937, p. 7.
- SALAZAR, Abel. "Millet e Graciliano Ramos". *Esfera*, Rio de Janeiro, n. 4, ago. 1938, pp. 13-16. Texto republicado em *Vértice*, n. 117, vol. 13, maio 1953, pp. 295-299. O manuscrito deste ensaio encontra-se no Arquivo Graciliano Ramos no IEB: GR-MT-10, Caixa 034.
- SCHIMDT, Augusto Frederico. Crítica, Romances. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1934.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama Literário do Brasil - Sobre Escritores que Ainda não Foram Ditos. *O Diabo*, Lisboa, 2 jan. 1938a, pp. 7-8.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama literário do Brasil - II. *O Diabo*, Lisboa, 6 mar. 1938b, p. 8.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama Literário do Brasil - V, *O Diabo*, Lisboa, 6 jun. 1938c, p. 2.
- SENDA, Afonso de Castro. Panorama Literário do Brasil - VI. *O Diabo*, Lisboa, 26 jun. 1938d, p. 5.
- SENDA, Afonso de Castro. Documentário Cultural Português - V. *Esfera*, Rio de Janeiro, n. 4, set. 1948, p. 65.
- SERPA, Alberto de. *Mar Morto*. *Presença*, Coimbra, n. 49, jun. 1937, p. 14.
- SIMÕES, João Gaspar. *Pureza*, de José Lins do Rego, e *Alma do Brasil*, de João de Barros. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 19 ago. 1937a, p. 4, Suplemento Literário.
- SIMÕES, João Gaspar. Discurso Sobre a Inutilidade da Arte. *Revista de Portugal*, Coimbra, n. 1, out. 1937b, p. 115.
- SIMÕES, João Gaspar. Os Livros da Semana: *Angústia*, S. *Bernardo*, *Vidas Secas*, Romances por Graciliano Ramos. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 1º set. 1938, p. 4.

- SIMÕES, João Gaspar. Machado de Assis e o Problema do Romance Brasileiro. In: *Caderno de um Romancista: Ensaios*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, [1942].
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neorrealista em Portugal em sua Primeira Fase*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983, p. 32.

De quantas narrativas se faz a história? uma leitura de *Neighbours*, de Lilia Momplé em perspectiva histórica¹

Ubiratã Souza*

O romance *Neighbours*², lançado originalmente em 1995, leva por título o mesmo nome de uma pintura da artista Catarina Temporário, que, segundo autora do livro, Lilia Momplé, no prefácio da primeira edição, “referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*” (p. 6). A pintura, estampada na capa da primeira edição, mostra uma garra deformada pintada em cores fortes, com pelo menos seis dedos de unhas afiadas, e com aspecto tonal lembrando putrefação. Posteriormente, em entrevista, Momplé afirmou que os fatos reais em que se baseia a obra passaram-se efetivamente em 1985 com uma sua amiga que “era muito boa gente [...] ela tinha muita vida, senão mesmo ela era a própria vida. Isso foi muito doloroso e marcou-me”³. Propomos para este artigo esboçar uma leitura que busque se aprofundar na obra *Neighbours*, verificando como se constituem os procedimentos narrativos do romance para, posteriormente, verificar como esses procedimentos

* Doutorando USP.

¹ Este artigo é decorrente de uma leitura maior do mesmo romance feita a partir de um pressuposto comparativo e inserida na pesquisa de mestrado *A literatura entre lados da guerra: uma leitura comparativa de Neighbours, de Lilia Momplé, e Os sobreviventes da noite, de Ungulani Ba Ka Khosa*, defendida em 2014 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

² A edição do romance a que ora se refere é a primeira, lançada em Maputo pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 1994, na coleção Karingana, nº 16 (MOMPLÉ, Lilia. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995).

³ Entrevista concedida a Eduardo Quive para a *Revista Literatas*, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

estão relacionados com a história de Moçambique.

Antes mesmo da leitura propriamente dita de *Neighbours*, chama atenção a forma como a obra se organiza entre capítulos e subcapítulos, de modo que estes não são enunciados para o leitor como tais, mas são indicações de marcações espaço-temporais que serão determinantes para consequências posteriores, como iremos analisar. Não há nenhum tipo de preâmbulo ou qualquer outra forma escrita que nos mostre a identificação de uma voz narrativa, mas a marcação de uma hora, “19 HORAS”, com a quantidade de informação exata de um relógio. Na sequência, na página seguinte, encontramos outra informação exibindo apenas uma marcação, agora espacial: “Em casa de Narguiss”. Perceberemos logo que estamos dentro de apartamentos distintos em horas simultâneas, a perceber o burburinho que existe dentro de cada um desses espaços. Esse procedimento de onisciência relativa ao interior de cada um dos apartamentos ocorre de forma absolutamente autônoma, uma vez que um apartamento não estabelece contato com outro: é possível suspeitar, inclusive, que os vizinhos sequer se conheçam. A apresentação desses interiores para o leitor, portanto, é feita preservando-se a mais estrita autonomia de cada um desses apartamentos: um apartamento não toca os demais, e a voz narrativa, fiel ao apartamento em que se encontra, não se refere ao outro, como se os outros apartamentos não existissem.

Temos então espécies de “sub-narrativas”, por assim dizer, que se encontram integradas em função de uma narrativa maior, que só conheceremos no final. Dentro dessas “sub-narrativas”/apartamentos/capítulos teremos a narração do que acontece enquanto as horas passam, mas também conheceremos as minúcias da vida de cada uma dessas personagens. Cada uma dessas minúcias, no entanto, está em função de certas dinâmicas que se estabelecem na autonomia de cada um desses interiores de apartamentos, e essas dinâmicas serão decisivas na economia da obra, ou seja, na macronarrativa que engloba as “sub-narrativas” (apartamentos / capítulos). Essas dinâmicas impõem a cada apartamento um ritmo de organização próprio, certo tom predominante, vez

ou outro até carregado demais, que será como uma espinha dorsal, única para cada apartamento.

No primeiro apartamento a que temos acesso conhecemos a família de Narguiss, uma islamita da Ilha de Moçambique filha de pai indiano e mãe mestiça de negros com brancos. Ela e as filhas estão a preparar comidas para a festa islâmica de Ide, quando se oferece um banquete. Acompanharemos o que ocorrerá dentro desse apartamento às 19h, às 21h e das 23h até à 1h, quando a história se encerra. Nada além da preparação dos alimentos do Ide, das conversas triviais de cozinha e de uma visita da prima Fauzia acontece ali. Narguiss está calada e ensimesmada, justamente por conta de três conflitos que lhe abatem nessa noite e que a fazem ficar taciturna. Esses problemas estão hierarquizados e, por ordem, são: o Ide festejado sem lua, contrariando um costume tradicional; o marido que deixa a família durante o Ide para passá-lo na Ilha de Moçambique com uma amante; e as três filhas solteiras, passadas da idade usual de se casar, pelo menos uma delas recusando-se a isso terminantemente por conta dos estudos.

O segundo apartamento a que temos acesso é todo desenhado sob o signo da precariedade e da restrição, e este signo se manifesta de diversas formas. Os moradores desse apartamento compõem um jovem casal, são Januário e Leia, que se encontra grávida, e uma pequena filha, Íris, de dois anos de idade. Às primeiras horas daquela noite nada ali acontece, senão Leia que espera pacientemente o marido, junto da filha, a pensar na trajetória de vida que construiu junto de Januário. Essa espera é o mote para acessarmos toda a história pessoal de ambos. A precariedade que ali se instala, no entanto, surge como o reflexo de algo maior, uma precariedade que não atinge somente o casal, mas se estende a todo um corpo social. Assim, Leia e Januário parecem assumir a dimensão de elementos típicos na narrativa, semelhantes a outros tantos que existem por aí, naquele contexto específico. Os cortes de energia, o que, inclusive, atravessa todos os apartamentos, é exemplo disso: é apenas mais uma das muitas precariedades com as quais Leia aprendeu a conviver, mas isso não é espe-

cífico desse apartamento ou desse casal, todos os vizinhos de *flat*, quicã da cidade, precisam adaptar-se a esta precariedade. Às 21h Januário já estará presente, e acompanharemos a família em escasso jantar até a hora em que se deitarão junto à filha para o repouso.

Quando entramos na casa de Mena e Dupont, o terceiro apartamento, um clima tenso de mistério e conspiração está instalado. Todos estão invariavelmente nervosos, cada um ao seu modo. Na sala se encontram Romu, Zaliua e Dupont. Romu manifesta seu nervosismo através da bebida e não para de beber. Zaliua fuma um cigarro atrás do outro. Romu fica inquieto, movimentando-se o tempo todo. Na cozinha, Mena prepara um jantar para certos sul-africanos que hão de chegar, mas, à semelhança da voz narrativa, que não nos informa o que irá acontecer, ela também nada sabe a respeito dessa reunião misteriosa nessa noite, restando somente um péssimo pressentimento. Existe uma hierarquia de poder instalada naquele cenário nesta noite: Romu se sobressai a todos, com sua voz troante. Zaliua nada fala, está calado e taciturno. Dupont obedece Romu, a despeito de ser o dono da casa, mas é brutal e autoritário com sua esposa, que está na cozinha. Com essa hierarquia assim estabelecida, Romu acaba por também desejar, sexualmente, a submissão de Mena, e assediá-la constantemente, momentos em que se cria um embate entre Romu e Dupont, que a todo custo tenta salvaguardar sua mulher do olhar cobiçoso do outro. Com efeito, durante essa espera de sentido oculto que presenciamos nesse apartamento, teremos a oportunidade de acompanhar a voz narrativa em vários voos livres até o passado de cada uma dessas personagens, até suas mais remotas infâncias, como até aqui temos tido com os demais.

O que estava oculto era, na verdade, um plano daqueles sul-africanos esperados no apartamento de Mena e Dupont para atacar o apartamento de um singelo casal vizinho de agentes da ANC, de modo a parecer que tinham confundido o alvo. Com isso esperavam causar uma reação de pânico e insegurança e, concomitantemente, abalar a opinião pública a respeito do apoio que Moçambique dava ao Congresso

Nacional Africano (MOMPLÉ, 1995, p. 86). Justamente por isso a *flat* de Leia e Januário foi invadida, e, por mais que Januário tentasse gritar num “inglês estropiado” que não eram os alvos, uma vez que tinham conseguido constatar que o alvo provável fossem os vizinhos da ANC, acabaram atirando no jovem casal, somente sobrevivendo a pequena filha Íris. É pungente a cena em que todas as memórias apresentadas nos segmentos narrativos anteriores são condensadas no exato momento do tombamento dos corpos (MOMPLÉ, 1995, p. 96):

Ao cair, Leia lembra-se apenas de que amanhã já não irá coser a casa da amiga Atália e Januário surpreende-se por já não sentir nenhum medo, somente uma grande revolta por ser tão jovem e ir morrer.

Narguiss nem era um alvo errado estrategicamente, nem tampouco tinha que ver com quaisquer questões políticas. Esperava sozinha na cozinha por evitar ir para cama e enfrentar o fato de que estava sozinha e abandonada em véspera de Ide. Acaba dormitando e tendo um pesadelo, como se seu Abdul esmurrasse a porta e gritasse para entrar, e alguma força não a deixasse se mover. No entanto, ao acordar suada e apavorada, percebe que os gritos e os sons aconteciam verdadeiramente fora do sonho e corre ao corredor para ver. Igualmente ao procedimento narrativo utilizado para tratar da morte de Leia e Januário, as memórias de Narguiss são condensadas e suscitadas no exato instante da morte (MOMPLÉ, 1995, p. 94):

Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a sua atenção está centrada na varanda da *flat* em frente. As balas atingem-na, certas, no pescoço e no peito e ela espanta-se da sensação de infinita paz que a acompanha na queda. Já nada a faz sofrer, nem o Ide sem ver a lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul.

Previendo o possível massacre, Mena, um pouco apavorada e em retaliação aos anos de humilhação sofridos em função do comportamento violento do marido, liga para a polícia, e um oficial embriagado não consegue responder à urgência do chamado. Sua angústia é grande, sem saber exatamente o que ocorreu, preocupada mais com as vítimas do que com o marido. Dupont na verdade morreu, atingido por uma bala acionada pela “última Esquadra da Polícia” que Mena conseguiu contatar. Ela consegue saber o que ocorreu afinal no noticiário “das 9h”: “Cerca de uma hora da madrugada, um comando composto por sul-africanos e moçambicanos, assassinou três cidadãos, na Avenida Emilia Daússe. [...] Dada a pronta intervenção das nossas Forças de Segurança, três dos atacantes foram capturados e dois foram abatidos [...]” (MOMPLÉ, 1995, p. 104).

A voz narrativa em terceira pessoa é uma das componentes mais significativas em *Neighbours*. Sua onisciência potencializa as possibilidades de imbricar e articular o foco narrativo e as personagens, predominantemente em relação às personagens femininas. Exemplo disso é o que ocorre com Mena ao final do livro, em que existe uma ênfase dada à sensação dessa personagem de que, naquele momento, se abriria uma nova expectativa de futuro após a morte do marido violento; ou em relação à Muntaz, quando o foco narrativo se aproxima dela para deflagrar suas conclusões analíticas acerca da sorte (ou má sorte) de sua mãe, Narguiss. Em relação a Leia, o fato de termos noção da profícua história de Januário a coloca como uma voz mediadora que enfatiza e narra a história do marido, sobrepondo-a à sua própria história. Temos conhecimento de muitos detalhes da história de Januário, mas sabemos muito pouco a respeito da própria Leia.

Diferentemente, quando essa voz narrativa se encontra no apartamento de Mena e Dupont, a onisciência é inflada, e nos leva aos passados remotos de Dupont, Zália e Romualdo. A voz narrativa faz questão de nos informar que “por mais que Mena se interrogue jamais saberá” (MOMPLÉ, 1995, p. 51; cf. também p. 60 e p. 68) quais os motivos que levaram esses homens a integrarem o grupo de extermínio, mas

deixando explícitos ao leitor esses motivos ignorados por Mena. O mesmo ocorre quando Mena liga para a polícia e é atendida por um oficial bêbado, e a voz narrativa afirma que “felizmente que Mena não pode vê-lo” (MOMPLÉ, 1995, p. 97), enquanto dorme ao telefone, mas tanto a voz narrativa quanto nós podemos.

De todo modo, a onisciência dessa voz narrativa nos conduz com habilidade para o interior de cada um dos apartamentos. Vale ressaltar que podemos ter certeza de que somente dois desses apartamentos sejam vizinhos contíguos, o de Narguiss e o de Leia e Januário, situados especificamente num condomínio da Avenida Emília Daússe. Quanto ao apartamento de Mena e Dupont, temos um indicativo de que seja distante dos demais, pois, quando Mena encontra dificuldades de fazer sua denúncia à polícia, num ligeiro lapso de egoísmo, pensa em desistir pois “nem conhece os infelizes que vão morrer nem porque razão vão morrer, lá longe, na avenida de Emília Daússe” (MOMPLÉ, 1995, p. 98). O fato de os apartamentos serem vizinhos faz pensar no título *Neighbours*, que, polissemicamente, aponta para a relação espacial entre os apartamentos, mas também aponta para a relação geográfica e geopolítica entre Moçambique e África do Sul, de que trataremos com cuidado a seguir.

É certo que exista a autonomia estrita que percorre a narração dos apartamentos, de modo que um apartamento não se relaciona com outro, salvo em duas exceções: a primeira se refere a dois elementos de ligação, elementos inanimados, mas que estão presentes nos três apartamentos. Trata-se do corte de energia, que é vivido em todos os apartamentos, e o noticiário, que é ouvido às 23h nos apartamentos de Narguiss e de Leia e Januário, e só é ouvido no apartamento de Mena quando tudo já está consumado. A segunda exceção é justamente quando o ataque acontece, e os sul-africanos invadem o apartamento de Leia e Januário, e assassinam Narguiss, que sai do interior de sua *flat*, no mórbido desfecho.

Essa autonomia entre os apartamentos é definida por uma divisão igualmente estrita do espaço em *Neighbours*. Cada apartamento é mostrado isoladamente para o leitor em

fragmentos espaciais e em fragmentos de horas, nunca antecipando o momento da confluência entre todas as personagens, habitantes desses apartamentos, momento em que as ações inicialmente isoladas se organizarão num único fluxo narrativo. A descrição precisa desses apartamentos representa um curto caminhar entre as casas. Como se a voz narrativa olhasse para o relógio e olhasse para dentro de cada um dos apartamentos. Sua onisciência total sobre todas as vidas, a despeito das oscilações do foco narrativo, proporciona a criação do ensejo para conhecermos cada uma das vidas que ali habitam.

Essa equação entre tempo e espaço estrita é o motor da ação contínua que acontece em *Neighbours*. Com a apresentação das horas entrecortadas, 19h, 21h, 23h e 1h, em intervalos de duas horas a cada capítulo, em sequência crescente, só sabemos do que ocorre no passado devido aos voos narrativos que acabam por compor um outro plano na tessitura da narrativa: um plano pretérito. Apesar do rigor estrito na equação entre tempo e espaço no primeiro plano da ação contínua, os voos livres ao passado que compõem o segundo plano são absolutamente livres, e nada econômicos quando há a necessidade de voltar cada vez mais no tempo para explicar as causas e os motivos pelos quais as pessoas são o que são e estão onde estão. Caso paradigmático é o episódio que trata da história de Romualdo, que remonta até mesmo à vida de sua mãe, para explicar a vida libertina que revoltou o filho para sempre.

É possível perceber, no entanto, um descompasso latente entre esses dois planos da narrativa. O plano pretérito das memórias parece absolutamente inchado se os dois planos são tomados em relação de proporção entre um e outro. A ação do primeiro plano ocupa pouco espaço na economia da obra, sobressaindo-se ao segundo plano somente no desfecho trágico. Isso não tira sua importância, pois um plano está em função do outro. Mas o primeiro plano depende necessariamente do segundo, quer dizer, ocorrem constantes cortes, às vezes até mesmo abruptos, na narrativa do primeiro plano, para que a história pessoal de cada personagem explique de

modo muito claro as motivações históricas do tempo presente da narrativa. Os cortes mais radicais no primeiro plano ocorrem, por exemplo, às 23h, em que a voz narrativa, a propósito de explicar por que os homens na sala estavam envolvidos num ataque, chega a fragmentar o capítulo com subtítulos que levam os nomes de “Dupont”, “Záliua” e “Romu”.

Decorre desse descompasso entre os planos que o plano dos passados aglomera quantidade mais significativa de sequências narrativas que o primeiro plano da ação contínua. A 1h, no entanto, a vantagem do segundo plano entra em decadência pois, afinal, todas as memórias são interrompidas através de uma última aparição de forma condensada no instante da morte dessas personagens. Quer dizer, quando uma personagem morre, existe uma quantidade de memórias que, infladas, presentes e ativadas até então, morrem junto delas. Se considerarmos a carga simbólica que cada um desses planos representa em termos de estágios temporais, talvez essa questão dos planos da narrativa possa ser um indicativo de um significado mais amplo. Quer dizer, o plano pretérito apresenta ao leitor justamente os passados de cada personagem, que, da forma como estão construídos em sequências narrativas em segundo plano, compõem histórias que são pessoais e que adquirem um valor poderoso e absolutamente determinante no presente da ação contínua no primeiro plano. Precisamos lembrar agora da epígrafe da obra (MOMPLÉ, 1995, p. 7):

Quem não sabe de onde vem,
Não sabe onde está
nem para onde vai.

Ora, para que essa ação contínua do primeiro plano aconteça, precisamos, necessariamente, tomar consciência de como se construiu a personalidade e a própria vida social de cada uma dessas personagens, ou seja, precisamos saber de onde elas vêm, para sabermos então onde elas estão, e daí então percebermos para onde elas vão. Essa é praticamente uma petição de princípio em *Neighbours*, a condição *sine qua*

non para que a narrativa se construa no interior da obra. Nenhuma ação em tempo presente em *Neighbours* pode ser significativa se não for devidamente lida, relacionada e explicada pela voz narrativa em função do passado pessoal de cada uma das personagens. Essa petição de princípio, que podemos a partir de agora chamar de *presente dependente*, determina a incontornável dependência que o primeiro plano da narrativa mantém em relação ao segundo plano, e também sua inflação. Os avanços narrativos são constantemente interrompidos, às vezes bruscamente, para que cada detalhe da situação das personagens (onde elas estão e para onde elas vão), sejam necessariamente explicadas à luz da história pessoal de cada um (de onde elas vêm).

Mas que sentido assume esse presente dependente na economia da obra? Estará essa característica disposta em função de alguma outra possibilidade analítica, ou estará colocada simplesmente como um experimento estético? Para responder a essa questão, é preciso um esforço crítico que possa levar em consideração dois fatos que podem alterar a significação desse dado estético e fazê-lo saltar da obra em direção à História. São esses dois fatores: a) a polissemia do título da obra e b) a condição caricatural de muitas personagens, o que pode contribuir para a tipificação delas no contexto dessa obra.

a) O título da obra, *Neighbours*, pode se referir tanto a: 1) os vizinhos de *flat*, como a 2) os vizinhos de Moçambique, a África do Sul⁴. A leitura de que o título se refira a 1), no entanto, acaba enfraquecida quando lembramos que o apartamento de Mena e Dupont não se localiza exatamente na vizinhança dos outros dois (afinal, então, somente dois desses apartamentos seriam mesmo “neighbours”). Enquanto que a leitura

⁴ A segunda leitura do título da obra deve considerar a “Breve informação sobre o título e a capa deste livro”, que afirma que a autora tomou o título da obra de empréstimo de uma pintura de Catarina Temporário (MOMPLÉ, 1995, , 1995, , p. 5): “Sempre me impressionou a permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul no meu País onde, sobretudo na década de oitenta, incontáveis moçambicanos viram o rumo das suas vidas desviado ou, simplesmente, deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*. [...] O título da obra era ‘*Neighbours*’ e referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*”.

de que o título se refira a 2) acaba fortalecida pela primeira revolta de Narguiss, que então acaba se tornando simbólica: a islamita incomodava-se constantemente em ter de comemorar Ide “antes da hora” tradicional só porque na África do Sul havia lua. Bem, o acontecimento principal da ação contínua é justamente um ataque organizado por dois sul-africanos numa área urbana e central de Maputo, e isso fortalece mais ainda a noção da vizinhança geopolítica de Moçambique, muito embora não exclua o primeiro significado.

b) É preciso perceber como muitas dessas personagens são apresentadas com as tintas carregadas, e em alguns casos de forma até caricata, como é o caso da agressividade mandonista de Romualdo, da personalidade esquiva de Zaliua, do interesse arrivista de Fauzia, da frivolidade de Râbia e Dinazarde. Ao tratar da extrema carência de alimentos de Januário e Mena, vimos que essa condição era própria dos “trabalhadores comuns”, e há também a ênfase constante de que tanto essas personagens centrais quanto o policial que dorme ao telefone (MOMPLÉ, 1995, p. 98) estão fartos de comer o tão citado repolho com *ushua* - e sofrem as mesmas privações. Tudo isso colabora para que essas personagens ganhem uma característica de *tipos sociais* dentro da narrativa. O que acontece com nossas personagens poderia acontecer a qualquer “trabalhador comum” naquele contexto, deixa-nos sempre claro a voz narrativa⁵.

Se relacionarmos a indicação de que os “*neighbours*” a que se refere o título significam mais a África do Sul do que os próprios vizinhos de apartamento (ou, concomitantemen-

⁵ A tipificação das nossas personagens aqui diz mais respeito à tendência que assume a voz narrativa de demonstrar constantemente que a mesma situação das personagens do romance pode ser extensiva ao restante do corpo social daquela cidade, aliado a uma caracterização pesada e, por vezes, caricatural dos perfis de cada um. Não diz tanto respeito ao tipo de tipificação social que foi próprio do realismo, conforme afirma Bosi (1996, 25): “À medida que o realismo, aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos tipos sociais como formas de descrição e entendimento das personagens da ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara”. No caso de *Neighbours*, o fato do presente dependente apelar para a individualidade das histórias pessoais, desvendar o que havia por trás da “máscara”, está posto em relevo.

te, assumam os dois significados) com o fato de que nossas personagens são fortemente tipos sociais, temos, por fim, o esboço de um desenho social, primeiramente, e depois o desenho de uma situação histórica exemplar, ou igualmente típica. Isso nos obriga a considerar aquele momento histórico em que a obra foi produzida para podermos pensar em como essas relações sociais das nossas personagens típicas estão postas em face dos acontecimentos sociais, políticos e históricos, por fim, daquele momento em Moçambique. Mais do que isso, a lógica estrutural que atravessou *Neighbours* assume então um significado amplo: se estamos a falar então de um país e de uma sociedade atingidos por um conflito social e político entre vizinhos, mas também não deixamos de falar de problemas pessoais que são brutalmente interrompidos pelo ataque de vizinhos (no sentido geopolítico), o significado da dependência do presente em relação ao passado apresentado pelo descompasso estético entre os planos é fundamental.

Temos que as duas camadas de planos narrativos em última instância correspondem a uma grande função de pares duais: macronarrativa *versus* micronarrativas, ação *versus* inação, presente contínuo *versus* distintos níveis de passados, primeiro plano da narrativa (tempo presente) *versus* segundo plano da narrativa (tempos memoriais), história coletiva (o destino de todos naquela noite, pra onde vão) *versus* histórias pessoais (de onde vieram, por que estão aqui). Essas dualidades, no entanto, não devem ser vistas como opositoras, mas sim como absolutamente complementares pois, conforme temos tentado provar, a ação do primeiro plano não ocorre se o segundo plano não tiver armado as devidas, e às vezes complexas, cadeias de causas e consequências, que vão buscar suas razões nos mais remotos passados. Essa é a hipótese do presente dependente.

Se é verdadeiro que existe certa referencialidade histórica bem colocada (através dos níveis de significados assumidos pela polissemia do título, bem como de certa designação caricatural das personagens que nos conduz a uma tipificação social) essa referencialidade pode estabelecer um indicativo

de caminho interpretativo que mostre uma motivação sócio-histórica para a tensão estética composta pela hipótese do presente dependente. Quer dizer, além de refletir a respeito do destino comum de diversas personagens numa fatídica noite, podemos, a partir deles, refletir a respeito do destino comum de todo um corpo social construído sobre características semelhantes, tão enfatizadas, das nossas personagens. Essa reflexão a respeito de um destino coletivo supraindividual ocorre, no entanto, dentro da chave viciosa do tempo dependente. E por quê? Para além da referencialidade, portanto, temos uma outra forma de diálogo entre a literatura e a história: estamos a falar de estética, principalmente.

É como se *Neighbours* exigisse que, para se pensar a situação social e política do conflito em Moçambique (com os vizinhos) naquele momento, quer seja no plano do presente (plano das relações dadas no nível dos conflitos assim como eles acontecem), precisássemos, necessariamente, considerar esse plano (e esse conflito) em face do *passado* (ou, melhor dizendo, dos *muitos passados*). Quer dizer, se todas as nossas personagens juntas representam um desenho social, a máxima da epígrafe fala como se fosse para um sujeito coletivo, nacional, por assim dizer: se Moçambique não sabe de onde vem, também não sabe onde está e nem para onde vai.

A epígrafe assume então um tom de advertência sentencial, quase que ameaçador e desafiador. Mais ainda, esta estrutura estética que faz com que a compreensão do presente dependa, necessariamente, da compreensão do passado surge como uma alternativa crítica de compreensão da situação presente de Moçambique, também desafiadora e ameaçadora. Resta ainda uma pergunta: além do dado histórico a que a obra indubitavelmente faz referência, haverá uma conjuntura específica que motive historicamente essa estrutura estética que provoca, ameaça e desafia? Por que seria socialmente significativo dizer que Moçambique precisa saber de onde vem, senão não saberá nem onde está e nem para onde vai?

A análise desta configuração do presente dependente em *Neighbours* pode tomar corpo e se dinamizar se for coloca-

da a par de certas configurações da situação vivida pelas populações moçambicanas que remontarão desde o início da construção do Estado nacional até certos determinantes que incidirão na eclosão do intenso conflito armado que assolou o país na década de 1980. Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano, que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as culturas das populações. Essas questões estarão justamente na base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique. Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e a segunda seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas existentes no território, que seriam então consideradas como “superstição” que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso (MACAGNO, 2009, p. 21). Ou, como dirá Peter Fry em nesta análise longa, mas que ganha pelo poder de síntese (FRY, 2001, p. 14):

As palavras de ordem “Abaixo o feudalismo”, “Abaixo o colonialismo”, “Abaixo o capitalismo”, “Abaixo o obscurantismo”, “Abaixo o tribalismo” e “A luta continua” sinalizavam o fim do passado colonial e tradicional e o nascimento do “homem novo” socialista. O “feudalismo”, ou seja, o sistema de governo das populações rurais através dos líderes escolhidos por seus parentes e antepassados e confirmados pela administração colonial como régulos (pequenos reis), foi substituído pelas “estruturas” do partido Frelimo: secretários e “grupos dinamizadores”. O “capitalismo” foi substituído pela socialização dos meios de produção, as indústrias e o comércio foram nacionalizados, e as populações rurais saíram das suas casas

rumo às “aldeias comunais” e às antigas fazendas coloniais, agora estatais. O “obscurantismo”, ou seja, as cosmologias “tradicionais”, cristãs e islâmicas, foi reprimido e substituído pelo “socialismo científico”. Em todas as escolas e fábricas passou a existir uma sala com fotografias de Marx, Engels, Lenin e Samora Machel acompanhadas de frases didáticas tiradas das suas obras. “Abaixo o tribalismo” significava a eliminação das diferenças culturais e as antigas animosidades entre um grupo e outro. Como pronunciou-se Samora Machel, “é preciso matar a tribo para construir a nação”.

Ora, como se percebe, o formato altamente centralizador de Estado que a FRELIMO se empenhou em construir, baseado em modelos socialistas já realizados em outras latitudes do mundo, dependia de certas estratégias de engenharia social e cultural de modo que se pudesse construir um sentimento de nacionalidade, até certo ponto urgente, no espaço anteriormente ocupado pela dominação colonial. Ocorre que a construção desse sentimento de nacionalidade por parte do Estado não se mostrou disposto a negociar com as diversas pertencas étnicas até certo ponto: antes, utilizou-se de estratégias repressivas que consideravam como única possibilidade a necessidade de neutralização e apagamento de muitas composições culturais. Isso desencadeou um processo de violência simbólica perigosíssimo no interior do país, que conservava seus correlatos históricos nos princípios da assimilação racista e eurocêntrica do tempo dos portugueses (como compara o próprio Peter Fry, 2011, p. 208). A circulação desse potencial de violência simbólica no interior de Moçambique encontrará nefastas confluências no preparo de tropas paramilitares por parte da Rodésia e da África do Sul sob regimes de apartheid na forma da MNR (*Mozambican National Resistance*), que se transformará rapidamente em RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e fará com que seu mote de guerra se transforme, precisamente, no combate ao Estado representado pela FRELIMO, como bem analisa o antropólogo Christian Geffray (1991, p. 155). Este conflito bélico será conhecido em seu primeiro momento

como guerra de agressão e posteriormente como guerra civil de Moçambique, como define o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho (2010, p. 15; 2001, p. 86).

Correlata ao processo de centralização política do Estado era também a elaboração de uma história oficial específica e teleológica que pusesse no centro de todos os processos históricos a FRELIMO como principal e única protagonista - na verdade, a centralização política de Moçambique dependeu especificamente desse tipo de elaboração no campo ideológico, como analisa Edson Borges (2001, p. 231). Esse é precisamente o processo de construção de uma narrativa mítica nacional e teleológica que o historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho chamará de “memória política”, oposta a uma “memória coletiva”. Segundo analisa Coelho (2011, p. 1 - 3), a “memória coletiva” é aquela que aglomera todas as tensões, pluralidades e contradições discursivas no seio da população em geral, e a “memória política”, aquela oficializada pelo controle de um Estado. A partir dessa divisão primária, o historiador moçambicano busca delinear o que considera algo próximo a uma “memória política” moçambicana acerca do processo da independência deste país. Ao buscar identificá-la, concebe essa “memória política” como uma “grande narrativa oficial” que, nucleada precisamente no confronto armado pela libertação, garante, pelo menos em nível de um discurso oficial, a legitimidade no campo das ideias para a ocupação do espaço de governança pela FRELIMO no interior do Estado moçambicano desde sua fundação (id. p. 6).

Construída assim como a versão mais verdadeira e mais correta da história de Moçambique, essa grande narrativa, que Coelho chama a propósito de “fábula”, deixou muito pouco espaço para a o debate e para a contraposição de ideias, experiências e visadas diferentes, divergentes ou opostas à versão oficializada na memória política engendrada pelo Estado. Justamente por isso, segundo afirma, é que a fábula entraria em conflito com outras formas de expressão geradas no interior mesmo da sociedade (COELHO, 2011, p. 8):

Por outro lado, na sua qualidade de “narrativa fe-

chada”, a fábula convive dificilmente com outros mecanismos sociais de lidar com o passado, nomeadamente a história, enquanto disciplina acadêmica, os arquivos, ou ainda várias formas de expressão artística, incluindo a literatura de ficção.

Isso, segundo Borges Coelho, justificaria o fato de a historiografia ter recebido tão pouca atenção das autoridades no pós-independência (conjuntamente ao déficit educacional e científico herdado do tempo colonial, evidente), e explicaria também, ao menos historicamente, o polêmico e controverso fechamento de importantes arquivos pela FRELIMO até os nossos dias. E esse processo de centralização política no Estado representado pelo partido único que depende e fomenta a centralização de uma história oficial, uma grande narrativa fabular una, coesa e inquestionável, completamente eximida de fraturas ou contradições, talvez estabeleça também relações com a estrutura narrativa do romance *Neighbours* assim como temos encetado lê-lo.

Em *Neighbours* parece existir um esforço voltado contra o esquecimento social que abarcava as origens das pessoas, suas histórias pessoais, suas matérias próprias, uma vez que muitas das origens culturais da população eram agora jogados para baixo da expressão discriminatória de “superstição”, ou suas experiências históricas francamente ignoradas ou silenciadas em nome da construção de uma narrativa fabular centralizadora e comum, que visava, ao fim e ao cabo, à construção de uma dominação ideológica eficaz no campo do poder político. Isso faz lembrar, então, da máxima que inicia o romance de Lilia Momplé. Ao analisar a configuração típica de certas personagens, bem como uma ênfase sobre o fato de as agruras por que passam as personagens serem passíveis de recorrência na vida de qualquer “trabalhador comum” daquela cidade, vimos como isso atribuía ao romance uma configuração que permitia falar de um corpo social desenhado no interior do romance. A máxima da epígrafe do romance dizia justamente que quem não sabe de onde vem não tem ideia de onde está nem para onde vai.

A possibilidade de visualização de um fundo crítico no romance, se interpretado em perspectiva histórica, alerta justamente para o fato de que se Moçambique se esquece de onde vem, ou seja, de uma população amplamente plural composta por diversas formas de passado e diversas formas de história, que não poderão agora ser apagadas em nome de nada, não sabe onde está, e muito menos saberá para onde vai. O grito constante que reverbera a partir dessa obra é para um passado que, dentro da estrutura estética, intercepta um presente que, para fora da literatura, estava a ser desenhado sem passados. Mais do que isso, o foco dessa obra não está nas discussões políticas, nos exercícios do poder institucionalizado, seja da RENAMO, seja da FRELIMO, que mal são nomeadas ou representadas no romance, mas está na vida social, concreta e cotidiana das pessoas, a quem os termos dessa discussão é fugaz e fugidio. Parece seguir a lógica do que escreve o sociólogo moçambicano Elísio Macamo (2014, p. 14):

Trata-se de uma lógica de poder que consiste na ideia de que a legitimidade do poder advém do facto de alguém ter libertado os outros (Frelimo) ou trazido a democracia (Renamo). É essa lógica que permite que dois interesses particulares negociem a paz entre si como se da paz no país se tratasse, que aprovelem leis de amnistia entre si sem darem às pessoas lesadas o direito (civil) de processarem aqueles que lhes destruíram os seus bens ou tiraram a vida aos seus entes queridos. Tudo isso é apresentado, naturalmente, como algo que é absolutamente necessário para que se alcance a paz, mas o que esconde é justamente a falta de respeito que a lógica do poder subjacente tem pelo indivíduo e, naturalmente, a extrema vulnerabilidade do indivíduo em relação à arbitrariedade do poder estatal.

O texto de Macamo é relevante por demonstrar justamente que, para além de legislações e acordos que prognostiquem ou a paz ou a guerra entre instituições (e são somente isso) que batalham por nada mais além do mero poder, existe

um cotidiano, uma vivência e uma cultura humana que parece nunca ser reconhecida com algum valor determinante quando os jogos de poder ocorrem. Parece ser justamente esse o apelo político e histórico contido na estrutura estética do romance através do tempo dependente quando tratamos de nossa obra. A profusão de vozes e histórias resgatam exatamente esse capital cultural humano do silenciamento proposto pelos poderes em todos os momentos daquela história recente de Moçambique. Uma sociedade é feita de indivíduos com suas próprias historicidades, desejos, anseios e preocupações. Qualquer abstração coletivista unitária e formatadora representa um processo de violência simbólica, que terá sua devida repercussão, seja na história, seja na literatura.

Referências bibliográficas

- BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência. In: FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, 1996.
- COELHO, João Paulo Borges. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília: Paralelo 15/ São Paulo: Marco Zero, 2001.
- _____. A “Literatura Quantitativa” e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976 - 1992). In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann; COSTA, Ana Bénard da. *Pobreza e paz nos PALOP*. Lisboa: Sextante, 2010.
- _____. Conferência “Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique, ministrado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra em 01 de junho de 2011. O texto da comunicação encontra-se disponível em: http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/jp%20borges%20coelho%20coimbra%202011.pdf Acesso em: abril de 2015.
- FRY, Peter. Introdução. In: _____ (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- _____. Pontos de vista sobre a descolonização em Moçambique. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, n. 76, jun. 2011.
- GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.

- MACAMO, Elísio. A maldição do Estado: anotações sobre a trivialização do político. In: IV Conferência Internacional do Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (IESE). Maputo, 27-28 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.iese.ac.mz/>>. Acesso em: jul. 2016.
- MOMPLÉ, Lilia. *Neighbours*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.
- QUIVE, Eduardo. Entrevista a Lilia Momplé. *Revista Literatas*, nº 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

O favor como um mecanismo Luso-brasileiro

Yara Vieira de Souza*

Para além das cartas...

Quando pensamos na palavra carta no início do século XXI, uma infinidade de campos semânticos distintos se fazem presentes em nossas mentes. Muitos brasileiros podem lembrar, por exemplo, da carta de habilitação necessária à condução de veículos. Outros podem pensar nas cartas de recomendação profissional. Os endividados certamente não se esquecerão das cartas de créditos. Há também aquelas cartas de papel, entregues pelos correios que, geralmente, são contas dos mais variados tipos ou propagandas. Dificilmente alguém imaginará a carta como uma forma de correspondência profissional ou pessoal entre indivíduos já que, em nosso século, a comunicação escrita com tal finalidade ocorre, principalmente, através de e-mails, posts em redes sociais ou os mais diversos tipos de mensagens eletrônicas.

Porém, se viajarmos no tempo e aportarmos no século XIX o conceito de carta poderá mudar consideravelmente. Para um escravo a carta mais importante era, indubitavelmente, a carta de alforria, já que ela comunicava ao mundo o seu direito à liberdade. Para um imigrante que se via apartado de sua terra natal, bem como de muitos de seus amigos e familiares, a carta era, provavelmente, seu único elo com tudo o que havia deixado para trás quando partiu guiado por seus sonhos e anseios. Já um escritor se utilizava das cartas, também, para obter a opinião de seus amigos e pares sobre os escritos que desejava publicar. Enfim, ao olharmos para os oitocentos a carta pode ser entendida como a forma pri-

* Mestranda USP.

mordial de correspondência pessoal e profissional entre os indivíduos.

Ao pensarmos nos conceitos de carta da atualidade comparados aos do século XIX os antagonismos que os cercam tornam-se evidentes. Pode nos parecer difícil entender como algo que mantém o mesmo nome transformou-se tanto no decorrer dos anos. Entretanto, o enigma das diferenças se torna uma rica fonte de investigação ao percebermos que sua raiz é contextual, ou seja, o que é concebido como carta e o uso que se faz desse tipo de comunicação escrita é condicionado por um momento histórico, social e político.

Assim, as cartas podem ser entendidas como objetos reveladores das relações sociais entre indivíduos de um dado período histórico. Ao nos aprofundarmos nas entrelinhas de um texto temos o caminho para o estudo da expressão cultural da sociedade de um tempo e local precisos.

O tempo que vislumbramos nos aproximar é o final do século XIX no Brasil e em Portugal e o portal de entrada para este período são algumas cartas² dos portugueses Miguel de Novais e Joana de Novais para o brasileiro Machado de Assis.

Navegaremos brevemente pelo cenário singular das relações entre Brasil e Portugal, conheceremos os emissores e destinatários da nossa correspondência, para que possamos, enfim, desembarcar em um dos aspectos mais interessantes dos oitocentos ressaltados pelas cartas em questão: as bases sobre as quais estavam estabelecidas as relações sociais entre portugueses e brasileiros.

Brasil e Portugal: uma relação singular

Desde que a esquadra de Cabral aportou em terras brasileiras, Portugal e Brasil tiveram seus caminhos entrelaçados de maneira singular. A partir de meados do século XVI os recursos provenientes da colônia brasileira começavam a ganhar importância significativa e crescente na economia portuguesa.

² Neste trabalho serão analisadas as cartas 298, 299, 301, 302 e 358 da *Correspondência de Machado de Assis*.

Porém, apesar de serem vanguardistas da expansão marítima europeia, os portugueses “não tinham os meios de monopolizar seu comércio colonial” (Fausto, 2010:27). A Holanda, onde estavam situadas as grandes praças comerciais da época, tornaram-se, assim, os grandes parceiros comerciais de Portugal. Transportavam sal e vinho portugueses e o açúcar brasileiro e, em troca, forneciam produtos manufaturados.

Tal relação desigual continuou nos séculos seguintes através da parceria que Portugal estabeleceu com uma das novas potências emergentes, a Inglaterra.

Sem acompanhar a onda capitalista que crescia e se desenvolvia com força total, Portugal; que era o grande pioneiro da expansão marítima europeia, capaz de manter um eficiente comércio triangular entre Europa, América e África e de agir como potência colonial soberana ao utilizar-se de força e violência para manter suas colônias; torna-se, gradativamente, um país dependente das novas potências europeias para se inserir no sistema econômico vigente e, dependente também, dos recursos provenientes de suas colônias brasileira e africanas.

Assim, como afirma Boaventura de Sousa Santos, “a condição semiperiférica da matriz Portuguesa gera um problema de identidade a esta nação que ao mesmo tempo em que é colonizador do Brasil é uma espécie de colônia do capitalismo britânico”. (Santos, 2010:25). Além disso, como indicamos acima e argumenta Fernando Arenas, “(...) already before its independence, Brazilian economic output and natural resource base was far greater than that of the metropole, therefore creating a relation of economic dependence of the mother country vis-à-vis the former colony”.(Arenas, 2009: 5)

Em 1808, Portugal, como nenhuma outra potência colonial, transfere sua capital da metrópole para a colônia. O Rio de Janeiro passa a ser, então o centro do império português.

Essa ambiguidade de Portugal, que ora se coloca como potência colonizadora e ora assume um papel de colonizado em condição intermediária e semiperiférica, singulariza a relação entre Brasil e Portugal, já que faz com que os per-

sonagens dessa batalha se confundam em suas identidades e tornem o embate entre colônia e metrópole praticamente impossível de se concretizar. Como verificaremos mais adiante, o mesmo ocorre nas relações sociais. Há um mascaramento das desigualdades que também impossibilita a luta direta de classes.

Já no século XIX, mesmo com a Independência política do Brasil em relação a Portugal, os laços que ataram as duas nações e fundiram suas identidades se manteve. Como observou Arenas, a Independência do Brasil foi proclamada por um português que se manteve no trono (Arenas, 2009:6). Além disso, a manutenção do modelo colonial alicerçado no latifúndio, escravismo e agro exportação deixaram claro que tanto as elites luso-brasileira como a portuguesa pensavam da mesma maneira. Em relação à presença de portugueses no Brasil também nada mudou: até meados do séc. XX o Brasil continuaria a ser o principal destino dos portugueses que buscavam escapar do mecanismo rural de seu país e ansiavam por melhores condições de vida.

Mesmo assim, a Independência impõe ao Brasil do século XIX

“(…) a remodelação de uma imagem que, sendo essencialmente a sua, crioula, ex-portuguesa na sua raiz linguística, nas suas leis, nos seus processos administrativos, nos seus cânones eclesiásticos, nas suas referências culturais e artísticas, com a adjunção capital africana, continha esse nexo de dependência metropolitana na ordem “exterior” e essa “sombra” da escravidão na ordem externa”. (Lourenço, 2001: 139)

Era preciso assim, esconder os laços que uniram Brasil a Portugal já que eles remetiam a um passado que a ex-colônia queria apagar de sua história. O Brasil se dedicou com afinco a partir de meados dos anos oitocentos e por todo o século XX a construir sua identidade independente de Portugal esquecendo-se que, como se constituiu uma nação juntamente com os portugueses, ignorá-los nos seus papéis de coloniza-

dor e colonizado seria criar uma ficção ao invés de escrever sua história. Ficção esta que mantinha o status quo, ou seja, os portugueses no centro do poder político e econômico do Brasil.

Brasileiros, Portugueses e a rede dos favores.

Como evidenciou Boaventura de Sousa Santos

“Os Portugueses, sempre em trânsito entre Próspero e Caliban, tanto foram racistas, muitas vezes violentos e corruptos, mais dados à pilhagem do que ao desenvolvimento, como foram miscigenadores natos, literalmente pais da democracia racial, do que ela revela e do que esconde, melhores do que qualquer outro povo europeu na adaptação aos trópicos.” (Santos, 2003:35)

Os personagens das cartas que analisaremos são reveladores não apenas do processo de miscigenação que envolvia brasileiros, africanos e portugueses. Eles mostram também a criação de uma cultura comum de dependência e ambiguidade que mascara a violência da dominação colonial

Apresentaremos agora tais personagens para em seguida demonstrarmos como suas relações podem remeter ao colonialismo.

Começaremos pelo destinatário das cartas, o escritor Machado de Assis. Ao olharmos para a biografia de Machado muitos aspectos interessantes e que refletem o processo colonial e as relações entre portugueses e brasileiros nos são apresentados. Ele era filho de uma imigrante portuguesa, Maria Machado da Câmara³, com o carioca Francisco José de Assis. Sua pele mulata também evidencia sua ascendência africana, ou seja, Machado é fruto direto do encontro entre colonizador e colonizados.

Mesmo assim, o escritor conseguiu através de sua obra,

³ Maria Machado da Câmara era agregada na chácara da rica portuguesa D. Maria José de Mendonça Barroso, no morro do Livramento. D. Maria José, posteriormente, se tornou madrinha de Machado de Assis.

conquistar a admiração e o respeito de todos, principalmente do grupo de portugueses abastados do final do século XIX. Como nos informou Alexandre Eulálio, “desde o início da sua carreira, mas não apenas durante os anos de aprendizagem ‘Machadinho’ faria jus ao apreço e ao estímulo entusiasta de um número vultoso de relações portuguesas” (Eulálio, 1993:210)

Entre as relações de Machado estava o Conde de São Mamede. Rodrigo Pereira Felício era natural do Norte do Reino, antigo vizinho do povo de São Mamede Infiesta. Veio cedo para o Brasil e aqui constituiu grande fortuna. Foi fundador do Brazilian & Portuguese Bank que se transformou no English Bank of Rio de Janeiro em 1866, data em que Rodrigo recebeu o título português de visconde de São Mamede, engrandecido, três anos depois de Conde. (Eulálio, 1993:210)

Machado se casou com a portuguesa Carolina Xavier de Novais, irmã de Faustino Xavier de Novais e Miguel de Novais. Este, segundo José Galvão, exercia no Porto a profissão de fotógrafo e retratista. Já no Brasil, manteve a profissão até que, por influência do Conde de São Mamede se empregou no Consulado Português. Após a morte do Conde, Miguel se casou com a viúva Condessa de São Mamede, que passou a se chamar, então, Joana de Novais. (Galvão, 1988: 252)

Já nos anos 70, Joana, pouco tempo após se casar com Miguel, regressou com o marido em definitivo para Portugal. Apesar da distância, Miguel e Joana mantiveram estreitos laços de amizade com Carolina e Machado, como verificaremos na análise das cartas.

Após apresentados nossos personagens abordaremos, mais detalhadamente, a relação entre eles e veremos que há algo que muito se assemelha ao que Roberto Schwarz descreve em seu livro *Ao Vencedor as Batatas* como favor.

Segundo Schwarz o favor é a forma de dependência de uma parcela da sociedade formada por indivíduos que como não são

“nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor,

indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm". (Schwarz, 1988:16)

Guiados pela definição de Schwarz, é difícil não pensar nas relações de favor que se estabeleceram entre brasileiros e portugueses.

Como mencionamos em nota, a mãe de Machado quando imigra para o Brasil, no início do século XIX, torna-se agregada na casa de D. Maria José de Barroso. Neste exemplo vemos uma portuguesa, Maria Machado, dependendo materialmente do favor de outra portuguesa mais abastada. Assim, verificamos que o favor ocorre entre conterrâneos portugueses em condições sociais bastante divergentes.

O favor é também o mecanismo que possibilita a vinda dos Novais ao Brasil. Segundo José Galvão, Faustino Xavier de Novais, já em dificuldades financeiras, teve sua viagem ao Brasil paga pelo tio de sua esposa, o Barão de Ivaí, um rico fazendeiro brasileiro. Nesse caso, já em meados dos oitocentos, um português é favorecido por um brasileiro. (Galvão, 1988:68)

Mais uma vez, Faustino Xavier de Novais é salvo pelo favor, agora do Conde de São Mamede. José Galvão menciona que o Conde foi quem pagou a vultosa dívida que Faustino havia contraído no Brasil. São os Mamedes também que convidam Faustino a viver com eles quando o escritor adoecce. A hospitalidade se estende à irmã de Faustino, Carolina. Esta, após o falecimento de seu irmão, beneficia-se de tal hospitalidade até seu casamento com Machado que ocorreu na capela particular da casa do Conde de São Mamede. Assim temos, novamente, o mecanismo do favor ocorrendo entre portugueses. (Galvão, 1988:121-128)

Os exemplos citados evidenciam o quão comum e independente de nacionalidade era tal prática durante todo o século XIX.

As cartas e suas entrelinhas

Partindo dos estudos de Schwarz sobre o favor, pretendemos analisar algumas cartas dos portugueses Joana de Novais e Miguel de Novais destinadas ao amigo Machado de Assis no qual o mecanismo do favor se mostra como código comum entre portugueses e brasileiros. Essas cartas, além de constituírem um registro histórico da normatização social do favor, conduzem ao entendimento desse mecanismo como uma herança colonial, ou seja, um aspecto da realidade portuguesa que foi incorporado pela colônia e que aqui encontrou um ambiente favorável ao seu desenvolvimento e singularização.

Dentre os diversos tipos de relações de favor, o que muito nos interessa neste momento é o que se estabelece entre portugueses e brasileiros.

Veremos que, como forma de reprodução das relações coloniais, esse favor é um mecanismo que permite a dualidade de papéis entre proprietários e dependentes e, desta forma mascara as desigualdades de classe e impossibilita o embate. Não é mera casualidade o Brasil ser o único país americano a ter comprado sua Independência, sem guerras, sem alterar o sistema de governo e, ainda, mantendo no trono um rei português. Há um forte vínculo entre a conduta dos agentes e o resultado produzido que as cartas selecionadas nos ajudarão a visualizar.

A primeira carta da *Correspondência de Machado de Assis* que nos atentaremos, a 298, é escrita pela poderosa portuguesa Joana de Novais em favor de seu filho com o, já então falecido, Conde de São Mamede. A carta data de 20 de julho de 1894 e, desde suas linhas iniciais é reveladora de como funcionavam as relações de favor. O mecanismo cuidadosamente descrito na ficção Machadiana e amplamente estudado por Schwarz pode ser, então observado e analisado através de suas fontes históricas, reais.

Já no início da carta, o herdeiro do Conde de São Mamede; que obteve o cargo de Chanceler do Consulado Geral de Lis-

boa, provavelmente, graças ao favor de Quintino Bocaiuva⁴; tem suas qualidades exaltadas por sua mãe para que ele seja entendido como merecedor dos esforços de Machado.

“(…) Meu filho Rodrigo (…) teme perder o lugar que exerce, com interesse e há 5 anos, sem interrupção sem licenças, e sempre na esperança de ver aparecer o decreto que o devia firmar no lugar de Chanceler do Consulado Geral em Lisboa.” (Assis, 2011:45)

Na continuação, Joana reafirma as qualidades de seu filho e diz saber que outros, também com bons protetores, ambicionam o cargo de Rodrigo. Assim, percebemos que a obtenção dos altos cargos no Brasil e em Portugal se dava igualmente, mesmo após a Independência e a República, através do favor. Ganharia o prêmio almejado, não o mais competente, mas sim aquele indicado pelas pessoas mais influentes. Notamos, também que, a elite brasileira era, na verdade, portuguesa

Joana, então, pede claramente a Machado que use de suas relações de amizade junto aos poderosos do governo republicano para que seu filho seja favorecido no que pretende. Deixa claro que, ao auxiliar Rodrigo, terá a gratidão de ambos. Neste ponto, vale salientar que Joana, além dos laços de amizade e quase parentesco que mantinha com Machado, argumentava de uma posição social privilegiada da nobreza portuguesa. Além disso, era a proprietária da casa na qual Machado residia com sua esposa Carolina, na Rua do Cosme Velho. Assim seu pedido era quase uma ordem e sua gratidão uma pedra preciosa na rede dos favores. O escritor, certamente não ignorava este fato.

“Creio porém que há quem ambicione este lugar e também há bons protetores para os pretendentes. Rodrigo tem sido bom empregado, e duma perseverante assiduidade, que não esperávamos do seu gênio antes, um pouco volúvel, este receio tem-no desgostado, e leva-

⁴ Informação obtida através de nota da carta 298 da Correspondência de Machado de Assis.

-o aí, presentemente, ninguém aí conhecemos de valimento para estes negócios, lembrei-me de juntar o meu pedido ao dele, a fim do nobre amigo o Senhor Machado, e seus amigos coadjuvarem-no para com o Ministro competente. Peço que nos auxilie e gratos lhes seremos.” (Assis, 2011:45)

Pela terceira vez na mesma carta, Joana faz questão de ressaltar as qualidades do filho e reafirmar seu pedido a Machado, certa de poder contar com os esforços do escritor:

“Se o Rodrigo fosse mau empregado, se tivesse alguma falta, se tivesse sido negligente no cumprimento dos seus deveres, por certo eu não lhe pediria este favor. (...) Confio na sua boa vontade e amizade. O Rodrigo dilhe melhor os seus receios e razões de os ter (...)” (Assis, 2011:45)

Dias Depois, em 22 de julho de 1894, o pedido em favor de Rodrigo a Machado é reafirmado por Miguel de Novais:

“O portador desta carta é o Rodrigo (...) Conversarão sobre o assunto e o amigo fará tudo o que esteja ao seu alcance para auxiliar-nos suas pretensões.

Esta é a fórmula sacramental das cartas deste gênero – acrescentarei agora o seguinte: - que faça tudo o que faria por mim se eu alguma coisa pretendesse do seu governo – basta que faça só o que eu faria pelo amigo, se alguma pretensão tivesse deste país.

Do amigo e cunhado,
Miguel de Novais.” (Assis, 2011:47)

O tom de Miguel deixa claro que ele não duvida do empenho de Machado. Mas, pede ao escritor que se empenhe por seu enteado Rodrigo da mesma forma que faria se o favorecido fosse ele, grande amigo e cunhado de Machado. Assim, Novais, ao fazer o seu pedido, reforça-o com os laços do parentesco e amizade. O interessante é notar que ao mencionar uma “fórmula sacramental das cartas” de tal gênero, Mi-

guel evidencia que a prática do favor é algo tão cotidiano no meio social do qual fazem parte que existe até mesmo uma fórmula para que o favor seja solicitado através das cartas. Ou seja, o favor está normatizado e é código comum entre brasileiros e portugueses dos oitocentos.

Algum tempo depois, já em seis de setembro de 1894, Joana escreve em resposta a Machado. Infelizmente não temos acesso à carta enviada por Machado, mas, ao julgar pela resposta de Joana, ele provavelmente relatava à nobre senhora todos os seus esforços em favor de Rodrigo. Ela agradece ao amigo, mas não parece muito esperançosa em relação aos resultados:

“Agradeço sinceramente a sua última carta de 13 do próximo passado e o quanto tem feito pelo Rodrigo, e creio bem na sua melhor vontade, infelizmente, nem sempre ela dá os resultados desejados.” (Assis, 2011:48)

Já na continuação, é interessante notar, mais uma vez, a normatização do favor:

“Os políticos preferem sempre os seus amigos, e não há a criminá-los por isso, é uso, e contra ele nem sempre se pode lutar – esperamos – seja qual for o resultado ficar-lhe- ei grata da mesma forma”. (Assis, 2011:48)

Joana, ao afirmar a preferência dos políticos em favorecer seus próprios amigos, mostra uma postura condescendente com tal prática, condescendência, que como temos visto, é natural para quem a pratica. Esta é uma sociedade na qual o favor é norma. O jogo do poder e da influência é o que determinava os resultados que seriam obtidos. Ganhar ou perder era algo que dependia, muitas vezes, da rede de relações na qual se estava inserido.

Dias depois, em dois de outubro de 1894, Miguel também escreve para agradecer o amigo Machado. Independentemente do resultado que seria alcançado, o importante era reconhecer os grandes esforços do escritor em auxílio a Ro-

drigo.

“Primeiro que tudo, cumpre-me agradecer-lhe muito cordialmente os serviços que tem prestado ao Rodrigo, que segundo ele me diz, têm sido valiosíssimos (...) Sejam quais forem, porém, os resultados, repito os meus agradecimentos em meu nome e de minha mulher pela parte ativa, e segundo parece importantíssima que tomou neste negócio(...)” (Assis, 2011:49)

Para finalizar nossa breve análise do favor em algumas cartas endereçadas a Machado, consideraremos a carta 358, também de Miguel de Novais através da qual podemos observar o uso do favor não apenas na esfera política, como também para a apresentação de artistas aos membros de prestígio da sociedade brasileira:

“Há dias pediram-se com muito empenho para que eu lhe apresentasse, por meio de uma carta, dois artistas que aí deviam ter chegado no Chile que são Viana da Mota e Moreira de Sá. – Não conheço nem um nem outro – Sei que são dois artista de mérito e com especialidade, segundo tenho lido e ouvido, o pianista Viana da Mota, mas eu não tenho relações nenhuma com eles, e foi só para fazer um pedido que escrevi a carta de apresentação, não me interessando francamente em coisa alguma que lhes diga respeito” (Assis, 2011:169)

Miguel, neste trecho, explica a Machado que recomendou os artistas em questão somente para atender um pedido, ou seja, para se alinhar a uma prática social. Porém não conhecia o trabalho de tais artistas.

Esse interesse dos artistas em serem reconhecidos no Brasil evidencia a grande importância que o mercado consumidor brasileiro tinha para os Portugueses bem como a relação de dependência cultural que o Brasil ainda possuía com Portugal no final do século XIX, muitos anos depois da Proclamação da Independência. Ou seja, a interdependência entre os países em questão, que foi gerada durante o singular

processo de colonização, estava longe de ser extinta.

Porém, um dos aspectos mais intrigante para a nossa análise está no trecho seguinte, no qual Miguel se diz, às vezes, socialmente forçado a escrever tais cartas de recomendação e combina com Machado um código para que o amigo possa identificar quando sua intenção é verdadeira e quando não passa de praxe.

“(...) Ora, como sei que meu amigo não se poupa a fadiga para obsequiar pessoas que aí se apresentam com carta de apresentação minha – e apesar de eu me esquivar quanto é possível a tais recomendações, a verdade é que eu me vejo às vezes forçado a escrevê-las. Fiquemos portanto doravante assentes no seguinte: Quando alguém lhe apresentar carta minha com a minha assinatura sempre usada – Miguel de Novais – é porque me interessa pelo apresentado e aceitarei os favores que lhe dispensar como feitos a mim próprio – se eu assinar M. de Novais – é mero obséquio que pareço fazer à pessoa que me pede.” (Assis, 2011:169)

Este trecho nos mostra a importância do favor na sociedade portuguesa da qual falava Miguel de Novais. Mesmo quando não tinha a intenção de favorecer uma pessoa, o favor estava tão enraizado nas práticas sociais portuguesas que Miguel não tinha como se esquivar de um pedido de alguém que, talvez, pudesse favorecê-lo futuramente. Recusar favorecer implicava, certamente, quebrar uma possível “lei do retorno”, ou seja: favoreças, mesmo que não queiras, para seres favorecido.

Envolvido na rede dos favores, ao mesmo tempo em que possuía uma relação de amizade e respeito com Machado, Miguel encontra em um código de assinaturas combinado com o amigo uma possibilidade de usar o mecanismo do favor somente quando julgasse que o favorecido era merecedor do que almejava.

É como se, para Miguel, existisse uma ética nas relações de favor, ou seja, favoreceria só quem realmente julgasse competente, ou seja, somente aqueles que se encaixassem

no hibridismo de seus valores. Estes eram liberais europeus, ao prezarem a meritocracia, ao mesmo tempo em que eram patriarcais portugueses e brasileiros por estarem alicerçados na exploração e na prática do favor. Assim como no Brasil de Schwarz, em Portugal as ideias também estavam fora de lugar.

Como vimos em todos os trechos das cartas analisadas o “favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais⁵”.

Ele constituía a máscara perfeita para esconder a exploração e a violência contida em qualquer ato de colonização. Em sociedades que dividiam muitos⁶ dos seus membros entre provedores e dependentes o favor naturalizava as relações de poder na qual os mais fracos economicamente, a maioria miscigenada e alforriada, viviam à mercê dos detentores de poder, em sua maioria, portugueses e seus descendentes.

Da mesma forma, Portugal e Brasil, ao mascararem as relações de poder na irmandade entre as nações escondiam o antagonismo inerente às posições de colonizadores e colonizados.

Para nos aprofundarmos neste aspecto, é interessante notar que as cartas analisadas são reveladoras de um tipo muito peculiar de favor. Neste, o senhor da situação era um influente escritor brasileiro, o mulato Machado de Assis. Já os dependentes eram os nobres portugueses Joana e Miguel de Novais. Porém, o que pode parecer exceção, é, à luz do singular colonialismo do qual falamos, nada além do rígido cumprimento da regra.

Ao tomarmos como exemplo todas as cartas analisadas verificamos que as relações de favor entre portugueses e brasileiros, eram tão complexas quanto suas relações como colonizadores e colonizados. Mais precisamente, o favor era um mecanismo através do qual a singularidade da colonização

⁵ Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. P. 17.

⁶ Não podemos dizer todos os seus membros, pois, no Brasil, ainda temos que considerar os escravos. Estes, até a abolição, constituíam, segundo Schwarz, outra classe social.

era reproduzida nas relações sociais. Assim, da mesma forma que o colonizado ocupou o papel do colonizador quando, em 1808, o Brasil passou a ser sede do governo Português, o brasileiro Machado ocupou o lugar de favorecedor em quanto os nobres portugueses Novais eram os dependentes. Era a duplicidade do colonialismo português refletida nas relações sociais entre brasileiros e portugueses.

Como afirma Boaventura, as elites não são ingênuas quando produzem a representação de fraternidade, democracia intercultural e interétnica entre Brasil e Portugal. Conseguem, com tais representações, ocultar e manter a dominação portuguesa sob o Brasil. (Santos, 2003:50). Da mesma forma, através do tipo de favor analisado, no qual um português é tido como subalterno, as elites portuguesas conseguem mascarar o fato de que a elite brasileira dos oitocentos é formada, em sua grande maioria, por portugueses. Conseguem, então, manterem-se no poder.

Favor: uma herança colonial

Schwarz defende que a matéria do artista “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que serve a sua existência.” (Schwarz, 1988:31) Deste prisma, mostra a impropriedade das ideias liberais em um país escravocrata, o Brasil, e demonstra como o mecanismo do favor absorve e desloca essas ideias. Através da análise dos primeiros romances de Machado de Assis, evidencia a habilidade do autor que foi capaz de perceber o processo histórico social no qual estava inserido e transformá-lo em forma literária. Assim, não há como negar que, no Brasil do século XIX, “o favor é a nossa mediação quase universal”. (Schwarz, 1988:16)

Porém, após refletirmos sobre as relações sociais entre portugueses e brasileiros e analisarmos as cartas escritas por portugueses nas quais as relações de favor são explicitadas verificamos que tal mecanismo não é uma especificidade brasileira. Enquanto na Europa as ideias de universalismo combatiam os privilégios feudais, o Brasil, e também Portugal, utilizavam-se do discurso liberal, mas praticavam a cultu-

ra do interesse.

No Brasil, mesmo após a Independência, a classe dominante almejava se beneficiar da escravidão trazida pela colonização ao mesmo tempo em que tentava escondê-la atrás da adoção dos costumes europeus. Portugal, em seu processo de aburguesamento, tentava acompanhar os passos de uma Europa em franca industrialização, sem deixar para trás, contudo, sua grande dependência do modelo colonial, o qual era um entrave ao seu desenvolvimento capitalista.

Assim as duas nações tinham em comum o fato de serem consideradas nações periféricas em relação ao centro europeu por não se desvincularem de suas raízes coloniais. As cartas analisadas são documentos históricos que exemplificam que o favor é um dos mecanismos comuns a Brasil e Portugal estabelecidos no período de colonização e perpetuados mesmo após este período⁷.

Como discutimos anteriormente, Brasil e Portugal, ocuparam posições dúbias no processo de colonização. Essa relação singular, que impossibilitava o aparecimento das identidades de colonizador e colonizado, ocultava as relações de poder entre metrópole e colônia. Assim, desde a língua até o sistema governamental, o que era imposição era visto como natural. O Brasil foi criado através da cultura portuguesa. Foi a partir dela e baseado em seus valores que se desenvolveu.

Mesmo quando o Brasil “Independente” buscou sua “identidade” continuou a reproduzir os valores portugueses, acreditando que estes eram genuinamente brasileiros. Assim, manteve-se dúbio, acreditando-se senhor ao mesmo tempo em que era dependente. Como Portugal, o Brasil transitava entre os papéis de Próspero e Caliban. Já se constituía como um importante mercado consumidor, já possuía recursos naturais fundamentais e imenso potencial agrícola, mas conti-

⁷ Nota-se que o favor analisado por Schwarz, por ser um processo histórico social ambientado no Brasil, não é idêntico ao “favor português”. Este, certamente, possui especificidades que precisam ser estudadas e analisadas profundamente. Porém, nosso foco, neste momento é evidenciar que, mesmo com especificidades, Brasil e Portugal possuem um código de conduta social muito semelhante neste período histórico e que este código remete à colonização.

nuava dependente da cultura externa.

Concordamos com Eduardo Loureço ao entendermos como absurda a “autonegação que a cultura brasileira faz de si mesma, ocultando, menosprezando ou, com mais verdade hoje, ignorando o seu nódulo irredutível e indissolúvel português.” (Loureço, 2001:141). É somente através da visualização do processo colonial com toda sua violência e peculiaridades que o Brasil poderá entender as bases nas quais foi estabelecido.

O Brasil quer ser brasileiro. Ser brasileiro significa ter consciência de que foi colonizado, assim, tudo lhe foi imposto, inclusive as impropriedades, tal como o convívio das ideias liberais com a escravidão amenizadas pela prática do favor.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis: tomo III – 1890 – 1900*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2011.
- ARENAS, Fernando. “(Post)colonialismo, Globalizattion , and Lusofonia or The ‘Time-Space’ of the Portuguese-Speaking World”. In UC Berkeley: Institute of European Studies. Dec. 1, 2009
- EULALIO, Alexandre. “Em torno de uma carta”. In: CALIL, Carlos Augusto; BOAVENTURA, Maria Eugênia (orgs.). Livro involuntário: literatura, história, matéria & memória. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, pp 207 – 221
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- GALVÃO, José. *Faustino Xavier de Novais, as vie et son oeuvre satirique*. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e identidade”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 66, jul. 2003, pp. 23-52.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.