

Aparecida de Fátima Bueno
Edson Salviano Nery
Mauricio Salles Vasconcelos
Paulo Fernando Motta Oliveira
(organizadores)

Comparativismo Hoje

As Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa



APARECIDA DE FÁTIMA BUENO
EDSON SALVIANO NERY
MAURICIO SALLES VASCONCELOS
PAULO FERNANDO MOTTA OLIVEIRA
(organizadores)

COMPARATIVISMO HOJE: AS LITERATURAS E
CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA



São Paulo
2018

APARECIDA DE FÁTIMA BUENO
EDSON SALVIANO NERY
MAURICIO SALLES VASCONCELOS
PAULO FERNANDO MOTTA OLIVEIRA
(organizadores)

COMPARATIVISMO HOJE: AS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

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
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandes

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Maria Armanda 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: Fabiana Carelli

Suplente: Emerson Inácio

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

Giovanna Usai

DIAGRAMAÇÃO E ARTE

Giuliano Lellis Ito Santos

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

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

Disponível em

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

<http://estudoscomparados.fflch.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

C737 Comparativismo hoje [recurso eletrônico] : as literaturas e culturas de língua portuguesa / Organizadores : Aparecida de Fátima Bueno ... [et al.] – São Paulo : FFLCH/USP, 2018.
2.216 KB ; PDF.

ISBN 978-85-7506-353-8
DOI 10.11606/9788575063538

1. Literatura de expressão portuguesa. 2. Literatura comparada.
3. Língua portuguesa (cultura). I. Bueno, Aparecida de Fátima, *coord.*

D 809

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
ORDO AMORIS - (DES) CAMINHOS PELOS LABIRINTOS DE EROS: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS DE CAIO FERNANDO ABREU E RENATO RUSSO. Adriane Figueira Batista	10
TOMÁS, PEDRO, ISAURA, JOÃO: O ESCRAVO NA LITERATURA OITOCENTISTA Bárbara Fernandes Ferreira	19
LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA, FEMINISMO NEGRO E INTERSECCIONALIDADE: POSSÍVEIS DIÁLOGOS Bianca Mafra Gonçalves	39
ENTRE MEMÓRIAS: A LEMBRANÇA COMO PONTE (IM)POSSÍVEL Bruna Del Valle de Nóbrega	53
GRIMM, DAHL E MAJIDÍ: A REPRESENTAÇÃO DA CUMPLICIDADE NA INFÂNCIA Dayse Oliveira Barbosa	67
LÚCIO CARDOSO E MANOEL DE OLIVEIRA: ARTISTAS DA DISSI- DÊNCIA Edimara Lisboa	74
PEDRO CASALDÁLIGA E AGOSTINHO NETO: NA POESIA CON- TRA O PODER, OS VERSOS QUE FEREM E FAZEM FLORESCER. Edson Flávio Santos	86
O MODELO DO PROVÉRBIO E A “CAUSA AFRICANA” EM JOÃO ALBASINI Elídio Nhamona	98
ANGOLA E BRASIL: ENCONTROS NA MÚSICA POPULAR URBA- NA Estefânia Francis Lopes	104
TEMPORALIDADE E FINITUDE: O LOBO NA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, MARCUS AURELIUS PIMENTA E JOSÉ RO- BERTO TORERO Fabiana Corrêa Prando	114

O CONCEITO DE <i>FORMAÇÃO LITERÁRIA</i> NA PERIFERIA – NOTAS SOBRE ALGUMAS NOÇÕES EM ANTONIO CANDIDO E ÁNGEL RAMA Fábio Salem Daie	125
A PRESENÇA DE AUTORES AFRO-BRASILEIROS E DE AFRICANOS NOS LIVROS DIDÁTICOS. ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA COLEÇÃO “ PROJETO TELÁRIS” Flávia Cristina Bandeca Biazetto	142
TEORIA POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: UMA LEITURA POSSÍVEL Jacqueline Kaczorowski	153
ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: A NARRATIVA FANTÁSTICA E A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO Joana Marques Ribeiro	171
AS DIMENSÕES DO ORIENTALISMO ANTERIANO José Carvalho Vanzelli	183
RELAÇÕES LITERÁRIAS ENTRE BRASIL E GOA NO SÉCULO XIX: O CASO DE FRANCISCO JOÃO DA COSTA Kouassi Loukou Maurice	198
AS VOZES NARRATIVAS EM ANTES DE NASCER O MUNDO: O DIÁLOGO ENTRE MOÇAMBIQUE E PORTUGAL Léia da Silva Gomes Torres Vera Lúcia da Rocha Maquêa	220
CECÍLIA MEIRELES DE <i>OU ISTO OU AQUILO</i> E LIEV TOLSTÓI DE <i>CONTOS DA NOVA CARTILHA</i> : APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E EDUCAÇÃO. Lívia Galeote	235
<i>VINIL VERDE E OS LOBOS DENTRO DAS PAREDES</i> : O MEDO E AS AUSÊNCIAS ENTRE TELAS E PÁGINAS Maria de Lourdes Guimarães	245
A DESCONSTRUÇÃO DA PROPAGANDA SALAZARISTA EM <i>O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS</i> Márcio Aurélio Recchia	253

A NARRATIVA DAS SECAS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS ROMANCES <i>VIDAS SECAS</i> , <i>OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE</i> E <i>FAMINTOS</i> Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense	272
O PRIMEIRO AMOR E A CANTADEIRA: A MODERNIDADE COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA EM ANA MIRANDA E MIA COUTO Marluci Cristina da Silva Demozzi Vera Lúcia da Rocha Maquêa	300
A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE O NEGRO NO BRASIL: APONTAMENTOS ACERCA DA OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR Nara Lasevicius Carreira	313
O DESLOCAMENTO E A ORFANDADE NAS OBRAS <i>LIVRO</i> , DE JOSÉ LUIS PEIXOTO, <i>OS MALAQUIAS</i> , DE ANDREA DEL FUEGO E <i>CENTRAL DO BRASIL</i> , DE WALTER SALLES Paula Fábrio	332
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER A PARTIR DA ÓTICA DO AGRESSOR EM <i>O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO</i> , DE VALTER HUGO MÃE Penélope Eiko Aragaki Salles	340
A PRINCESA ESPERADA: UM PERCURSO ATRAVÉS DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA Samira dos Santos Ramos	360
AFINAL, UM VERSO REFAZ O UNIVERSO: A REDE LITERÁRIA DE TIMOR Suillan Miguez Gonzalez	380
NOTAS SOBRE TEXTOS EM PROSA DE TORQUATO NETO: POEMAS? Victor Palomo	400

APRESENTAÇÃO

Neste e-book, em que se celebra o XVI Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, realizado em 2016 no âmbito da FFLCH/Universidade de São Paulo, registrada fica a atuação da área (integrada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) em convergência com a força que o comparativismo literário vem tomando na contemporaneidade. Ao lado da potenciação cultural de questões relativas aos países em que se fala e escreve em português, devem ser assinaladas as vertentes abertas em diferentes campos do conhecimento. Especialmente, quando se considera a presença da escrita como motriz de elos renovadores com a história, a filosofia, a política, a antropologia, as culturas do corpo e da sexualidade, entre muitos domínios das Ciências Humanas, simultaneamente à incorporação das variadas artes e linguagens aos processos criativos que configuram a literatura no contexto do século XXI.

Acentuando de modo crescente o escopo transdisciplinar definidor do comparativismo na atualidade, a publicação das pesquisas em curso na Pós-Graduação dá atualidade à dinâmica em que vêm sendo apresentados e debatidos em público os projetos de dissertações e teses durante os Encontros de Estudos Comparados. Visível se mostra a abrangência das atividades investigativas, reunidas aqui sob a forma de livro.

Em consonância com as linhas de pesquisa existentes no Programa de Estudos Comparados, suplementadas pela importante frente composta pelos estudiosos que se dedicam ao universo da literatura infanto-juvenil em português (constituída em um raro e cada vez mais influente núcleo), imprimem-se nesta coletânea textos produzidos por pós-graduandos, expostos antes no decorrer do XVI Encontro. Sob a forma de comunicações abertas ao público, promovendo o debate com os corpos discentes e docentes da USP, contando também com professores convidados de outras universidades brasileiras e estrangeiras, os artigos que se leem no presente volume revelam uma diversificação de abordagens. Apreendem de modo intensificado inúmeros veios

produtores da Literatura Comparada hoje, demonstrando senso de historicidade e poder de intervenção crítico-teórica em sintonia com os muitos continentes (africano, americano, asiático e europeu) abarcados pela língua portuguesa.

Comparativismo Hoje: As literaturas e culturas de língua portuguesa deixa à mostra um mapeamento renovador de tendências tanto estéticas quanto conceituais, interferente a um só tempo na esfera da textualidade quanto no plano das geopolíticas. Uma vez que está envolvido pela dimensão diferencial em que se movem processos inventivos de língua/linguagem assim como as formas de viver e atuar em muitos contextos culturais, tomados aqui em sua variação mais viva, em plena ressonância criadora. Porque se trata de um fator de inovação buscado pelo campo dos Estudos Comparados nos desdobramentos de seus eventos/encontros e em suas publicações - de que são também exemplos as revistas *Via Atlântica* e *Crioula*. Justamente, o que vai incidir na importância e na estatura cartográfica do comparativismo literário dessa neomilenar hora, através de um amplo repertório de escritos, documentos, temas/tópicos de análise. Por meio de enfoques multiplicados em prismas reveladores do que se entende e se busca no espaço da Universidade como *produção de conhecimento*, este livro desponta com uma impactante voltagem de signos e diagramas conceituais de natureza multidisciplinar.

Aparecida de Fátima Bueno
Edson Salviano Nery
Maurício Salles Vasconcelos
Paulo Fernando Motta Oliveira

ORDO AMORIS¹ - (DES) CAMINHOS PELOS LABIRINTOS DE EROS: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS DE CAIO FERNANDO ABREU E RENATO RUSSO.

Adriane Figueira Batista²

1. Inventários das Quatro Estações

Os inventários das *Quatro estações* - envolvendo as produções literárias de Caio Fernando Abreu (1948-1996) e Renato Russo (1960-1996), em prosa e em versos, respectivamente - passeiam e se desenham por meio de leituras artísticas e teóricas que foram se estabelecendo para o exame das produções desses dois autores brasileiros que, na contemporaneidade, são atravessados por processos de ressignificação e reinvenção de sentidos em terrenos distintos de criação: o primeiro no âmbito da literatura e o segundo nos domínios das letras de música.

Ler a produção de Abreu e Russo implica considerar um debate emergencial que cerca o universo contemporâneo e nos conduz a uma reconfiguração ampla da erotização pulsante dentro dos domínios sociais, sexuais, políticos e de criação artística. A cultura dos afetos ocupa hoje um lugar privilegiado. Ecos que reverberam na alma coletiva do mundo hibridizado e metaforicamente rasgam caminhos em busca de novas vozes e tonalidades.

Evadem-se das escrituras de Caio Fernando Abreu e Renato Russo rastros que nos permitem potencializar as forças

¹ Termo empregado por Michel Maffesoli, em sua obra *Homo Eroticus* (2014), a partir do pensamento do sociólogo Max Scheler. *Ordo amoris* é a ênfase dada aos afetos no meio social e o papel que desempenha na erótica coletiva.

² Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV-FFLCH-USP).

de um Eros rebelde e questionador, expondo-nos constantemente ao conflito com uma parte de nós que parece não nos pertencer. Esta Dissertação atém-se a esses dois nomes da cultura contemporânea brasileira, estabelecendo temas e recortes para análise que visam iluminar as tortuosas e férteis rotas trilhadas em esferas e meandros de suas linguagens.

No tocante à “escrita autobiográfica”, Abreu e Russo são sugestivos; eles transitam, ao que parece, de maneira confortável por ela – ainda que, de certo modo, mostram-na extremamente dolorida e confusa. A fortuna crítica dedicada à obra dos dois autores é relativamente extensa, principalmente em relação a Caio Fernando Abreu, que é, por excelência, um autor de literatura com uma obra vasta e trabalhada na academia sob diversos pontos de vista. Renato Russo, por sua vez, é um cantor e compositor de música popular, mas encarado como poeta, e, quando estudado na academia, reconhecem na sua escrita uma grande potência de cancionista que lhe confere este *status* de poeta da música.

Um parêntese: o fato de o astro da música *folk* e da contracultura norte-americana, Bob Dylan, vencer o Nobel de Literatura de 2016 por sua produção considerada inovadora e transgressiva nos modos de fazer canções, com rebuscamento poético, abre ainda mais o pensamento crítico no âmbito dos estudos literários, expandindo os horizontes da escrita criativa e o lugar da poesia em (letra) música.

Pensar sob esse ponto de vista o texto escrito, advindo seja das páginas de livros de ficção, seja das melodias que os discos produzem, é um desafio que aqui se propõe – de que modo, pergunta-se, Caio Fernando Abreu e Renato Russo e suas personas literárias apresentam-se para a crítica, dentro do contexto da poesia, da literatura, da estética, da canção, e como essas produções admitiriam recepção nas teorias vigentes e fora do lugar-comum das análises propostas. Um convite à leitura poética de textos em prosa e letras de música é o que se lança, considerando-se o protagonismo de Eros no universo contemporâneo.

No curso dessa dissertação, opta-se por não seguir sempre uma ordem cronológica na apresentação do *corpus* literá-

rio investigado; julga-se pertinente, para o exame dos autores em estudo, partir das imagens-conceitos fornecidas pelo livro de Caio Fernando Abreu, *Inventário do irremediável* e do disco de Renato Russo com a Legião Urbana, intitulado *As quatro estações*.

Como esta pesquisa ainda se encontra em andamento, não há resultados passíveis de divulgação, aqui nos ocupamos em tentar descrever o modo como esta dissertação está sendo pensada e escrita para que brevemente possa ser defendida.

2. “À beira do mar aberto”

Este ensaio propõe mapear as manifestações crescentes do “lirismo” em Caio Fernando Abreu e Renato Russo a partir das contribuições teóricas de Michel Maffesoli sobre tribos urbanas e comunidades emocionais; para tanto, determinam-se recortes culturais, históricos e sociais a fim de delinear as formações de subjetividades na contemporaneidade. Evocando as figuras mitológicas de Dionísio e Eros, as pontes serão erguidas para esta travessia pelos domínios do “nós” da alma coletiva, orquestrada por essas duas figuras-conceitos (divindades reintroduzidas em contexto de fim de milênio).

O campo de discussão favorece, por contiguidade, o exame dos contextos históricos e culturais em que cada artista está inserido: Caio Fernando Abreu na geração de 1970 com a contracultura (especialmente os elos a serem examinados com o movimento *hippie*) e Renato Russo, sobretudo nos anos 1980, em diálogo com a revolução *punk*. A constituição desse quadro resultará em uma cartografia³ dos inventários, observando-se como as questões sociais e políticas estão presentes e inserem-se nos discursos poéticos de ambos, como se dá a interação entre público e autores, assim como as razões pelas quais suas vozes poéticas, ainda hoje, conti-

³ O método cartográfico que está sendo aplicado nessa dissertação segue a proposta de Gilles Deleuze e Félix Guattari nos volumes da obra *Mil platôs*. Consiste na ruptura com modelos estruturais prontos. Em linhas gerais é uma paisagem em constante desenho, na busca de (por) novos devires.

nuam ressonantes e significativas.

Com o advento da internet e a popularização das redes sociais, Caio e Renato ganharam mais admiradores e alcançaram espaços que se reconfiguraram após a morte deles no ano de 1996. A legião de fãs não parou de crescer e as mensagens proclamadas pelos dois não pararam de ecoar desde então. As tribos foram se formando e se fortalecendo, as mensagens se espalharam como forma de celebração de um sentimento coletivo. A visão singular dos sujeitos poéticos foi pluralizada e cedeu espaço à disseminação desses discursos, por meio da leitura e divulgação das obras e do contexto cultural, histórico e social em que foram e são recepcionadas.

Esse espaço plural é marcado por choques de experiências vastas, pontos de vista divergentes, contextos caóticos em que sistemas heterogêneos se abrem e culminam no aparecimento de outras dinâmicas. Tem-se aí a alteridade como mote que faz girar a roda do conhecimento e aponta para uma estética capaz de conjugar traços comuns que reavivam o lugar do sujeito e do outro dentro do espaço sociocultural contemporâneo: “[...] existir a partir do outro e não em si mesmo, para si mesmo. É o outro (natural, social) que me cria e me faz nascer para a existência.” (Maffesoli, 2014: 96-97). Os discursos artísticos são, pois, edificados a partir da contemplação e da vivência dos autores sobre aspectos da vida social e emotiva, do ponto de vista individual e coletivo, não se esquecendo de avaliar como certas questões são encaradas e tratadas.

Partindo dos postulados e debates filosóficos traçados por Michel Maffesoli sobre questões como tribalismo e comunhões emocionais, ganham mais observação às forças atribuídas ao social o trânsito entre as pessoas, seus modos de sentir e apreender as realidades dinâmicas nas sociedades depois da modernidade. Giorgio Agamben, na sua proposta de *comunidade inessencial*⁴, traça panoramas das relações de inclusão e exclusão culturais, mostrando de que modo o ser

⁴ Termo desenvolvido por Giorgio Agamben na obra *A comunidade que vem* (2013), texto imprescindível para dar visibilidade e andamento às questões centrais desta dissertação.

é reinventado no tocante à sua subjetividade e em sua relação de singularidade e pertencimento. Importante ressaltar a proposição de *mapa* oferecida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seus *platôs*. Segundo os filósofos do pós-estruturalismo, tal *mapa* organiza as experiências e as ultrapassa borrando o lugar-comum, desenhando rizomas que se conjugam e estão, constantemente, se transformando e forjando novos lugares de atuação e experimentação.

3. *Ordo Amoris*

Propõem-se leituras conjugadas entre dois autores que, advindos de sistemas de escrita distintos, transitam confortavelmente por domínios poéticos: Caio Fernando Abreu, reconhecido por sua prosa e Renato Russo, proclamado como poeta do *rock* graças às suas fortes letras de música. Ambos inserem-se no terreno macro da Literatura pela preocupação estética com a escrita, os temas filosóficos pertinentes a questões existenciais e de teor coletivo, a subjetivação e o apurado trato com fenômenos inventivos. Há pontos de interseção atribuídos ao comportamento transgressor tanto de Caio como de Renato, há também os distanciamentos, como o modo de encarar a dureza dos problemas pessoais incisivamente presentes na obra de ambos e que abrem os caminhos analíticos nos quais esta pesquisa se aorta.

Serão vislumbrados os elos que estabelecem a relação entre a *ordo amoris* no espaço da cultura, da linguagem poética e a subjetivação no contexto das décadas de 1970 a 1990 a partir do legado artístico deixado por Caio Fernando Abreu e Renato Russo. Serão também discutidos como as manifestações desta *ordo amoris*, nas obras dos autores escolhidos, contribuem para a formação de comunidades contemporâneas ligadas por vínculos afetivos e subjetivos, enriquecendo os campos estéticos em arte e a convivência entre o corpo social.

Há uma cadeia de razões entre o poder ser, o deixar estar, o fazer ser que, para além ou aquém da definição fi-

losófica, se exprime da melhor maneira na constituição das comunidades (tribos) contemporâneas cuja essência é o desejo, a partilha de um gosto, o processo de atração, tudo podendo resumir-se na expressão goetheana de *afinidades eletivas*. (Maffesoli, 2014: 242)

Os capítulos foram divididos em três partes e alguns tópicos, sendo a primeira intitulada: **“O sistema é mau, mas minha turma é legal”**: **delineando as tribos ou comunidades emocionais**, em que serão debatidos alguns pontos históricos e a inserção de conceitos sociológicos sobre tribos/comunidades e comportamentos, o movimento contracultural, cartografando o início da escrita literária de Caio Fernando Abreu com *O ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá*, que apresentam transições, marcas de uma escritura contestatória e cheia de subjetivismo; nela, as metáforas referenciam o *hippieismo*, a ditadura militar e a cultura marginal como forte expressão da poética do autor naquele período. As primeiras poesias musicais compostas e cantadas por Renato Russo, desde a era do Aborto Elétrico ao primeiro disco da Legião Urbana, que revelam toda a indignação jovem frente aos acontecimentos políticos e sociais vividos na tumultuada virada para a década de 1980, os diálogos com o movimento *punk* e as tribos *underground* em seus primeiros anos no Brasil. O segundo capítulo, **“Se fiquei esperando o meu amor passar”**: **lirismos, signos e imagens**, traz os questionamentos a partir de leituras teórico-filosóficas, cartas, diários e do próprio material poético de ambos os artistas sobre o papel da urgência na escrita, elemento estético articulador da resistência de Eros, que está associada à contaminação pelo HIV/AIDS, como estes discursos foram incorporados, antes e depois da descoberta da doença; as questões afetivas relacionadas à vivência homossexual, traços pessoais que ganharam contornos estéticos nas vozes de Caio Fernando e Renato Russo, reconfigurando seus desenhos poéticos dentro da história cultural. A terceira parte, **“À beira do mar aberto”**: **inventários das quatro estações e a alma coletiva**, retomará conceitos advindos dos estudos culturais, expandindo sua abrangência a fim de de-

monstrar o caráter multifacetado da poesia contemporânea, capaz de conjugar elementos da prosa literária e letras de música. Utilizam-se palavras-símbolos que aparecem e reaparecem nas obras de Caio F. e Renato Russo, consolidando os percursos líricos, demonstrando a força destas metáforas e sua enorme aceitação por parte do público. *A ordo amoris* e o papel fundamental que exerce nos tempos atuais, tempo de manifestações, de estar-junto, de devir, de caos e harmonia: tempo de “nós”.

Referências

De Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Cartas - Organização Ítalo Moriconi*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Inventário do irremediável*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Morangos mofados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

_____. *Pedras de Calcutá*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

De Renato Russo

- LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1985.
- _____. *Dois*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1986.
- _____. *Que país é este?*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1987.
- _____. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1989.
- _____. *V*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1991.
- _____. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1994.
- _____. *A tempestade*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1996.
- _____. *Uma outra estação*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1997.
- RENATO RUSSO. *Equilíbrio distante*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1995.
- RUSSO, Renato. *Só por hoje e para sempre - Diário do recomeço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *42Nd Street Band – Romance De Uma Banda Imaginária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Geral

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. [trad. Cláudio Oliveira]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. [trad. J. Guinsburg] São Paulo: Perspectiva, 1987.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1*. [trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa]. 2ª ed. São Paulo: 34, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. [trad. Inês Autran Dourado]. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. *Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. [trad. Aluizio Ramos Trinta]. Porto Alegre: Zouk, 2005.
- _____. *Homo Eroticus: comunhões emocionais*. [trad. Abner Chiquieri]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- _____. *Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. [trad. Maria de Lourdes Menezes]. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. [Trad. Angel Abad]. Barcelona: Editorial Kairós, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. [trad. João Batista Kreuch]. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. [trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr]. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1986.

TOMÁS, PEDRO, ISAURA, JOÃO: O ESCRAVO NA LITERATURA OITOCENTISTA

Bárbara Fernandes Ferreira¹

A escravidão no Brasil: alguns apontamentos

Sistema socioeconômico legitimado pelas sociedades humanas desde seus primórdios e introduzido no Brasil praticamente desde o início da colonização, a escravidão foi abolida no país quase quatro séculos mais tarde, em 13 de maio de 1888, quando a Lei Áurea extinguiu o cativo. Tardamente, uma vez que o Brasil foi a última nação americana a fazê-lo, embora tenha sido a que mais recebeu escravos africanos. Entre 1502 e 1860, mais de 9 milhões e meio de africanos foram trazidos ao continente, sendo que o Brasil recebeu de 3 milhões e 500 mil a 3 milhões e 600 mil escravos, ou seja, 38% do total. (Mattoso, 2003, p. 53). A necessidade premente de mão de obra que empregasse sua força de trabalho nas colônias do Novo Mundo levou à solução estratégica da retirada de africanos de seu continente de origem:

Nesse mundo de técnicas ainda pouco desenvolvidas, o problema da exploração daquelas terras novas apresentou-se de imediato e em termos simples: era preciso obter depressa mão-de-obra abundante. Necessidade tão imperiosa e de tal evidência que, já em 1502, os primeiros carregamentos de escravos negros chegam à América espanhola, inaugurando a era colonial da qual é indissociável o tráfico negreiro. (Mattoso, 2003, p. 19).

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

O europeu, que ao longo do século XV já havia chegado à África e começado a explorá-la, viu no homem daquele continente a mão de obra necessária à colonização da América, e estabeleceu-se, então, o tráfico de escravos que viriam trabalhar nas plagas americanas. Chegados ao Brasil, os cativos se depararam com a cultura canavieira, florescente no Nordeste - especialmente Bahia e Pernambuco - e no Rio de Janeiro nos séculos XVI e XVII, com engenhos que requeriam o trabalho de uma média de 80 a 100 escravos. Com o tempo, a mineração, no século XVIII, e a cultura cafeeira, no século XIX, passaram também a ser focos de trabalho necessitados de mão de obra escrava, fora os serviços domésticos e urbanos, embora o Brasil fosse pouco urbanizado até o século XIX - em 1820, apenas 7% da população vive em cidades. Também o fumo, logo após a cana-de-açúcar, nos dois primeiros séculos, foi um produto de importância para a economia brasileira, baseada na agricultura. (Mattoso, 2003, passim). Vindos em navios sem condições de acomodação que preservassem a saúde dos passageiros a bordo - em torno de 500 cativos em uma caravela portuguesa (Mattoso, 2003, p. 47) -, a taxa de mortalidade nessas embarcações era de 15 a 20% (Mattoso, 2003, p. 48) e, chegados a um país estrangeiro e afastados, à força, da vida tal qual a conheciam, os escravos eram alocados observando-se a máxima mesclagem possível de tribos (Mattoso, 2003, p. 101), para que os africanos, assim separados, não pudessem facilmente reunir-se e rebelar-se.

Submetidos, nas novas terras, a uma rotina de trabalho estafante, os escravos trabalhavam de maneira quase ininterrupta, pois “o elemento predominante na existência do negro era o trabalho. Nas fazendas de café eram comuns as jornadas de trabalho que iam de quinze a dezoito horas diárias” (Pinsky, 1993, p. 35). O autor toma como parâmetro os escravos alocados nos trabalhos das fazendas de café do século XIX. Os cativos se erguiam ainda de madrugada ao som do sino que os despertava, e enfileiravam-se diante do feitor a fim de receberem a tarefa do dia. Na lavoura, dividiam-se em grupos e trabalhavam ininterruptamente até a pausa para o almoço, que ocorria em torno das dez horas da manhã.

Tinham de comer ligeiramente para voltar ao trabalho, que prosseguia até em torno de uma hora da tarde, quando havia nova pausa, dessa vez para um café - ou cachaça, nos dias frios - servido com rapadura. Voltavam prestes às tarefas e o trabalho continuava até às quatro da tarde, horário em que era servida a janta, a mesma refeição do almoço. Logo retomavam o ritmo de trabalho e prosseguiam até escurecer, quando se apresentavam novamente ao seu responsável. Faziam uma rápida oração e iniciavam o serão, composto, geralmente, pelas tarefas atinentes à produção ou ao beneficiamento do produto cultivado nas lavouras (Pinsky, 1993, p. 35-36). Observamos, assim, que a rotina nas fazendas de café, para o cativo, era composta, de fato, quase totalmente pelo trabalho braçal, realizado sob as vistas do fazendeiro ou de um preposto seu, como o feitor. Igualmente em outros aspectos, como alimentação e vestuário, moradia e descanso, as condições eram precárias, aquém das necessidades naturais de um ser humano. Nas maiores propriedades rurais, o regime alimentar consistia no almoço e no jantar - compostos por feijão, angu de milho, abóbora, farinha de mandioca, às vezes toucinho ou rabo, orelha e pé de porco, e frutas da estação -, e no café - ou cachaça - com rapadura. Essa alimentação precária provocava, por consequência, o definhamento precoce do escravo (Pinsky, 1993, p. 36). No campo os cativos costumavam receber duas mudas de roupas por ano, que logo se desfaziam, em função das intempéries sob as quais eles tinham de trabalhar e das lavagens semanais, de modo que “negros esfarrapados, mesmo nas melhores fazendas, escandalizavam os viajantes, acentuando aos seus olhos o caráter aviltante da escravidão” (Costa, 1998, p. 297). Viviam coletivamente nas senzalas - edificações com paredes de pau-a-pique e teto de sapê, longas, sem janelas ou com janelas gradeadas, dotadas de orifícios superiores para ventilação (Pinsky, 1993, p. 38) - e, a respeito do descanso e lazer, embora o ano útil fosse de 250 dias - por conta dos domingos e feriados religiosos -, muitos fazendeiros não observavam este calendário (Pinsky, 1993, p. 39). Assim não é difícil observarmos a rotina de trabalho fatigante à qual ficava sub-

metido o escravo africano, sob condições das mais adversas.

As aspirações de vida, para o cativo, eram, portanto, escassas, adstritas à consecução da liberdade, raramente obtida e dificilmente desfrutada pelo próprio forro, uma vez que muitos recebiam a liberdade sob condições:

No Brasil, o *statuliber*, o alforriado sob condição, foi sempre considerado livre perante a lei. O direito dá-lhe personalidade jurídica. Contudo, o pleno gozo e exercício da liberdade são retardados até caírem todas as cláusulas restritivas enumeradas na carta de alforria. [...] As mais comuns, mais numerosas, estipulam que o escravo somente será livre após a morte de seu amo e senhor. (Mattoso, 2003, p. 208).

A obtenção da carta de alforria era difícil: quando paga, seu valor médio era de 100.000 réis para os homens e 80.000 réis para as mulheres (Mattoso, 2003, p. 190), podendo chegar a 200.000 réis (Pinsky, 1993, p. 41). Um valor inviável para o escravo rural que, ao cultivar seu lote de terra - concedido pelo senhor para que fossem plantados gêneros alimentícios de subsistência ou para venda - recebia entre 100 e 200 réis, no máximo, por seus produtos (Pinsky, 1993, p. 41). Podemos supor qual seria o estado emocional de um homem retirado de sua terra de origem, afastado de familiares e de demais membros de sua nação², trazido por homens desconhecidos a uma terra estranha e obrigados a um regime de trabalho exaustivo, acentuado nos campos dado o isolamento das fazendas agrícolas (Costa, 1998, p. 339), sem quaisquer perspectivas de vida que não a rotina de trabalho braçal. O escravo, diante de tal quadro, desenvolveu suas formas próprias de revolta: a fuga, o suicídio, o roubo e o assassí-

² Nação: no caso dos africanos, também a palavra *nação* foi usada como vocábulo classificador e diferenciador: *angolas, congos, guinéus, minas* [...] pois aludia antes de tudo à procedência, por vezes ao porto de embarque. Assim, a *nação das minas*, por exemplo, significava o grupo de escravos embarcados na fortaleza africana de São Jorge da Mina. O critério maior para a classificação das nações resultava, nesse caso, dos circuitos e interesses do tráfico negreiro. In: VAINFAS, R. (Org.). **Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 599p. p. 420.

nio eram meios pelos quais ele, em nível individual, se negava a aceitar a vida que lhe era imposta. Em nível coletivo, fazia-nos motins (Goulart, 1972, p. 21). As insurreições - a revolta em nível coletivo - dificilmente chegavam a se concretizar, e as que ocorreram não foram de vulto, dadas a vigilância extrema exercida sobre os escravos e as delações:

A comunicação entre eles [os escravos] não era fácil, em vista dos empecilhos antepostos à sua circulação. Tornava-se, assim, impossível a trama de uma revolta de largas proporções. Por outro lado, não faltavam denúncias capazes de frustrar os projetos nascentes. Na convivência da casa grande, a intimidade que se desenvolvia, às vezes, dava margens a rasgos de fidelidade de escravos que, prontamente, denunciavam quaisquer planos subversivos. (Costa, 1998, p. 357).

Vemos, desse modo, que as relações senhor-escravo eram, pela sua própria natureza, turbulentas, mas é possível encontrar casos de afeição entre ambos, a ponto de um escravo delatar planos de levante feitos pelos demais cativos. Ou, então, podemos cogitar de que a ânsia de se insinuar na estima do senhor, com vistas à obtenção de privilégios, poderia ser um móvel oculto da ação denunciatória de alguns cativos. Alcançar a confiança dos donos e desfrutar das regalias que tal confiança lhes trouxesse era uma perspectiva para amainar as dores do cativo. No entanto, a violência pautava a conduta do senhor:

Para manter o ritmo de trabalho, impedir atitudes de indisciplina ou reprimir revoltas, para atemorizar os escravos, mantê-los humildes e submissos, evitar ou punir fugas, os senhores recorriam aos mais variados tipos de castigo, pois os acordos e reprimendas pouco valiam. Não se concebia outra maneira de regular a prestação de serviços e a disciplina do escravo. (Costa, 1998, p. 337).

O castigo - destacando-se especialmente o chicote (Pinsky, 1993, p. 49) - era o meio pelo qual o senhor exercia

seu domínio sobre o escravo: obrigava-o a trabalhar; evitava, pelo medo da dor física, as ações de rebelião individual ou coletiva; e punia-o em caso de tais atos de revolta.

Pouco a pouco, porém, formou-se uma consciência emancipadora e posteriormente abolicionista, que se opôs ao pensamento dos donos de escravos: “Entravam em choque as duas mentalidades. A antiga e a nova. A da lavoura tradicionalmente ligada ao sistema escravista, e a da geração nova, urbanizada, muitas vezes desligada dos interesses rurais” (Costa, 1998, p. 346). Assim, houve um longo processo de criação e concretização de ideais abolicionistas, vindos desde as ideias primevas, lançadas por alguns sacerdotes católicos, em meados do século XVII: “Já nos meados do século XVII tinham começado alguns sacerdotes residentes no Brasil a insistir na necessidade de se dar ao escravo um tratamento mais humano, embora aceitassem sem restrições a existência da escravidão.” (Costa, 1998, p. 391). Dentre estes, a referida autora cita, nesse momento, o padre Antônio Vieira no *Sermão do Rosário*, em que este afirmou que havia igualdade entre brancos e negros, além de, em outros sermões, exortar os senhores a agirem com menos crueldade para com seus escravos, condenar o tráfico de africanos e afirmar que todos são não apenas iguais, mas também livres perante a natureza. Desde tais primórdios até a Lei Áurea, assinada quando várias cidades brasileiras já se tinham declarado, por conta própria, livres da escravidão - tendo a referida Lei, em verdade, legitimado um fato que vinha concretamente ocorrendo no país - percorreu-se um longo caminho, formado por três séculos de elaboração de uma mentalidade a favor da extinção do cativeiro. No século XIX, os escritos abolicionistas de José Bonifácio, em 1823, e de Frederico Leopoldo César Burlamaque, em 1837, trouxeram grande luz sobre o assunto, mas foram um tanto relegados até a década de 1870, quando a campanha antiescravista se intensificou e positivou em clubes e sociedades pró-emancipação, com várias outras personalidades de vulto - como Joaquim Nabuco na década de 1880 - empenhadas pelo fim da escravidão no Brasil, que ocorreria efetivamente alguns anos depois. (Costa, 1998, p. 385-440).

Visitações a representações do escravo africano na literatura

O escravo africano está presente na literatura mundial e em particular nas literaturas de língua portuguesa, porém não tanto quanto seria de esperar, dada a importância histórica da escravidão em muitos países. Embora os primeiros navios com africanos aprisionados tenham chegado à América em 1502, foi em 1852, com a publicação do romance *A cabana do pai Tomás*, da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, que o escravo africano e sua vida de cativo passaram a ser representados em uma obra literária. Observamos que se passaram mais de três séculos até que o escravo e a instituição da escravidão, com suas mazelas morais e materiais, fossem alçados ao primeiro plano de uma narrativa. O sucesso imediato do romance – publicado primeiramente em partes no jornal abolicionista *The National Era*, nos Estados Unidos, entre 1851 e 1852 (Guimarães, 2012-2013, p. 422) – editado em livro em 1852, transformou-o em *best-seller*, o primeiro da América (Guimarães, 2012-2013, p. 425). A repercussão mundial da obra levou-a a números estrondosos para o período, uma vez que

[...] foi um dos grandes fenômenos literários do século XIX. Lançado em livro em março de 1852, em Boston, nos Estados Unidos, a primeira edição de cinco mil exemplares esgotou-se em dois dias. Oito semanas depois, o livro havia vendido 50 mil exemplares, segundo dados publicados pela Biblioteca Pública de Nova York. No final de 1852, as vendas nos Estados Unidos chegaram a 300 mil exemplares. Na Grã-Bretanha, há notícias de quarenta edições pirateadas, que teriam somado mais de um milhão e meio de cópias. O livro foi traduzido para quarenta línguas, atingindo mais de 4 milhões de exemplares nos primeiros anos de circulação. (Guimarães, 2012-2013, P. 422).

Os números comprovam a imensa popularidade do romance e a aceitação que ele encontrou não apenas em seu

país ou em seu continente - que partilhava da mesma escravidão africana - mas ao redor do mundo. Ao colocar um escravo, o pai Tomás, como protagonista e narrar-lhe os últimos anos de vida, em que havia sido vendido, devido a questões financeiras, por seu proprietário, o sr. Shelby, e tido seu destino completamente modificado, a autora faz um grande apelo emocional, buscando, pelo caráter incorruptível de Tomás, associado aos flagelos que ele sofre nas mãos de seu terceiro senhor, o sr. Legree, incutir o pensamento abolicionista no leitor, que se comove diante da condição injusta do escravo. Quando o sr. Harley, mercador de escravos, afirma, na presença de Tomás, que o sr. Shelby faz mal em ter por um cativo tanta estima, este último responde:

Meu amo - voltou Tomás, impertigando-se - tinha eu oito anos e o senhor, apenas um, quando sua mãe o colocou em meus braços, dizendo: 'Este é o seu jovem senhor, Tomás, cuide bem dele.' Agora eu lhe pergunto: falei alguma vez ao meu dever? O sr. Shelby comoveu-se até as lágrimas com estas palavras. (Stowe, 1959, p. 30).

Tomás possui afeição verdadeira a seus senhores, sendo-lhes obediente e leal. Vendido ao sr. St. Clare, mantém seu comportamento digno e conquista a estima dele e de sua filha, Evangelina, ainda uma criança. Somente seu terceiro dono, o sr. Legree, será insensível à bondade de Tomás e o levará a sacrificar a própria vida para não delatar o paradeiro de duas escravas fugidas. Além disso, são recorrentes, ao longo do texto, as vendas de membros da mesma família, especialmente de mães e filhos a senhores diferentes, em que toda a dor da separação fica patenteada na narrativa. A escrava Cassy - também cativa na propriedade do sr. Legree e uma das escravas fugidas pelas quais Tomás se sacrifica -, chega a assassinar o próprio filho para libertá-lo da sina de uma vida de horrores, como ela diz em conversa com Tomás:

Oh! Como eu amava essa criança! Por isso mesmo, quando tinha quinze dias, tomei-o nos braços, beijei-o, banhando-o de lágrimas e dei-lhe láudano a beber. Tive-o apertado de encontro ao peito até que adormeceu o sono eterno e, até hoje, não me arrependo do que fiz: o coitadinho, ao menos, não há de penar neste mundo. (Stowe, 1959, p. 160).

O ato extremo de uma mulher tirar a vida do próprio filho recém-nascido - seus outros dois haviam sido vendidos e separados dela - fala diretamente à emoção do leitor, mais do que à razão. Além da popularidade, *A cabana do pai Tomás* foi também a primeira obra literária a inverter o fluxo literário da Europa para a América e levar uma obra americana a ter repercussão no continente europeu. (Guimarães, 2012-2013, p. 426). Diante de tamanha amplitude, o Brasil naturalmente estava no círculo de influência da obra e a literatura brasileira sofreu modificações a partir deste romance:

Sabemos que a repercussão do *Pai Tomás* no Brasil foi intensa. Isso tanto no sentido de fornecer aos escritores daqui um estoque de imagens literárias do escravo e de situações relacionadas à escravidão, que passariam a integrar o imaginário dos escritores brasileiros [...] como nas reações de acolhimento e recusa que o livro provocou entre intelectuais e literatos brasileiros, que reagiram em suas obras às estratégias e procedimentos adotados por Beecher Stowe para defender a abolição da escravidão nos Estados Unidos. (Guimarães, 2012-2013, p. 424).

A primeira narrativa de temática escravista da literatura brasileira, um romance em folhetim, veio a público em 1856, escrito por Pinheiro Magalhães, intitulado *O Comendador* (Brookshaw, 1983, p. 28), quatro anos após o lançamento de *A cabana do pai Tomás*. Poderíamos supor que o autor ao menos conhecesse o romance de Harriet Beecher Stowe, uma vez que o original teve três traduções em Portugal em 1853, sendo a última delas, feita por Francisco Ladislau Ál-

vares d'Andrada, dirigida especificamente ao leitor brasileiro. (Guimarães, 2012-2013, p. 424).

No entanto, o surgimento de uma literatura abolicionista no Brasil vem acompanhado também de razões concretas e poderíamos dizer menos emotivas que a sensibilidade despertada mediante as flagelações impostas aos escravos:

Depois de 1850, a abolição do tráfico de escravos forçou os escritores brasileiros a voltarem sua atenção aos escravos, e em particular ao tratamento que recebiam, dado que o prolongamento da escravidão dependia consideravelmente da maneira como os negros eram tratados (Brookshaw, 1983, p. 28).

Destarte, sendo pela primeira ou segunda razões ou por ambas, a partir da década de 1850 surgem, no Brasil, as primeiras obras literárias vinculadas à questão da escravidão africana. Essas obras estão alinhadas a duas correntes distintas que representam o escravo de modo diverso:

Pois devemos notar o seguinte: se examinarmos a maneira pela qual se exerceu a propaganda abolicionista verificaremos que ela se fez, de maneira geral, em dois sentidos: num mostrando o escravo como uma criatura cheia de virtudes, superando os males da instituição; noutra mostrando-o como um ser infeliz e miserável, levado ao vício ou ao crime por culpa exclusiva do cativo. No primeiro caso temos uma imagem idealizada e romântica do negro, que o torna até superior ao branco. No segundo, uma imagem realista: o escravo dificilmente poderia ser bom na condição nefanda a que o relegava o cativo. [...] Na literatura brasileira distinguimos, de maneira bem sensível, as duas correntes. (Broca, 1979, p. 272).

A literatura abolicionista brasileira estará integrada ora a uma, ora a outra linha de representação do escravo, sendo que o mesmo autor pode escrever textos de uma e de outra, como ocorre com José de Alencar na comédia *O demônio fa-*

miliar, de 1837, categorizada no abolicionismo realista, e no drama *Mãe*, de 1860, pertencente ao abolicionismo romântico (Broca, 1979, p. 273). A vertente romântica da literatura abolicionista teve campo no país justamente pela influência de *A cabana do pai Tomás*:

Não precisaremos dizer que quem nos deu o protótipo do escravo idealizado foi Harriet Beecher Stowe no famoso romance *A cabana do pai Tomás*. Dela proveio o abolicionismo romântico, procurando falar apenas ao coração, ao sentimento. Um abolicionismo que pretendia inspirar o horror ao cativo por meio da exaltação do escravo. (Broca, 1979, p. 272).

À parte evidenciar-se cada vez mais a importância do romance da autora norte-americana, fica igualmente patente que ele foi o responsável pela corrente romântica da literatura abolicionista brasileira, à qual pertence uma obra mais conhecida do século XIX, *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, lançada em 1875. Ao abolicionismo realista filiam-se, por sua vez, a série de três novelas intitulada *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, de Joaquim Manuel de Macedo, de 1869, o drama *O Escravocrata*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte, lançado em 1882, e o romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, publicado em 1888. (Broca, 1979, p. 272)³. Há uma série de títulos em que a escravidão e o escravo aparecem representados na obra literária - João Roberto Faria, por exemplo, enumera várias peças em seu artigo *Teatro romântico e escravidão* -, mas fugiria ao escopo deste artigo o determo-nos em cada uma delas; sendo assim faremos algumas considerações sobre aquelas de maior relevância para a literatura oitocentista.

Nas duas vertentes da literatura abolicionista observamos o estabelecimento do estereótipo não apenas do escravo africano, mas antes de mais nada do negro. Na Introdução à

³ O romance *A carne* não aborda o tema da escravidão em primeiro plano, mas sim de forma tangencial, uma vez que a ação se passa em uma fazenda com mão de obra escrava. No entanto, Brito Broca considera que "há um fundo de propaganda abolicionista, como já acentuei no meu livro *Horas de leitura*" (1979, p. 272).

sua obra *Raça e cor na literatura brasileira*, o professor David Brookshaw aponta que o estereótipo é “tanto a causa quanto o efeito de um pré-julgamento de um indivíduo em relação a outro devido à categoria a que ele ou ela pertence.” (1983, p. 9). Em se tratando do escravo africano, observamos que a este foi imposto em geral um estereótipo negativo, embora as ocorrências de personagens escravas idealizadas, como os célebres Tomás, de *A cabana do pai Tomás*, e Isaura, de *A escrava Isaura*, escravos dotados das mais elevadas qualidades morais. Apesar desses exemplos, prepondera a representação do escravo africano ignóbil, desprovido da capacidade de edificar um caráter digno, não apenas na literatura brasileira como também na europeia: “Contudo, o simbolismo positivo da cor branca e o simbolismo negativo da cor preta estão profundamente inculcados tanto na cultura literária brasileira quanto na do Velho Mundo” (Brookshaw, 1983, p. 21). Cumpre ressaltarmos que tal simbolismo diz respeito ao modo pelo qual o branco foi ensinado a perceber o negro na vida social, vendo a negritude sempre associada ao mal e, em seu indivíduo, um ser capaz de causar toda a espécie de males. (Brookshaw, 1983, p. 13).

Lançando um olhar um pouco mais prolongado sobre as duas vertentes do abolicionismo literário brasileiro, deparamo-nos com as duas peças de José de Alencar situadas em cada uma dessas correntes. O teatro brasileiro prestou-se, muito mais que o romance, a retratar as questões relativas à escravidão africana:

O negro, liberto ou escravo, não ocupou o centro das narrativas em nossa literatura romântica. Além da escrava Isaura - que era branca, como todos sabem - e dos negros que protagonizam as novelas de Macedo [as três novelas de *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*], outros personagens que poderiam ser lembrados só desempenham papéis secundários. (Faria, 2012-2013, p. 95).

A ausência do protagonismo escravo na prosa romântica teve sua compensação no teatro. João Roberto Faria finaliza o artigo supracitado com uma lista de peças que retratam a escravidão africana, pois o autor nos aponta que “se o romance romântico não fez do negro e da escravidão assuntos centrais, preferindo o índio, os costumes urbanos da burguesia, os costumes do interior do país e o passado histórico, o teatro não se fez de rogado” (Faria, 2012-2013, p. 96). Em *O demônio familiar*, ambientada na Rio de Janeiro oitocentista, o moleque Pedro, escravo doméstico do médico Eduardo e sua família, cria grandes confusões para tentar que seus amos - Eduardo e sua irmã Carlotinha - se casem com pessoas ricas, a fim de que ele, Pedro, possa ser cocheiro. A visão de seus donos sobre ele é depreciativa, e ele vê a si próprio com demérito. Numa dada conversa, os irmãos dizem a respeito de Pedro:

EDUARDO - Pedro!... Moleque!... O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!

[...]

CARLOTINHA - Ora! Há quem possa com aquele seu moleque? É um azogue; nem à mamãe tem respeito.

EDUARDO - Realmente é insuportável; já não o posso aturar. (Alencar, 2003, p. 48-49).

Dadas as traquinagens de Pedro, os senhores estão amofinados com sua presença; no entanto a imagem que o menino faz dele mesmo é desabonadora, como ele o atesta ao admitir que tentou separar Eduardo de Henriqueta, para que este se casasse com uma viúva rica: “PEDRO - Sim. Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito” (Alencar, 2003, p. 106). Por fim, quando todas as mentiras são esclarecidas, Eduardo, apesar dos aborrecimentos, não culpa Pedro pelos reiterados desencontros, mas sim a escravidão, e lhe dá a carta de alforria para que o menino aprenda a ser responsável por seu atos:

[...] Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (*a Pedro*) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei pedirão uma conta severa de tuas ações. (Alencar, 2003, p. 226).

Esta comédia de Alencar é uma exposição aos proprietários de escravos dos inconvenientes da escravidão doméstica do século XIX, à qual José de Alencar se opunha (Faria, 2003, p. 15).

Em se tratando do abolicionismo romântico, no romance *A escrava Isaura* a protagonista é uma mulata muito clara - filha de um branco português, Miguel, com uma escrava mulata - que passa por branca. Quando a senhora da fazenda, Malvina, logo no capítulo inicial, surpreende Isaura a entoar, ao piano, uma canção que fala dos sofrimentos ocasionados pelo cativeiro, diz a esta: “És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano” (Guimarães, 2005, p. 11). Mais adiante, quando a jovem escrava está foragida em Recife, tentando escapar da sanha libidinosa de seu senhor, Leôncio, e é descoberta em um baile público, ao qual estava presente para evitar suspeitas sobre seu retraimento social, diz um dos convivas: “Ó céus! É possível que uma moça tão linda seja uma escrava!”, ao que é imediatamente aduzido por outro rapaz: “Ao que tenha a audácia de apresentar-se em um baile destes?” (Guimarães, 2005, p. 90). Mas somente foi possível a Isaura simular temporariamente, diante da alta sociedade recifense, que fosse uma jovem branca e livre por ter sua pele clara o suficiente para ocultar a ascendência negra. Na trama, a escrava possuía grande inteligência e virtude, cultivadas com esmero por sua antiga proprietária, mãe de Leôncio, senão não lhe seria dado

penetrar, mesmo com a pele clara, em nenhum círculo social mais elevado; mas podemos inferir, a partir das reflexões de David Brookshaw, que, ainda que todos os dotes intelectuais e morais subsistissem em uma Isaura negra ou notadamente mulata, a entrada em tais círculos lhe seria negada. O autor agiu assim mediante um quadro social complexo, em que era preciso escrever a um público letrado composto por indivíduos escravocratas, donos de escravos, que ficariam susceptibilizados com uma protagonista escrava, fosse ela negra ou mulata, idealizada (Brookshaw, 1983, p. 31), o que nos induz a refletir se esta não seria uma das razões pelas quais Bernardo Guimarães apresenta Isaura tão clara que facilmente passaria por branca. A defesa do abolicionismo é feita pelo narrador em passagens em que a injustiça do cativo se mostra mais pungente, como quando Leôncio vai pessoalmente a Recife retomar a posse de Isaura, que vivia na cidade sob a proteção de Álvaro:

Deplorável contingência a que somos arrastados em consequência de uma instituição absurda e desumana! O devasso, o libertino, o algoz apresenta-se altivo e arrogante, tendo a seu favor a lei e a autoridade, o direito e a força, lança a gana sobre a presa [...] Assim, por uma estranha aberração, vemos a lei armando o vício e decepando os braços à virtude. (Guimarães, 2005, p. 120).

Ao apresentar uma protagonista, vítima de tamanha perseguição, com a qual os leitores não se escandalizassem, possivelmente Bernardo Guimarães poderia atingir o seu objetivo abolicionista com menor resistência por parte do público.

Porém, se atentarmos na literatura de outros países de língua oficial portuguesa, poderíamos nos deter em Cabo Verde, na África, e observarmos diferenças a serem consideradas no que tange à representação dos escravos africanos. O romance *O escravo*, escrito pelo português José Evaristo d'Almeida e publicado em 1856, em Lisboa, apresenta como protagonista o escravo João, pertencente a uma família de senhores mulattos, que ama em segredo sua jovem senhora, Maria. Filiado às

concepções da escola romântica, vigente à época, o romance apresenta as personagens idealizadas física, intelectual e moralmente e narra, com o sistema escravista como pano de fundo, o amor de João por Maria e o sacrifício que ele faz para salvá-la de ser sequestrada pelo branco Lopes, que tinha a intenção de submetê-la à força a seus desejos de homem. Maria, mulata, é o símbolo da idealização romântica a respeito da figura feminina:

Maria, dotada de uma compreensão fácil - de uma penetração de causar inveja aos mais talentosos - possuía - além dos lisonjeiros dotes físicos - um coração de têmpera sumamente delicada. Dera-lhe a natureza uma daquelas almas, fortes na dor, sensíveis na compaixão, modestas na alegria. [...] A ingenuidade da sua alma levava-a a acreditar nas flores uma sensibilidade igual à sua. (Almeida, 1989, p. 34).

Por tal descrição constatamos a sublimação da figura de Maria, que é mulata e filha de mulatos. A personagem pode ser ostensivamente descendente de negros e ter atributos positivos. Sua cor, por si só, não a rebaixa frente à sociedade. Na literatura cabo-verdiana, João é o retrato do escravo fiel, que sente o aguilhão do cativo, mas é obediente, diligente e leal a seus senhores, tendo por eles estima e por Maria, em particular, amor. Entre seus atos de generosidade, a jovem dera uma educação mais refinada ao escravo, mas esse alargamento de horizontes, se por um lado iluminou-lhe o espírito agrilhado ao cativo, por outro apresentou-lhe com maior lucidez o tamanho de sua desdita:

Estudar; era uma palavra que tinha ouvido muitas vezes, sem lhe ligar importância alguma; e na obediência cega que vos devia, respondi que sim, sem saber ao que me sujeitava. [...] Numa ocasião deparei com a história da revolta dos negros na ilha do São Domingos. Ah! essa noite foi para mim de um prazer indefinível! A narração das proezas daqueles negros despertou em meu peito sensações, até então, para mim desconhecidas. [...] De

então para cá, mal podeis imaginar, senhora, de quantas dores tem sido vítima o meu coração! Desenvolvestes em mim sentimentos que se não compadecem com a condição de escravo... (Almeida, 1989, p. 29, grifo nosso).

João, como ele mesmo diz nessa conversa com Maria, tinha-lhe uma obediência cega e não apresentava nenhum traço de subversão em sua personalidade, sentindo, no entanto, a mágoa que a falta de liberdade lhe causava. Porém o sofrimento do cativo é sobrepujado pela dor do amor que o escravo sente por Maria, impossível de concretizar-se, dados os preconceitos da época. No *Prefácio* à obra, Manuel da Veiga observa que “lendo *O escravo*, ficou-nos a sensação de que a obra, mais do que uma história da escravatura, é uma saga de amor” (1989, p. 12). Tal impressão vem do comportamento geral de João e particularmente do momento em que, cedendo à tentação de aproximar-se ainda mais de Maria, ele entra no quarto de sua senhora durante a madrugada, auxiliado pela escrava Luiza, e é surpreendido pela dona. Em mais uma mostra de sua elevação de sentimentos, em vez de castigá-lo, Maria decide dar-lhe a carta de alforria e mandá-lo embora da fazenda, ao que João responde:

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, p. 102-103).

Depreende-se da fala de João que a dor da separação definitiva do ser amado é superior à da privação da liberdade. *O escravo* é, assim, nas literaturas de língua portuguesa, um contraponto à representação dos escravos em obras que já apontamos, em especial às brasileiras. No romance, além do protagonismo pertencer ao escravo africano e à senhora mulata e de o amor estar acima da liberdade, majoritariamente o branco - e não o negro ou mulato - é o responsável pelos males ocorridos ao longo da narrativa. Dentre as duas per-

sonagens brancas de destaque no enredo, o fazendeiro Jerônimo Pimentel é um senhor cruel e tirânico e Lopes é um português mau-caráter, desprovido de quaisquer escrúpulos, numa oposição ao estereótipo do branco, caracterizado pelo bem e pela luz, em contraste com o negro, assinalado pelo mal e pela escuridão. Em decorrência dessas constatações, poderíamos assinalar o pioneirismo da obra ao ficcionar de forma enaltecedora indivíduos que, por força dos estereótipos aos quais estavam submetidos, quase sempre eram retratados sob perspectivas depreciativas. Vale destacarmos, por fim, outro aspecto em que a personagem Maria desconstrói ideias pré-concebidas da mulher negra ou de ascendência negra: a de que essas mulheres seriam - mesmo livres do cativeiro - imorais e lascivas. A jovem está posicionada no extremo oposto de tal concepção, uma vez que sua conduta, frente aos homens, é irrepreensível. Maria não estimula, pelo prazer da conquista, nenhum sentimento ao qual não corresponderá e por isso desautoriza as insinuações de Lopes; em relação a João, que lhe desperta o amor, a jovem nutre os sentimentos mais sublimados. A protagonista opõe-se, assim, ao que David Brookshaw sinalizou, na literatura brasileira posterior à Abolição da Escravatura como “o estereótipo do escravo imoral [que] sobrevivia na figura da mulata lasciva, a mulher negra em si mesma, [...] sendo relegada à passividade, à derrota biológica e ao total abandono social. (1983, p. 47).

Conclusão

Podemos inferir, a partir das obras literárias analisadas, escritas no contexto escravocrata do século XIX, que a representação do escravo africano era complexa, pois entravam em jogo vários fatores, a principiar pela necessidade de não suscetibilizar o público leitor, composto por pessoas brancas. A literatura abolicionista, em particular no Brasil, dividiu-se entre a vertente romântica e a realista, ambas, no entanto, com o mesmo objetivo de induzir a adesão ao movimento a favor da libertação dos escravos. Os negros, escravos ou livres, foram representados a partir de estereótipos, ou seja, de

ideias pré-concebidas que vigoravam na sociedade da época e foram assimiladas nas obras literárias, em particular no que concerne à mulher negra, ou descendente de negros. De acordo com as colocações de David Brookshaw, vemos quase sempre, ao menos na literatura brasileira, a negra e a mulata representadas pelo viés do comportamento imoral e lascivo, assim que Isaura, ao se contrapor a essa visão, é uma mulata muito clara que passa por branca. O estudo dessas representações nos permite distinguir algumas bases sob as quais está fundamentada a literatura oitocentista - uma vez que a questão escravocrata passou a ser mais e mais discutida com o avançar das décadas -, cuja influência se desdobrou sobre o século XX e nos atinge até os dias atuais.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*: comédia em 4 atos. Apresentação e estabelecimento de texto de João Roberto Faria. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 229 p.
- ALMEIDA, José Evaristo de. *O escravo*. 2. ed. [S.L]: Instituto Caboverdiano do Livro: 1989.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*: vida literária e romantismo brasileiro. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. (Coleção Estética, Série Obras reunidas de Brito Broca, 1). 356 p.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas perspectivas, 7). 266 p.
- COSTA, Emília. Viotti da. *Da senzala à colônia*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. 570 p.
- GOULART, José. Alípio. *Da fuga ao suicídio*: aspectos de rebeldia dos escravos no Brasil. Portadas, ilustrações e capa de Israel Cysneiros. Rio de Janeiro: Conquista, 1972. (Coleção temas brasileiros). 294 p.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2005. 160 p.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Pai Tomás no romantismo brasileiro. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 421-429, 2012-2013.
- MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Tradução de James Amado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. 267 p.
- PINSKY, Jaime. *A escravidão no Brasil*. 12. ed. São Paulo: Contexto, 1993. (Coleção Repensando a história). 78 p.

STOWE, Harriet. Beecher. *A cabana do pai Tomás*. São Paulo: Paulinas, 1959. 200 p.

VEIGA, Manuel da. Uma leitura plural. In: ALMEIDA, José Evaristo de. *O escravo*. 2. ed. [S.L]: Instituto Caboverdiano do Livro: 1989. p. 11-24.

LITERATURA MARGINAL- PERIFÉRICA, FEMINISMO NEGRO E INTERSECCIONALIDADE: POSSÍVEIS DIÁLOGOS

Bianca Mafra Gonçalves¹

Os quase quinze anos de literatura marginal-periférica sinalizam para uma necessidade de revisão a fim de compreender as pluralidades que a abrigam e as nuances que a comportam. Essa instância já é assinalada no nome que empregamos aqui para nos referirmos ao movimento: “literatura marginal-periférica” se trata de uma convenção que, além de evitar confusões em relação ao movimento de poesia dito “marginal” da década de 1970, - fase também conhecida como “surto da poesia”, bem documentada por Heloisa Burarque de Hollanda (2005) - busca também retomar a gênese de uma parte do movimento que se reivindicava “marginal”. Ainda, há fatores ligados a urgências identitárias: se nos seus primeiros esforços era dada a importância para a exclusão social desses sujeitos, enfatizando sua condição “marginal” em relação às demais manifestações literárias, num segundo momento passou a ser necessário nomear essa marginalidade, ganhando aspectos atrelados a polarizações geográficas entre o centro e a periferia, até chegarmos à constituição de uma identidade periférica.

A designação “literatura marginal” passa a ser conhecida nacionalmente graças à publicação da edição especial com este mesmo título da revista *Caros Amigos* em 2001, que contou com diversos escritores convidados por Ferréz, fundador da 1daSul e Editora Literatura Marginal, também autor do romance *Capão Pecado* (2000). Essa publicação foi utili-

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

zada pela primeira vez como “marco para a compreensão da entrada em cena dos escritores da periferia” pela antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2009), que fora referência para pesquisas posteriores sobre o tema, como a de Lucía Tennina (2011) e Mário Medeiros (2013). Ao todo, colaboraram nesta primeira publicação dez autores, dentre escritores não-estreados e inéditos. O sucesso desta edição fez com que, no ano seguinte, a *Caros Amigos* repetisse o empreendimento através da publicação da segunda edição, ampliando o número de colaboradores e também assinalando como “literatura marginal” autores não-inéditos já consagrados cuja obra tematizam questões ligadas à marginalidade e exclusão social, como Plínio Marcos e João Antonio. Nesta edição temos a presença de 27 colaboradores dos mais variados perfis: representantes da literatura de cordel, de presídio, ativistas do hip hop, indígenas etc. Vale destacar também que apenas a partir do Ato II surgem textos de autoria feminina: duas prosas narrativas e um poema, além de duas coautoras de textos em prosa.

Em 2004 é lançado o Ato III da edição especial *Literatura Marginal* e, novamente, repete-se a escassa presença de autoras colaboradoras. No entanto, o último número que fecha a trilogia de *Caros Amigos* sobre *Literatura Marginal* se encerra com quatro poemas da autora Elizandra Souza, dois destes marcados por uma afirmação negra feminina, elemento ausente nos demais números desta publicação, como podemos ver no último no excerto do poema “Suicídio”:

“(…)
Pequeno engano, muito pranto e muita dor
Sou apenas mais uma das arrancadas do seio materno.
Estou com fome e frio
E não tenho teto.
Sou eu:
Mulher negra”
(2004, p. 30)

A configuração deste último número nos provoca a re-

flexão acerca da escassez da produção feminina nas edições de *Literatura Marginal*, sobretudo aquela preocupada com questões que perpassam discussões de raça e gênero. Tal característica, de certa forma, além de apresentar – mesmo tardiamente – uma verve lírica inédita para o que se constituiu enquanto “literatura marginal” a partir das publicações de *Caros Amigos*, também antecipa um movimento que surgiria com muita força nos anos seguintes: a produção literária periférica de mulheres negras. A breve biografia de Elizandra Souza que acompanha seus poemas destaca sua participação na fanzine *Mjiba*, esta que, mais tarde, se tornará coletivo, desempenhando papel fundamental na difusão de autoras negras periféricas.

Em 2007, Elizandra Souza lança *Punga* pelas Edições Toró, constando nesta publicação cinco poemas, sendo que dois deles evocam um eu-lírico feminino. “Meu único dia de mulher”, por exemplo, pontua crítica ao Dia Internacional da Mulher, retratado como uma data comercial esvaziada de sentido político e afetivo:

“Oito de março lembraram de mim
Mandou flores, tocou até tamborim.
Como presente de consolação
Além dos bombons ganhei cartão
Elogiou tanto o meu caráter
E me fez se sentir rainha
Fingiu esquecer que não cobiçava o meu corpo
Mas sim a minha carinha

Afirmou que sou bela por ser mulher
E disse o quanto sou guerreira de fé
E que sou capaz de vencer todas as barreiras
Sou forte e verdadeira
Na TV tantas homenagens
Que cheguei a acreditar
Até que enfim a igualdade está a reinar.

Nove de março que decepção
Pia cheia e toalha no chão
Pedi para tirar o prato da mesa

E quase levei um bofetão
Disse que o serviço de casa era minha obrigação.
Que mulher só prestava para cozinhar,
Fazer sexo,
Gerar filhos e amamentar.

Dez de março e a coisa piorou
Disse que sou feia, gorda
E não sabe porque casou
E ainda me chamou de burra
Se tivesse estudado
Pelo menos era culta

Os dias passam e fico esperando
Meu único dia de mulher.
Oito de março.”
(2007, p. 51)

O poema apresenta uma estrutura rimada que remonta a uma finalidade oral muito característica das práticas de sa-raus, dos quais saíram, inclusive, maioria das poetisas negras emergentes das periferias. O poema transmite a ideia de dois polos em confronto: as práticas comuns ao Oito de Março, cuja discursividade está voltada à construção da feminilidade, e seu oposto, os dias posteriores à data comemorativa, encarados pela situação da mulher brutalmente violentada legada ao espaço doméstico e materno. É interessante notar que há outro índice, no plano da denúncia, que corrobora para uma leitura que aproxima sua poética de uma agenda feminista. Ao eleger não somente a violência física como tema de denúncia, mas também a agressão verbal contra a mulher, Souza procura dar visibilidade a uma prática de opressão que em veículos midiáticos não é muito recorrente: a violência moral. Muito mais do que um discurso crítico ao cerceamento da mulher, algo que, aliás, é muito comum em poéticas femininas independentemente de seu recorte social e racial, o poema explora um universo muito característico do sujeito feminino periférico ao narrativizar um cotidiano doméstico marcado pela exploração que penetra

as diversas faces do cotidiano: limitações enfrentadas em relação aos seus direitos sexuais, reprodutivos, intelectuais, etc. Ainda, sobre a questão do discurso da feminilidade, no qual está calcado o apelo comercial do Oito de Março, vale lembrar que esta ideologia está à margem da construção da mulher negra no imaginário social. Angela Davis em *Women, Race and Class* chama atenção para o fato do trabalho compulsório ter ocupado todos os aspectos da vida das mulheres negras, ofuscando as outras dimensões de suas vidas (1983, p. 8). Os ideais de feminilidade difundidos durante o século XIX não incluíam a mulher negra, afirma Davis. Em compasso com a afirmação da feminista estadunidense, Sueli Carneiro reforça que o mito da fragilidade feminina nunca fez parte da realidade das mulheres não-brancas da América Latina. As mulheres negras, retratadas como “anti-musas da sociedade brasileira”, fazem parte de um contingente de mulheres que não são “rainha do lar”, “musa dos poetas”, porque o modelo estético feminino é a mulher branca (2003, p. 52).

Essa urgência identitária é recorrente na poesia de Elizandra Souza e podemos ver, sobretudo, em seu livro *Águas da Cabaça*, lançado em 2012. Vejamos como isso se dá no poema “Em legítima defesa”:

“Só estou avisando, vai mudar o placar...
Já estou vendo nos varais os testículos dos homens,
Que não sabem se comportar
Lembra da Cabeleira que mataram, outro dia,
E as pilhas de denúncias não atendidas?
Que a notícia virou novela e impunidade
É mulher morta nos quatro cantos da cidade...”

Só estou avisando, vai mudar o placar...
A manchete de amanhã terá uma mulher,
de cabeça erguida, dizendo:
- Matei! E não me arrependo!
Quando o apresentador questiona - lá
ela simplesmente retocará a maquiagem.
Não quer esta feia quando a câmera retornar
e focar em seus olhos, em seus lábios...

Só estou avisando, vai mudar o placar...
Se a justiça é cega, o rasgo na retina pode ser acidental
Afinal, jogar um carro na represa deve ser normal...
Jogar a carne para os cachorros procedimento casual...

Só estou avisando, vai mudar o placar...
Dizem, que mulher não sabe vingar
Talvez ela não mate com as mãos, mas mande trucidar...
Talvez ela não atire, mas sabe como envenenar...
Talvez ela não arranque os olhos, mas sabe como cegar...

Só estou avisando, vai mudar o placar..."
(2012, p. 48-49)

O poema, novamente, adota o recurso da rima e de outro aspecto comumente utilizado em poemas escritos com o propósito de serem declamados: o emprego do refrão. Ao lê-lo em voz alta, percebemos que a métrica do poema evoca a repetição do refrão “só estou avisando, vai mudar o placar”, característica que aproxima o poema de um jogral, dando-lhe uma tônica fortemente militante. Neste poema, a voz lírica projeta um contexto ideal em que mulheres reagem à violência exercida pelos seus companheiros. A construção do *éthos* da feminilidade retorna, agora, como índice de resistência: a personagem feminina da segunda estrofe do poema “não quer estar feia” e simplesmente “retocará a maquiagem” quando descoberta de sua vingança. Recorre-se também a casos de feminicídio repercutidos na grande mídia, conforme rememoram os versos “jogar um carro na represa” e “jogar a carne para os cachorros” evocando, respectivamente, os crimes chamados pela grande mídia de “caso Mércia” e “caso goleiro Bruno”.

Em 2013 o coletivo Mjiba, com o propósito de dar visibilidade às escritoras negras da periferia, lança a antologia *Pretextos de Mulheres Negras*. Na apresentação do livro as organizadoras destacam a importância política desta publicação, reforçando sua articulação com coletivos que atuam nas periferias. Ainda, numa busca de referências a fim de constituir

seu próprio repertório, a noção de “escrevivência”, de Conceição Evaristo, é reivindicada:

(...) Este processo de escrita mencionado por Conceição Evaristo [escrevivência] foi vivenciado pelas convidadas, muitas vezes a insegurança, o estranhamento, a própria dor expelida em palavras provocaram muitos incômodos, entre eles, se pertenciam a nós mulheres o direito a escrita, essas reflexões nos provocam, pois as nossas intuições e sensibilidades sempre foram consideradas de menores valores em uma sociedade em que as mulheres negras precisam o tempo inteiro serem fortes, companheiras, ouvintes, prestativas, cuidadoras e com isso seus olhares muitas vezes se desvinculam dos desafios para olharem a si mesmas, pois dedicamos a vida inteira aos outros e por muitas vezes nos esquecemos de nós. (...) (2013, p. 7)

Os poemas publicados são acompanhados do retrato e de uma pequena autobiografia de suas respectivas autoras, elementos esses que já sugerem, novamente, a importância da identidade para essas artistas, a fim de “dar rosto” a sua própria produção. Trata-se de um contingente de mulheres negras que perpassam também outras identidades, como de orientação sexual, profissional, nacionalidade, etc. Embora essa pluralidade seja notada, há na antologia um investimento do discurso da experiência coletiva, como bem aponta o excerto acima do prefácio.

A produção poética também é diversa, mas se caracteriza por alguns aspectos em comum: as fortes marcas de gênero e raça no eu-lírico, a presença constante de um sujeito erótico, a evocação de uma possível reconciliação com a natureza, a possibilidade de construção do afeto a fim de enfrentar adversidades, etc. Vejamos como algumas dessas tópicas são construídas no poema de Tula Pilar, “Os homens que amei”:

“Amei vários homens
Abri-lhes meu coração
Abri-lhes minhas pernas

Abri-lhes a porta da casa
Abri-lhes as tampas das panelas
Dei-lhes a chave...
Dei-lhes de comer...
Dei-lhes meu corpo, meu sexo, minha vulva
Dei-lhes de mamar em meus seios grandes e bicudos
Alimentando vários de seus desejos
Dei-lhes gozos intensos e felizes...

Eles engravidaram-me de pavor...
Separei meus filhos do ódio, amando-os intensamente
Os homens que amei
Ao verem a barriga de seus frutos
Romperam com o meu ser
Apunhalaram-me pelas costas
Tentaram me empurrar para um profundo abismo...

Aos homens que amei
Lamento não terem reconhecido
Sobrevivi através dos anos
Abençoada pela força de Oxum
O mais forte dos Pilares
Lamento dizer que seus frutos, em tempo mais tarde
Tornaram-se fortes homens e belas mulheres
Enaltecem o mundo
Com os cabelos crespos, a pele negra
Os corpos fortes e a beleza de ser..."
(idem, p. 119)

O poema inicia-se com uma gradação que dá o efeito de expansão do sujeito lírico, começando pelo “coração” até chegar à casa, revestindo o espaço doméstico de sua subjetividade, fazendo confundir os itens da casa com sua pulsão erótica. A noção de provimento sugerido em “abri-lhes as tampas das panelas/ dei-lhes de comer” também contribui para essa construção do desejo erótico, reforçado nos versos seguintes: “dei-lhes meu corpo, meu sexo, minha vulva /(...)/ dei-lhes gozos intensos e felizes...”. Na segunda estrofe, o eu-lírico rompe com o discurso erótico na medida em que surgem, na narrativa poética, os filhos dos homens que a

abandonaram. E, finalmente, na terceira estrofe, o elemento da resiliência, que encerra o poema numa perspectiva positiva, na qual os filhos constituem uma resistência ao racismo.

É importante ressaltar a importância do tema da maternidade na produção literária negra feminina. Conceição Evaristo, no ensaio *Gênero e Etnia: uma escrivência de dupla face*, relembra que o cânone literário brasileiro construiu mulheres negras à margem da formação da identidade nacional. No que tange às mulheres brancas, a maternidade quase sempre se caracterizou como uma possibilidade de redenção, algo ausente em relação às mulheres negras, as quais tem reservado o lugar da “mãe preta”, “aquela que causa comisseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus” (2006, p. 23). Por isso, nos percursos poéticos das autoras aqui estudadas, a maternidade muitas vezes se torna um tema de central importância política.

Pretextos de mulheres negras possibilitou a divulgação de vários nomes da nascente produção literária feminina que, em seguida, puderam publicar seus próprios livros. Nomes como Raquel Almeida, Jenyffer Nascimento, Mel Duarte, entre outras, puderam emergir no cenário literário periférico, contribuindo para a conformação de um repertório feminino negro.

Jenyffer Nascimento, autora de *Terra Fértil*, lançado em 2014. Em seu texto autobiográfico presente em *Pretextos*, Nascimento relembra que o rap cumpriu um importante papel durante a sua formação, aspecto esse que visivelmente influenciou sua produção poética. Vale lembrar que, desde os primórdios, na literatura ainda e apenas “marginal”, os rappers eram atuantes como autores ou incentivadores. A aproximação da literatura marginal-periférica com o movimento Hip Hop garantiu diversas incursões e experimentações que, inclusive, se realizam na poética de Jenyffer Nascimento. Poemas como “Brasil com P de Puta”, em alusão à letra de “Brasil com P”, do rapper GOG e referências a versos de raps dos Racionais MC’s e de Criolo constroem um imaginário coletivo periférico que também evoca o estabelecimento de um cânone particular. É com essa “tradição”, portanto, que a litera-

tura marginal-periférica irá dialogar, reconfigurando discursos essencialmente masculinos, pautados na temática da violência, e transpondo-os às subjetividades femininas. No poema “Enquadro”, por exemplo, este recurso é explorado:

“Ando olhando a rua à espreita
Não por medo de polícia
Nem de toque de recolher.
Sempre que vacilo
É tu que tâ de esquina
Me esperando para o enquadro.

Eu até gelo.

O problema é tentar sair
Resistir, dizer que não.
Já expliquei meus motivos
Mas entendi que eles
Não te convenceram.

Esse papo-reto
Essa conversa mole
Com ares de sacanagem
Agem sobre mim como
A própria kriptonita
Perco o eixo, as forças.

Daí fica difícil se manter inocente
Quando todas as circunstâncias
Favorecem ao crime.
Se é que se possa chamar de crime
Deixar o corpo falar mais alto
Diante de quem o quer tanto.

Aquela noite no barraco
Foi a própria carnificina.
O extermínio de todo desejo
Contido, reprimido.
Só sobrou suor e
Marcas de mordidas.

Cada lugar, um lugar.
Cada lugar, uma lei.

A vizinhança desconfia.

Eu juro inocência
E sorrio.

Foi apenas um enquadro
Mas eu não devia nada.”
(2014, p. 53-54)

Nascimento aqui reconfigura um campo semântico ligado à violência, – mais especificamente, ao enquadro/abordagem policial – tema consagrado nas poéticas marginais e periféricas masculinas, apropriando-a para a construção de um sujeito erótico feminino. O cenário do poema, da mesma forma, caracteriza um espaço periférico, lugar vitimado pela violência policial. Ainda, a ocorrência de um trecho de “A fórmula mágica da paz”, de Racionais MC’s (“cada lugar, um lugar /cada lugar, uma lei”) contribui para a reinvenção desse discurso marginal.

Considerações Finais

A “primeira tendência” da literatura *tão somente* marginal é marcada por uma crítica que recai, sobretudo, na questão de classe, atribuindo ao sistema capitalista (ou apenas “o sistema”, como geralmente reduzia Ferréz nas apresentações das edições de *Literatura Marginal*) o responsável pelas mazelas dos oprimidos. Demandas posteriores demonstraram que apenas o embate classista era insuficiente para demarcar as diferenças e abrigar as pluralidades presentes nas periferias, bem como vemos na antologia aqui estudada. Esta passagem temática, que percorre um *continuum* que abriga um extremo das políticas de classe e, no outro, as políticas da diferença, pode remontar ao que Stuart Hall chama de “crise de identidades”: as identidades modernas estariam ruindo por conta das desestabilizações provocadas pela pós-modernidade, que tem posto à prova a noção de identidade fixa, substituindo-a por processos que preveem o deslocamento ou descentramento do sujeito (1998, p. 26). Um dos prováveis índices de tal crise está naquilo que Kimberlé Crenshaw

Williams (1994) apontou como uma das falhas das políticas identitárias em relação às mulheres negras (ou demais grupos racializados): na medida em que as políticas públicas destinadas, por exemplo, à violência contra a mulher, investem num sujeito feminino enquanto classe, acaba-se forjando certa homogeneidade da categoria “mulher” que pode incorrer em silenciamento da experiência vivida por mulheres negras. Por isso, Crenshaw propõe o conceito de interseccionalidade a fim de articular a interação das identidades, - no caso, classe, gênero e raça - enquanto aspectos estruturais das violências sofridas por esses grupos. Ao ler as autoras negras periféricas percebe-se não somente a potência de uma voz coletiva, que exprime “uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência”, tal como Deleuze e Guattari (1977) definem a literatura escrita por uma minoria (ou “literatura menor”), mas principalmente a construção de poéticas cujo valor político reside na auto-representação. Talvez seja por isso que essa produção se destaque mais na poesia do que na prosa. Expoentes masculinos como Sacolinha, Ferréz, dentre outros, fizeram parte da aqui chamada “primeira tendência” da literatura marginal, principalmente em textos narrativos. Sabendo que as necessidades de constituição da própria identidade são mais fortes na produção feminina-negra-periférica, a poesia, sendo a expressão do “eu” lírico, canalizariam com maior pujança tais demandas políticas. Também podemos pensar a escassez de prosadoras periféricas retomando o ensaio de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, no qual a escritora investiga a quase ausência de ficcionistas do século XVIII e XIX nas estantes das bibliotecas. A autora aponta a falta de autonomia financeira e privacidade como os elementos responsáveis para a inexistência de escritoras desse período, sugerindo às ficcionistas de seu tempo que para realizarem suas obras seriam necessários dinheiro para se bancar e um “espaço próprio” (p. 103-104). Alice Walker, em *In Search of Our Mothers’ Gardens*, revisa o ensaio de Woolf a partir de uma perspectiva negra. Para Walker, a condição de criação das mulheres negras daquele período era ainda mais precária por conta da escravidão, que impossibilitou que

estas fossem donas de suas próprias vidas. Vale reforçar também o caráter de classe que tem tomado a forma poética. Audre Lorde, intelectual do feminismo negro e poeta, afirma que “de todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica (...), a que requer menos trabalho físico, menos material, e que pode ser feita nos intervalos, na despensa do hospital, no metrô e em pedaços de rascunho” (1983, p. 116, tradução minha). E é exatamente esse exíguo espaço que torna a poesia “a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e de mulheres não-brancas” (idem). Por isso, a escolha pela poesia, para Lorde, trata-se de uma questão de classe. E dessa forma damos conta de que a identidade de classe, que era o grande mote do início da produção literária marginal-periférica, reconfigura-se a partir dos novos cenários emergentes, construídos a partir das fragmentações provocadas por movimentos sociais, como afirma Hall.

A leitura da literatura marginal-periférica, principalmente da produção de autoras negras, é um exercício que exige constantes atualizações, uma vez que se trata de um movimento em recente expansão, muitas vezes permeados por práticas sociais que podem determinar as poéticas vigentes, como configuram, atualmente, os *slams poetry*, que tem cada vez mais contado com o protagonismo feminino.

Referências bibliográficas

- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: Racismos Contemporâneos, Rio de Janeiro, Takano Editores, 2003.
- Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I. São Paulo, Agosto de 2001.
- _____ Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato II. São Paulo, Junho de 2002.
- _____ Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato III. São Paulo, Abril de 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *A literatura menor*. In: Kafka, por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977
- DAVIS, Angela. *The Legacy of Slavery: Standards for a New Womanhood*. In: Women, Race and Class. New York, Vintage

- Books, 1983
- EVARISTO, Conceição. *Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face*. Trabalho apresentado no IV Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros. Salvador, 13 a 16 de setembro de 2006.
- FAUSTINO, Carmen, SOUZA, Elizandra (org). *Pretextos de mulheres negras*. São Paulo, Edição do autor, 2013
- HALL, Stuart. *A Questão da Identidade Cultural*. 2a edição. Campinas: Textos Didáticos IFCH/Unicamp, 1998.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70*. 5a edição. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2005.
- LORDE, Audre. *Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference*. In: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Freedom: Crossing Press, 1984.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2009
- NASCIMENTO, Jenyffer. *Terra Fértil*. São Paulo, Edição do autor, 2014
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2013
- _____. *Águas da cabaça*. São Paulo, Edição do autor, 2012
- SOUZA, Elizandra; KINTÊ, Akins. *Punga*. Disponível em <http://www.edicoestoro.net/nossos-livros/14-publicados/31-punga-elizandra-souza-a-akins-kinte.html>, acesso em 26 de outubro de 2016
- TENNINA, Lucía. *¡Cuidado con los poetas! Una etnografía sobre el mundo de la literatura marginal de la Ciudad de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2011
- WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. New York: Harcourt Inc, 1983.
- WILLIAMS, Kimberlé Crenshaw. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. In: Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk, Eds. *The Public Nature of Private Violence*. New York: Routledge, 1994, p. 93-118.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Circulo do Livro. s/d.

ENTRE MEMÓRIAS: A LEMBRANÇA COMO PONTE (IM)POSSÍVEL

Bruna Del Valle de Nóbrega¹

Entre todas as formas narrativas existentes, a memória parece figurar como um dos poucos denominadores em comum. É certo que seu tratamento difere segundo essas mesmas formas, mas ela está sempre presente. Seja no discurso, na forma ou em sua ausência – o que é importante ressaltar – a memória é parte do ato de contar. O que se conta, como se conta ou porque não se conta são escolhas que o narrador faz, imbuído, entre outras coisas, da bagagem sócio-histórico-cultural da qual dispõe. Ao que temos, em primeiro lugar, que o narrador não está separado da memória. Entre as muitas escolhas possíveis para contar algo, uma inexistente é despir-se da memória, a própria e a imaginada ou alheia. Daí decorre que mesmo a ausência dela em uma narrativa seja fato notável.

Se pensarmos no narrador ideal de Benjamin (1987), aquele que não abre mão da sabedoria² trazida pela narrativa, estamos diante do narrador que lida com a dupla relação da memória: o longe espacial e o longe temporal (Benjamin, 1994, p. 202), ambos trazidos pelo narrador ao contar uma história. O espaço e o tempo, este último representado pela tradição, são os dois eixos que equilibram o gráfico do narrador de Benjamin, cujo desempenho se dá através do uso da memória. Ainda que com a função utilitária que o autor sugere para a narrativa, contar está associado a lembrar, e nisso sua oposição aos textos informativos é imperativa, dado que

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

² Sabedoria é usado no texto de Benjamin no sentido de lição trazida por alguém que detinha o conhecimento sobre ela, de aprender com a experiência do outro.

a informação tem função imediata e não remete a um passado que servirá de exemplo, trazendo a sabedoria.

Outras áreas de estudos também olharam para a memória como matéria. Enquanto, no século XIX, Freud havia iniciado na psicanálise o debate acerca das memórias e sua seletividade, afastando a ideia preexistente de que nossa mente seja um museu, no campo das ciências sociais Maurice Halbwachs inaugura na década de 1950 o estudo sociológico da memória com “Os quadros sociais da memória”, seguido de “A memória coletiva”. Para este autor, a memória é sempre construída em grupo, dado que aquele que lembra é um indivíduo inserido em um grupo de referência. A memória seria, então, um fenômeno coletivo:

“Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. (...) Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.” (Halbwachs, 2006, p. 39)

Com a noção de construção social, a oposição entre memória individual e memória coletiva para este autor segue o caminho de fenômeno coletivo que começava a ser delineado nos estudos sociais à época. E por estar assim relacionada aos eventos coletivos, as memórias individuais são as mais difíceis de acessar, tendendo a desaparecerem. Nesse senti-

do, a ideia de construção social da memória através de uma comunidade afetiva se aproxima da ideia do narrador artesão de Benjamin, cujas “coisas perfeitas” só são possíveis porque recebem, a cada processo artesanal, uma nova superposição de camadas finas e translúcidas. É o retrabalho com a memória que a torna viva para um grupo, uma comunidade afetiva e mesmo para o indivíduo.

Halbwachs aponta a memória individual como um fragmento, partes do meio social do qual o indivíduo é apenas instrumento. A memória, portanto, passa por uma espécie de validação ratificada pela interação que opera no grupo ao qual o indivíduo pertence. Mesmo para a construção das lembranças individuais, o indivíduo precisa recorrer ao meio social do qual faz parte. Pode-se concluir então que a memória é uma construção coletiva mesmo quando operada de forma individual, uma vez que todo indivíduo está sujeito ao grupo em que vive.

O autor aponta, ainda, o papel da memória na reconstrução do passado (História). Por fazê-lo no presente dentro da comunidade afetiva e do grupo social dos quais fazemos parte, a reconstrução do passado teria maior relação com o presente do que com o passado que tenta reconstituir. Outra vez temos um olhar centrado na interação da memória no seu contexto de produção em referência. Isso é paradigmático para pensar como situar a memória de forma estática no tempo em que ela representa não dá conta de compreendê-la e a seus processos.

Se para Benjamin a memória está no cerne da tradição oral do narrador artesão e para Halbwachs a memória é sobretudo coletiva, para o historiador Jacques Le Goff o olhar sobre a memória está centrado na divisão entre memória coletiva e memória social, a primeira expressão utilizada pelo autor para as sociedades sem escrita e a segunda para as sociedades que já tinham escrita. Essa definição elege a escrita como paradigma, restringindo no suporte uma questão que já havia se mostrado mais ampla em Halbwachs, por exemplo, que usava a expressão “memória social” em oposição à expressão “memória pessoal”, de maneira a diferenciar a me-

mória individual do fato histórico que pertencia a um grupo.

A escrita, que não era em si um problema para Benjamin, mas que dela fez uso para representar sua preocupação com o excesso de subjetividade no romance, passa a ser em Le Goff o ponto de distinção. Aparando as arestas de ambos os lados, e, ainda, considerando a memória como matéria de estudo de diversas áreas – e não só da História, como poderia se pretender –, faz-se necessário identificar neste ponto uma questão: seria a subjetividade o ponto de distinção entre uma memória que se pretenda coletiva e uma memória que se pretenda individual?

Aparentemente, não. Se pensarmos nas questões de identidade e identidade nacional, como excluir a função da subjetividade na construção da identidade nacional de um indivíduo? A tradição, esse “pano de fundo” atribuído à memória coletiva, mais parece constar como uma referência para o exercício da subjetividade do que propriamente uma categoria à parte (ou seja, se complementam, e não se excluem). Há uma relação intrínseca entre subjetividade e memória coletiva (ou social, para Le Goff), que é a relação de referência.

Além disso, centrar a questão no suporte (escrita), exclui a ideia de que outros suportes de registro da memória tenham valor (social e histórico). A história oral (enquanto categoria da História) se alimenta da tradição e com ela contribui, não sem passar pelas histórias subjetivas dos indivíduos que dela fazem uso. A sociologia prestou atenção a isso quando passou a olhar para as subjetividades na década de 1970, o que Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva” (Sarlo, 2007, p.18). A autora, no entanto, salienta o caráter exagerado do uso dos relatos pessoais³ na construção do conhecimento histórico, desprezando as especificidades de cada área. A crítica da autora reside na constituição dos relatos e testemunhos como fontes absolutas na construção do conhecimento histórico, mas não questiona a importância dessas experiências e memórias como fonte de reconstituição do passado. Não

³ Referindo-se aos relatos e testemunhos de pessoas que passaram pelo Holocausto.

se trata de inutilizar esses testemunhos como fonte, mas de observá-los com outras fontes de conhecimento histórico.

A autora aponta ainda a relação discursiva da memória e da subjetividade, que só acontece na forma e no momento da organização de um discurso, nos aproximando da interação proposta por Halbwachs. De forma complementar ao pensamento deste autor, Sarlo propõe a ideia de que o discurso (interação) opera uma experiência acontecida no passado, mas que passa a existir através do discurso (Sarlo, 2007, p. 24), salientando o caráter duplo do tempo em que se fala e do tempo do qual se fala. Também o caráter fragmentário dos testemunhos deve ser levado em consideração, uma vez que traz não só parte da história a ser relatada e parte dos que fizeram parte dela, como privilegia as escolhas de quem narra.

Paul Ricoeur vê o testemunho como “uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa” (Ricoeur, 2003, p. 3). Assim, o testemunho não é a memória em si, mas uma extensão. E acrescenta: “Mas só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada (...) (Idem). Estamos de novo no domínio do discurso, o momento em que a memória é exercitada ou ainda a interação de Halbwachs. Importa lembrar Halbwachs pois, assim como esse autor bebeu na fonte de Bergson, também o fez Paul Ricoeur, que cita Bergson em diversas partes do livro “A memória, a história, o esquecimento” (1913). O que Paul Ricoeur chama de memória exercitada, segundo ele, Bergson chamava de esforço de memória e Freud de trabalho de rememoração. O autor no introduz assim um panorama acerca do uso da memória (Ricoeur, 2014) em sua acepção verbal, prática, que aparecerá nas relações das personagens Vicente e Sá Amélia em suas construções do passado no romance escolhido para essa análise, bem como a subjetividade, apontada por Beatriz Sarlo, na função de operadora do discurso (sobretudo no discurso de Vicente/Dr. Valdez).

As visitas do Dr. Valdez, do escritor João Paulo Borges Coelho (JPBC) é um romance cujo tempo da narrativa oferece alguns desafios ao leitor. Isso se dá porque quase não há

no romance datas precisas, evidentes⁴. O tempo é indicado por preposições e locuções adverbiais ou ainda por imagens construídas sobre ações/cenas que tenham relação com o tempo, como envelhecer, por exemplo: “Perguntava-se se chegaria a ver envelhecer estas paredes como vira envelhecer as outras (...)” (Coelho, 2010, p. 17). Numa tentativa de síntese, podemos desdobrar esse tempo da narrativa em pelo menos três tempos diferentes: 1. O cronológico, que se anuncia pelo contexto e sabemos ser os anos de transição da Independência, 2. O presente da Nação como metáfora de seu nascimento e, por fim, 3. O tempo da memória, recorrido pelo narrador em diversos momentos da narrativa para voltar a um passado recente (ou não tão recente assim), evocado em diversos *flashbacks*. É neste “tempo da memória” que se situam as reflexões do presente texto.

Ao acompanhar a divisão dos capítulos do romance, vemos subdivisões internas que normalmente se referem a lembranças do passado, individual ou coletivo, em geral vinculadas ao trecho que segue; quando não são divagações de assuntos que frequentemente recorrerão à memória para o seu desenvolvimento. São os *flashbacks* que explicam a cena do momento presente. Nos termos do próprio autor: “lembrar é sempre explicar” (Coelho, 2007, p. 2). Assim, o passado explica o presente, como já anuncia a expressão latina que precede o livro, como que em forma de dedicatória: *ex nihilo nihil* (nada surge do nada).

De fato, a palavra memória ou palavras correlatas são abundantes no texto: memória, lembrança, passado, “fantasma do passado”, esquecimento, etc. Podemos citar, ainda no capítulo 1, a fala de Vicente ao argumentar com Sá Cae-

⁴ Há, de fato, três ocorrências de datas: uma é 1907, ano da chegada de Ernestino Ferreira, marido de Sá Amélia e que é o mote para colocar o passado das duas irmãs na narrativa (p. 10) e duas que se referem ao Dr. Valdez, a primeira contando a sua história desde a chegada no Ibo, em 1940 e morte em dezembro de 1959 (p. 28) – a data mais completa que o romance apresenta – e uma segunda referência à chegada do médico em 1940 (p.58), mas que serve para falar de Ana Bessa, mãe de Sá Amélia e Sá Caetana, e prosseguir com histórias do passado da narrativa. Portanto, e por sem um romance que trata de anos de transição, datas precisas aparecem apenas para falar do/no passado.

tana porque deve encarnar o personagem do Dr. Valdez: “- E amanhã? Amanhã a patroinha vai querer saber quando chega esse doutor - disse Vicente, intranquilizando a patroa. - Ela lembra-se sempre daquilo que lhe faz falta.” (Coelho, 2010, p.31). “Ela” refere-se a Sá Amélia, a irmã doente que vive entre a realidade e o esquecimento. A respeito desse esquecimento, ainda no mesmo trecho o narrador alega que Vicente observa em Sá Amélia como ela manipula o ato de lembrar e esquecer de acordo com sua própria conveniência. Seja pela fala transcrita acima, seja por essa manipulação mostrada pelo narrador, vemos como a questão da memória aparece nessa personagem de forma recorrente e com grande importância. Uma das chaves para observar Sá Amélia é justamente o exercício da memória, que moverá a personagem e seus humores de acordo com o conforto ou desconforto que ela sente no estágio de memória em que se situa. Se está no passado (com o Dr. Valdez/Vicente), ela se arruma, é educada e tem bom humor. Se está no presente (sem o Dr. Valdez) é melancólica ou mal-humorada, quando não alheia. Sá Amélia vive em dois planos diferentes dos planos dos outros personagens. Esses planos não são o passado/presente comuns aos outros personagens, mas uma derivação destes: Sá Amélia vive entre o real e o irreal, o primeiro tendo lugar nos momentos em que ela está no presente, agressiva e dando trabalho a Vicente e à irmã Sá Caetana. Seus discursos neste plano são de imposições ou de infantilidades. Quando passa para o irreal, os discursos de Sá Amélia são lúcidos e em alguns momentos agudos, a exemplo da primeira visita do Dr. Valdez, em que a personagem faz uma síntese do caráter da irmã:

“(…) Sabe, doutor - prosseguiu a sagaz senhora -, a vida da minha irmã se divide em duas partes distintas. A primeira gastou-a ela fazer mal aos outros; esta segunda dedica-a a expiar esses pecados para manter reservado o cantinho que lhe está prometido lá no céu.” (2010, p. 63).

Há, portanto, uma inversão na temporalidade dessa personagem, que está ligada à sua pretensa falta de lucidez, atribuída por sua vez à doença que é descrita como real, mas que vai aos poucos se mostrando manipulada. Dada a ironia do discurso de JPBC nesse romance, é difícil precisar em quem momento a doença deixa de ser apenas discurso irônico para metaforizar a manipulação da história pelo sistema colonial (sempre segundo suas próprias premissas e conveniências) para iniciar o “apagamento” de Sá Amélia. Essa personagem cujo corpo vai ruindo de baixo para cima, ou seja, dos pés que tocam a terra até a cabeça – aqui outra metáfora, de como a luta anticolonial se iniciou pela luta pela terra (pelo território) e foi “imobilizando” os portugueses até que não houve sustentação ideológica para a continuação de Portugal em Moçambique – representa o medo da mudança e da perda do estado de colônia⁵. Daí porque viver no estado de memória é para ela muito mais confortável. Ela sobrepõe, num estado de fantasia ou delírio na maior parte das vezes, a memória individual à memória coletiva (Coelho, 2007). E essa memória individual já não tem mais espaço na história da nação recém construída. Por isso tem de ruir.

As lembranças de Vicente parecem ter dois momentos na narrativa, sofrendo uma mudança à medida que ele veste o papel de Dr. Valdez. Se antes de representar o médico suas lembranças vinham na esteira das lembranças das duas irmãs, à medida que o rapaz (e a nação) vai (vão) ganhando autonomia, as lembranças de Vicente vão ganhando espaços maiores na narrativa, mostrando como a estrutura do texto confirma o seu conteúdo, tendo o seu *turning point* nos diálogos internos entre ele e o “seu” Dr. Valdez.

Entre todas as lembranças de Vicente, uma das mais marcantes é a do momento em que viu seu pai, Cosme Paulino, ser espancado por ter roubado açúcar. Essa memória, exer-

⁵ Cabe aqui menção à irmã Sá Caetana a respeito de memórias individuais/coletivas. Enquanto Sá Amélia filtra suas lembranças na medida do que lhe falta, Sá Caetana tem lembranças mais coletivas e menos pessoais, muito ligadas ao entorno e às pessoas.

citada pelo rapaz, nos termos de Paul Ricoeur⁶, de forma individual e intensa no presente é descrita como a criação de uma memória coletiva de punição para os outros criados no passado. A cena e o asco que ela provoca em Vicente são resquícios da velha ordem aos quais o verdadeiro Dr. Valdez não daria atenção, mas que esse novo Dr. Valdez não pode abandonar. É a presença forte de Vicente no médico e é também o começo da imposição do rapaz pela voz do médico. Parece haver aqui uma inversão da função da memória coletiva, criada para funcionar como aviso para os outros criados, mas que no momento em que Vicente/Dr. Valdez a exercita, fazem o Dr. Valdez se voltar contra as duas colunas, negando o açúcar oferecido e abrindo possibilidades para o rapaz começar a se impor naquele papel. Este é também um dos momentos que mais alterna entre presente/memória do romance. O efeito é de um filme com *flashback* muito dividido em que acompanhamos a cena atual “lembrando” da anterior com angústia. É uma cena também para se pensar a violência (Coelho, 2007) que não cessa mesmo depois de declarado o fim da guerra, porque se inscreve nas memórias individuais e, portanto, fazem parte da memória coletiva de maneira generalizada.

Entre a primeira e a segunda visita do Dr. Valdez, as lembranças não são de Vicente, mas de Sá Caetana, que, entre outras, lembrará de Cosme Paulino por ocasião da morte do pai de Vicente. Nesta segunda visita, em que Sá Amélia fica indiferente a maior parte do tempo, temos um Dr. Valdez já mais forte, que chega a assustar Sá Caetana:

“Tão impressionada estava Sá Caetana com as parencas entre o Dr. Valdez e Vicente que até os espalhafatosos óculos de aros vermelhos lhe parecia não destoarem, colocando-os na face do verdadeiro Dr. Valdez, que transportava na memória. Aos poucos acabava sendo o Dr. Valdez que imitava Vicente e não o contrário.” (Coelho, 2010, p. 93)

⁶ “(...) lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada.” (RICOEUR, 2014, p. 71)

O espanto que esta personagem sente é significativo, porque mostra o choque que a transposição de Vicente em Valdez opera. Sendo Sá Caetana a primeira a enxergar essa transposição e também a interlocutora preferida deste Valdez – já que Sá Amélia passará praticamente toda essa segunda visita alheia, passam a debater num diálogo em que Vicente já dá indícios de que sua encenação de Valdez não se encerrará no personagem, mas funcionará como uma ponte para que ele próprio, o Vicente, possa interpretar o seu papel. É mediante esse processo de negociação das diferenças (Can, 2014, p. 188) que Vicente, se parecendo mais com o Dr. Valdez, vai conquistando a sua liberdade. Liberdade que vai sendo delineada nas cenas que cortam, que por um lado levam Sá Caetana (e Sá Amélia junto) mais para o passado, enquanto inserem Vicente ainda mais no presente, na cena em que os amigos o convidam para sair e que termina com Vicente conhecendo Maria Camba, numa espécie de ritual de iniciação. Assim, Vicente vai deixando as memórias e o passado de lado, enquanto é inserido naquele presente em que se misturam sua história individual à do país em construção.

Pensando mais abertamente na questão entre memória individual e memória coletiva, voltamos ao momento em que Vicente constrói o personagem que irá encenar. Em princípio, os materiais que tem são as lembranças de sua própria memória individual para a reconstrução do Dr. Valdez. Vemos no trecho abaixo que ele vai buscar esses recursos na infância:

“Levou horas a transformar-se naquele fantasma do passado em frente ao pequeno espelho da parede do seu exíguo quarto, enevoadado pelas manchas amarelas e negras da humidade e da pobreza. Horas em que foi construindo um doutor que era o velho doutor que ele via passar quando criança, caminhando pelas ruas do lbo imponente e altivo como um navio que sulcasse as águas na distante linha do horizonte. E era também uma figura alimentada pelas imagens todas juntas de todos os brancos que Vicente foi vendo passar ao longo da vida, sempre ligeiramente irritadiços e carrancudos ou rindo desabridamente quando o faziam, sempre muito

imprevisíveis, vagamente ameaçadores. Sempre, também, figura que despertavam uma certa e inexplicável hilaridade.” (Coelho, 2010, p. 39-40)

Se por um lado há um tom jocoso por parte de Vicente na construção desse Frankenstein do Dr. Valdez, por outro há um recurso clássico de representar as memórias que vêm da infância como desorganizadas e imaturas. Assim, a memória, para Vicente, assume um papel de construção do discurso, na forma do seu exercício, à maneira do exercício de memória de Paul Ricoeur. Neste exercício em particular, Vicente está resgatando o que sabe do Dr. Valdez através de sua memória individual, mas apelando para a memória coletiva quando faz generalizações dos brancos que conhece. É um exercício de elaboração de um discurso interno, um repertório que inicia Vicente na discussão do colonialismo. Isso não deixa de ser um recurso do escritor para uma certa gestão política da memória. Colocar os brancos como irritadiços ou carrancudos é criar uma maneira de ver muito particular dos colonizados, e que faz sentido para um personagem que representa o nascimento da nação.

Ao encarar a personagem do Dr. Valdez, o rapaz se vê diante do colonizador e do colonizado na mesma pele. Podemos interpretar o teatro de Vicente como uma representação da expulsão do colonizador do corpo do colonizado. Vicente se veste de Dr. Valdez para depois despir-se dele, porque o poder legitimador do médico faz com que a voz do rapaz seja ouvida dentro da casa das duas velhas colonas. Mesmo que seja representando, os pequenos gestos como não querer açúcar no chá e os abusos (como considerados por Sá Caetana) ao perguntar do criado da casa para ver a reação daquela personagem são maneiras de impor o discurso dele na voz do outro. Não deixa de ser um artifício encontrado por Vicente para romper com a velha ordem.

No entanto, Vicente não fará essa ruptura antes da terceira visita de um Dr. Valdez agora já quase transfigurado. É por essa forte transfiguração, talvez, que a transição entre a segunda e a terceira visita seja a mais breve e também a mais

intensa de todas, composta de uma ex-colona que protagoniza uma cena de poder e controle, pagando ao Vicente um valor a mais para “acabar de uma vez com a brincadeira” (Coelho, 2010, P. 113) – ou seja, destituindo Vicente do poder e da voz que o papel de Dr. Valdez havia lhe conferido, e por outro um Vicente que sentiu o golpe e empreende um intenso diálogo interno onde, finalmente, Dr. Valdez e Vicente se fundem, completando o ciclo de transformação do rapaz em adulto, do criado em homem livre, da colônia em nação independente.

É nessa terceira visita, cujo embate entre Sá Caetana e Vicente/Valdez será intenso, com ataques agressivos daquela e provocações em resposta deste último, que Vicente se verá livre da tarefa de servir como o seu pai. Sá Amélia o liberta, num momento de lucidez até então escondida, quando responde à irmã porque Vicente nunca será igual ao pai: “- Sei o suficiente para reparar que o rapaz se vai escapar, o suficiente para sentir o brilho novo que ele traz no olhar. O que, sendo pouco, é mais do que aquilo que tu sabes.” (Coelho, 2010, p. 134), ao que Vicente/Valdez responde concordando com a velha senhora e Vicente, só, se despe do Dr. Valdez, tirando a máscara que usava naquela visita e causando todo o embaraço que segue à cena. Por fim, em um derradeiro momento de lucidez nessa última visita, Sá Amélia, cega, agradece à irmã por ter finalmente oferecido a cerveja ao rapaz. Os simbolismos aqui são vários, seja por mostrar um Vicente finalmente liberto por *tirar a máscara*, seja por uma ex-colona resignada que *ficou cega* para o regime (e que por isso definha, com lapsos de lucidez), seja por uma ex-colona que, se agarrando ao que acredita ter de poder e de razão, ataca aquele Dr. Valdez e todos os seus argumentos, trazendo inclusive a imagem do pai de Vicente para desestabilizá-lo.

O Dr. Valdez, ponto central desse teatro, constituiu, por um lado, a ponte entre as lembranças de Vicente e das duas senhoras. Sua (re) existência possibilitou não só a volta dessas ex-colonas à sua vida anterior, mimetizada pela lembrança e pelo jogo teatral, como possibilitou a Vicente alcançar – no sentido de processo – a sua libertação. Sobre este jogo, cabe

dizer que, embora Vicente parecesse ser o mais entretido – embora tenha começado o processo por obrigação, sempre vale ressaltar –, figurando e desfigurando o Dr. Valdez com cada vez mais verossimilhança, também Sá Amélia surpreenderá no final, com seus rompantes convenientes de lucidez. Há aí uma poderosa metáfora de como se constituiu o jogo do sistema colonial, composto de avanços e regressos que serviram sempre ao colonizador. Da mesma forma que Sá Amélia manipula inclusive a memória, também o colonizador se via no direito de manipular para além do território das colônias, mas também aquilo que há de imaterial, como a História e a memória.

Por outro, essa ponte já se anunciava impossível, porque desde a saída do interior para a cidade, a situação política já afastava Vicente das duas velhas senhoras como afastava o regime colonial dos territórios moçambicanos. Havia um elo frágil, escancarado pelos “efeitos de fronteira” (Can, 2014, p. 188) produzidos pelas visitas. A libertação de Vicente, no seu plano individual e coletivo, e a perda dos privilégios dessas duas senhoras são o legado do Dr. Valdez. A morte de Sá Amélia é significativa no sentido que com ela morre esse velho regime, que já não tinha espaço naquela ordem que se instaurava. Sá Amélia agonizava. A partida de Sá Caetana, por sua vez, é o destino final dos ex-colonos que não aceitaram resignar-se. E assim, essa ponte das memórias suscitadas e exercidas pelo Dr. Valdez também vai ruir, na busca pelo Homem Novo que Vicente ouve no desfile de soldados, confirmadas pela estrutura do romance, que desse ponto em diante não fala mais de memórias nem de passados. Vicente e os amigos pensam no que serão, e não no que foram.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COELHO, João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Alfragide: Leya, 2010.
- CAN, Nazir Ahmed. *Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho*. Maputo: Alcance, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRIMM, DAHL E MAJIDÍ: A REPRESENTAÇÃO DA CUMPLICIDADE NA INFÂNCIA

Dayse Oliveira Barbosa¹

Esta pesquisa tem como eixo temático o estudo comparativo entre os contos dos Irmãos Grimm *João e Maria e Irmãozinho e irmãzinha*, a narrativa juvenil *A fantástica fábrica de chocolate*, de Roald Dahl, e o filme iraniano *Filhos do paraíso*, dirigido por Majid Majidí, a fim de evidenciar como os personagens principais dessas obras, todos crianças, apesar de se situarem em períodos cronológicos e espaços bastante distintos, são capazes de superar as condições sociais simplórias em que vivem, devido aos fortes vínculos de cumplicidade e solidariedade que estabelecem entre elas mesmas e também entre elas e o ambiente familiar.

Como esta pesquisa iniciou-se recentemente (fevereiro de 2016), será apresentada neste texto uma leitura introdutória das obras em estudo, traduzindo-se em um exercício de paráfrase e comentário dos enredos que constituirão o corpus ficcional da Dissertação · motivo pelo qual os pressupostos teóricos e o aporte crítico não aparecem nessa abordagem preliminar.

Em *João e Maria*, devido à condição de extrema pobreza, as crianças são abandonadas pelos pais em uma floresta. Caminhando perdidas e assustadas, encontram uma linda casa, construída com doces e chocolate. As crianças são recebidas por uma simpática senhora que, na verdade, era uma bruxa. Essa bruxa aprisiona o casal de irmãos. Enquanto Maria é obrigada a realizar as tarefas caseiras para a bruxa, João é encarcerado em uma gaiola e obrigado a comer constantemente para engordar muito, pois o plano da bruxa é cozinhá-lo para o próprio jantar. Contudo, no dia em que a bruxa pre-

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV-FFLCH-USP).

parava os primeiros ingredientes para o cozimento de João, Maria a empurra no caldeirão com água fervente e a bruxa morre afogada. Antes de fugirem da casa da bruxa, os irmãos encontram o baú de ouro da bruxa, recolhem todo o ouro que conseguem e retornam para casa, onde são acolhidos pelo pai, cuja esposa havia falecido.

Em *Irmãozinho e irmãzinha*, não há nomeação de nenhum personagem. Os irmãos, devido à violência da madrasta (que também é uma bruxa), resolvem fugir de casa e viver na floresta. Lá, o irmão, após beber a água de uma fonte envenenada pela própria madrasta transforma-se em um corço. Após algum tempo vivendo na floresta, ambos são encontrados pelo rei, que os leva para o palácio, onde vivem como hóspedes. Após a morte da rainha, a garota casa-se com o rei e tem um filho com ele. A bruxa, furiosa, mata a jovem (que agora é rainha) enfeitiçada. Entretanto, a rainha morta não consegue afastar-se do filho e do irmão, retornando todas as noites para vê-los. Em uma noite, quando está despedindo-se dos dois, o rei a encontra e descobre a artimanha que a matou. Ele traz a amada novamente à vida ao abraçá-la com amor e condena a bruxa à fogueira. Após a morte da bruxa, o irmão retoma a forma humana.

Por meio dessa breve síntese, percebe-se que a cumplicidade existente entre os irmãos em ambos os contos não só é responsável pela articulação de toda a trama, mas também garante que os irmãos vivam aventuras inusitadas, superem artimanhas perversas, sobrevivam e reconstruam suas vidas.

Os laços de cumplicidade e solidariedade entre os irmãos existem desde o início das narrativas; contudo, eles se tornam significativos a partir do momento em que os irmãos começam a viver sozinhos na floresta, enfrentando os perigos tanto da natureza quanto dos humanos que deles se aproximam, representados em *João e Maria* pela bruxa que recebe as crianças em sua casa, atraindo-as na intenção de aprisioná-las, e, em *Irmãozinho e irmãzinha*, pelo rei que encontra na floresta a menina vivendo junto de um corço e os leva para morar no palácio, um ambiente de conforto e suntuosidade, até então desconhecido das crianças.

É notável que a solidão dos irmãos na floresta, associada à falta de perspectiva de breve retorno para casa, estimula-os a estabelecer uma parceria indissolúvel ao longo dos contos, chegando ao ponto em que a vida de um somente faz sentido ao lado do outro, como o momento em que Maria corajosamente empurra a bruxa para dentro do caldeirão em que João seria cozido, ocasionando a morte da malvada e a consequente libertação de ambos. Semelhantemente, no outro conto, a irmã não apenas leva o irmão transformado em corço para viver com ela no palácio, como mantém esse segredo mesmo depois de casar-se com o rei, e volta para despedir-se do filho e do irmão após ter sido assassinada pela bruxa.

Essa parceria indissolúvel dos irmãos garante a morte da antagonista (a bruxa) de maneira cruel, assim como o desfecho feliz da narrativa. Nos dois contos, no final da história, os irmãos estão juntos, em um novo lar e economicamente muito melhor do que se apresentavam no início da intriga, ou seja, devido aos laços afetivos existentes entre eles, foram cumpridos todos os desafios e, por isso, receberam a recompensa tanto no âmbito familiar quanto no financeiro.

Em *A fantástica fábrica de chocolate*, não há um casal de irmãos, Charlie Bucket é filho único, paupérrimo, subnutrido, vive com os pais e os quatro avós em um casebre na periferia de uma grande cidade. Um dia Charlie foi sorteado para visitar a fábrica de chocolate do Sr. Wonka, reconhecido internacionalmente porque era o dono da mais fantástica fábrica de chocolate do mundo. Nessa fábrica, Charlie, acompanhado pelo vovô José, junto com outras crianças, passeou de barco por rios de chocolate, conheceu vacas que dão leite com chocolate e travesseiros de maria-mole. No final dessa visita inesquecível, soube que seria o herdeiro dessa fábrica de chocolate e retornou para casa, junto com o avô, em um elevador voador para contar a novidade aos demais membros da família.

A primeira distinção notável entre *A fantástica fábrica de chocolate* e os contos dos Grimm é a ausência de irmãos e a presença da família. Apesar da miséria em que vive, a família

de Charlie é extremamente afetuosa com ele, especialmente, o vovô José, o mais animado dos quatro avós, que explica ao neto a origem dos chocolates Wonka e suscita no garoto a curiosidade de conhecer a “mais fantástica fábrica de chocolate do mundo”, que produzia os chocolates mais saborosos do mundo, mas na qual não se via a entrada de ninguém, sequer funcionários no local.

Nesse livro, o principal vínculo de cumplicidade e solidariedade estabelecido é entre Charlie e vovô José. O envolvimento entre os dois é tão intenso que José é o único que se dispõe a acompanhar Charlie no passeio pela fábrica do senhor Wonka, tão logo recebe a notícia de que o neto havia sido sorteado para conhecer essa fábrica de chocolate.

A partir do momento em que Charlie, o avô, as outras crianças sorteadas e seus respectivos acompanhantes entram na fábrica, o inusitado domina a narrativa e o imaginário praticamente anula o real. Os rios de chocolate, os pirulitos luminosos, as balas de arco-íris, as vacas que dão leite com chocolate, os travesseiros de maria-mole, mostram porque essa não é apenas uma fábrica de chocolate, mas a “mais fantástica fábrica de chocolate” do mundo. Aos poucos, as crianças que já não sabem experimentar seus sonhos, viver as fantasias típicas da infância vão sendo eliminadas do passeio, junto com seus respectivos responsáveis, também limitados pela realidade mesquinha de suas vidas.

Somente Charlie e o avô chegam ao final do passeio na fantástica fábrica de chocolate. É possível depreender deste final que Charlie e o avô representam a infância e a velhice, os dois extremos da vida, demonstrando que não há idade para o ser humano realizar seus sonhos.

Após a conclusão do passeio, o senhor Wonka, idoso, sem herdeiros e preocupado com o futuro da fábrica de chocolate, revela para Charlie que, por ele ter chegado ao fim do passeio, foi o escolhido para herdar a “mais fantástica fábrica de chocolate” do mundo e, assim, dar continuidade à realização dos sonhos de crianças e adultos, sonhos que são o produto mais significativo dessa fantástica fábrica de chocolate.

Já no filme *Filhos do paraíso*, o enredo desenvolve-se em torno de um casal de irmão, semelhantemente aos contos dos Grimm; ambos vivem com seus pais, na periferia de uma grande cidade, enfrentando uma grave condição socioeconômica, semelhantemente à narrativa de Charlie Bucket.

A trama tem início quando Ali Mandegar é encarregado de buscar os sapatos da irmã mais nova, Zahra, no sapateiro. No entanto, perde-os no retorno para casa. A partir desse fato, o casal de irmãos passa a dividir, escondido dos pais, o único par de tênis de Ali para que ambos frequentem a escola. A negociação do segredo que existe entre as crianças movimenta toda a narrativa filmica. Na escola, Ali inscreve-se para participar de um campeonato interescolar de corrida de rua, a fim de ser classificado em terceiro lugar e, com isso, ganhar um novo par de tênis para a irmã. Mas, ele vence a corrida e não presenteia Zahra.

Nota-se, no desenvolvimento do enredo filmico, que o segredo mantido pelos irmãos sobre o desaparecimento dos sapatos de Zahra torna a relação deles mais intensa e, com isso, é mais perceptível para o espectador a cumplicidade e a solidariedade que se estabelece entre os irmãos.

A cumplicidade entre os irmãos é ressaltada nas cenas em que os olhares de Ali e Zahra entrecruzam-se na presença dos pais, nos breves instantes que os irmãos conversam nas vielas da periferia em que vivem, enquanto trocam o par de tênis que dividem, e nos raros momentos de diversão, nos quais os dois brincam sozinhos com a água do poço existente no pátio comum da vila que habitam. A poeticidade dessa brincadeira tão simplória ganha relevo devido ao enquadramento que frisa o brilho nos olhos e o sorriso espontâneo dos irmãos.

Entretanto, é nos instantes finais do filme que a cumplicidade entre os irmãos atinge o ápice. Na corrida interescolar da qual Ali participa com o intuito de ganhar um par de tênis novo para a irmã, os passos dele são sobrepostos pelas cenas dos passos de Zahra, com os mesmos tênis desgastados que Ali usava durante a corrida, correndo nas vielas tortuosas do bairro onde moravam, para que ambos efetuassem a troca de

calçados. Para intensificar o efeito dessa sobreposição, o som da respiração ofegante dos irmãos misturam-se, como se os dois estivessem correndo juntos naquele momento.

O pai das crianças compra um novo par de sapatos para Zahra assim que ele recebe o pagamento; contudo, o filme encerra sem que o pai entregue o presente para a filha, enfatizando a tristeza e a solidão de Ali, que ganhou a corrida, mas preferia ter ficado em terceiro lugar apenas para presentear a irmã com o par de tênis que ganharia, compensando-a pelo sofrimento que ele próprio havia desencadeado na vida de Zahra.

Por meio das leituras aqui apresentadas, percebe-se que tanto nos contos *João e Maria*, *Irmãozinho e irmãzinha*, quanto na narrativa *A fantástica fábrica de chocolate* e no filme *Filhos de paraíso*, as crianças superam as adversidades, inclusive, as dificuldades do contexto social em que vivem, em razão dos fortes vínculos de cumplicidade e solidariedade que estabelecem seja no entorno familiar – como é o caso de Charlie Bucket – seja entre os irmãos – como é o caso das demais obras.

Neste momento está sendo estabelecido o repertório teórico-crítico para que a análise das obras ficcionais sejam fundamentadas e as questões pontuadas no decorrer desse texto sejam devidamente aprofundadas.

Referências

- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas - símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
-
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. Barueri: Manole, 2010.
- DAHL, Roald. *A fantástica fábrica de chocolate*. [1964] Trad. Dulce Horta. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FILHOS DO PARAÍSO. Direção e roteiro de Majid Majidi. Produção de Amir Esfandiari e Mohammad Esfandiari. Intérpretes: Mahammad Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian, Bahare Seddigi e outros. Teerã: The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1997. DVD (88 minutos), sonoro, colorido. Legendado. Inglês/Português.
- GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas - obras completas*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega Universidade, 1983.

LÚCIO CARDOSO E MANOEL DE OLIVEIRA: ARTISTAS DA DISSIDÊNCIA

Edimara Lisboa¹

Anjo no nome, Angélica na cara,
Isso é ser flor, e Anjo juntamente,
Ser Angélica flor, e anjo florente,
Em quem, se não em vós se uniformara?

Quem veria uma flor, que a não cortara
De verde pé, de rama florescente?
E quem um Anjo vira tão luzente,
Que por seu Deus, o não idolatrara?

Se como Anjo sois dos meus altares,
Fôreis o meu custódio, e a minha guarda,
Livrara eu de diabólicos azares.

Mas vejo, que tão bela, e tão galharda,
Posto que os Anjos nunca dão pesares,
Sois Anjo, que me tenta, e não me guarda.
Gregório de Matos²

Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira são autores³ que podem ser mais imediatamente aproximados por fazerem parte de um certo panteão dos artistas católicos de língua portuguesa. Neles, o Cristianismo, sobretudo em sua simbologia apostólica-romana, aparece como preocupação temática e

¹ Doutoranda dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP).

² Segundo dos três poemas de Gregório de Matos dedicados à dona Ângela, uma das três filhas de Vasco de Sousa de Paredes, de tão rara formosura, que D. João de Alencastro, quando foi deste governo para Lisboa, levou consigo um retrato seu. Para reprodução do poema, consultamos a edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (MATOS, 2014, p. 25, soneto 11).

³ Autor de literatura e autor de cinema, respectivamente, embora ambos tenham experimentos nas duas áreas.

como modelização estética que dão os termos de uma complexa discussão sobre a condição humana e o próprio fazer artístico ocidental. Interessados em representar a dimensão obscura do sagrado, sem, contudo, negar a validade da fé religiosa, os dois artistas apresentam uma série de paridades que pretendemos salientar e aprofundar com a pesquisa de doutorado intitulada “Estranhas Angélicas: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso” e que permitem a discussão de como o Brasil e Portugal têm-se visto mutuamente, no esforço de nos entendermos como Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

Temos proposto uma outra forma de comparatismo, para figurar ao lado do primeiro. Um comparatismo prospectivo, pautado por relações comunitárias, um comparatismo da solidariedade, da cooperação. Comparar diante de problemáticas que nos envolvem a todos para nos conhecer naquilo que temos de próprio e comum. Enlaces comparatistas, tendentes a relações de reciprocidade, não numa relação sujeito/objeto, mas sujeito/sujeito em aproximações e fricções, tendo em conta desafios que se colocam em termos de atualidade sociocultural (BENJAMIN, 2012, p. 14).

Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968) nasceu em Curvelo, pequena cidade do planalto central de Minas Gerais, e teve uma educação escolar, política e religiosa tradicional.⁴ Joaquim Lúcio Cardoso pai vinha de uma família de fazendeiros de Valença, no estado do Rio de Janeiro, e era engenheiro de formação, dividido sempre entre os negócios agropecuários e os investimentos no ramo industrial. Em seu primeiro romance, *Maleita*, o jovem Lúcio traça uma epopeia do que seria a história de seu pai, deixando Curvelo para “fundar” Pirapora. Na adolescência, mudou-se com a família para Belo Horizonte e, depois, para o Rio de Janeiro, onde cursou o Instituto Superior de Preparatórios. Sua carreira literária, iniciada cedo,

⁴ “Escritor visceralmente mineiro, Lúcio foi marcado desde a mais terra infância pela onipresença dos ritos da religião católica” (CARELLI, 1988, p. 23).

foi muito marcada, entre outros aspectos, pelo rebuscamento barroco das palavras e por um sentido trágico da relação do ser humano com Deus. Destacado romancista, sobretudo após a publicação de *Crônica da casa assassinada*, enveredou por vários caminhos da criação artística. Em literatura, publicou também novelas, contos, diários, traduções, poesia e crítica literária. No teatro, escreveu várias peças e chegou a encenar algumas delas. No cinema, compôs roteiros originais e realizou um filme inacabado, *A Mulher de Longe*, cujo projeto foi completado em 2012 pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda, o Bigode. Vítima de um derrame cerebral em 1962, que o impediu de escrever, Lúcio Cardoso passou a dedicar-se ativamente à pintura.

Manoel Cândido Pinto de Oliveira (1908-2015) nasceu no Porto, ao norte de Portugal, e fez seus primeiros estudos no Colégio Universal do Porto, antes de prosseguir-los num Colégio em La Guardia, na Galiza, a cargo de jesuítas. Filho do industrial e primeiro fabricante de lâmpadas português Francisco José de Oliveira, cresceu numa família da alta burguesia nortenha, com origens na pequena fidalguia.⁵ Um de seus primeiros experimentos filmográficos, *Hulha Branca*, registrava a inauguração da central hidrelétrica de Ermal, fundada por seu pai em 1932. A longa carreira cinematográfica de Manoel de Oliveira remonta ao cinema mudo e passou por todas as grandes viradas técnicas da sétima arte. Cineasta constantemente rememorado pela experimentação interartística e forte interesse pela literatura, pelas artes plásticas e pela música, compôs poemas e roteiros originais.⁶ Seus filmes, dentre os quais são bem conhecidos *Um Filme Falado*, *Vale Abraão* e

⁵ “Homem e artista do Porto [...], Manoel de Oliveira deixou registrada, tanto nas suas realizações cinematográficas quanto nas suas publicações, essa paixão pela cidade nortenha e pela paisagem a ela vinculada. [...] O Porto recuperado é não só o da infância do cineasta, mas o da vida social portuguesa [...] e o dos escritores que por ele passaram e o retrataram em suas obras” (VALENTIM, 2010, p. 255, 258).

⁶ Recentemente, Manoel de Oliveira também teve um projeto filmico inacabado realizado por outro cineasta, trata-se do argumento “A Mulher que Passa”, completado e realizado pelo cineasta João Botelho com o título “A Mulher das Luvas”, seguimento do filme *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu* (2016).

Palavra e Utopia, são marcados por um provocativo formalismo e as complexidades da fé cristã compõem uma das temáticas de sua predileção.

A par dessas e outras curiosas similitudes biográficas, de menor interesse, esses dois autores que nos propomos a estudar comparativamente na pesquisa de doutorado têm suas relações adensadas quando olhamos para o interior das duas produções. Lúcio Cardoso traduziu o *Livro de Job*, que em Manoel de Oliveira compõe uma das narrativas do filme *Mon Cas*, assim como vários elementos da mitologia bíblica perpassam as obras de ambos. Há nos dois uma recorrente procura pelo fantasmagórico e por outras figurações do sobrenatural,⁷ bem como as interpenetrações entre fé e descrença, tradição e modernidade. Há, também, a busca obsessiva pela arte da letra, procurando na palavra um adorno estético rebuscado o mais distante possível do prosaísmo da fala cotidiana.⁸ Outro ponto que os aproxima é o desinteresse pela ação dramática propriamente dita, em atenção às possibilidades de inserção do ensaísmo no interior de uma obra de ficção. Além disso, o destaque dado às personagens femininas e a busca por uma compreensão do eterno feminino⁹ ganham nos dois conjuntos de obras reflexões singulares. Ambos têm a mesma predileção barroca pelas pompas e pelas classes altas, bem como o mesmo desprezo pelo realismo. Também compartilham certa visão religiosa que faz com que o homem não tenha a sua inteireza senão ligado a algo que o transcende. Isso só para citar os pontos de contato mais evidentes. Em linhas gerais, o estilo artístico de ambos os autores se aproximam do que é possível sintetizar com a expressão “moderno-romântico”.

⁷ A título de exemplificação, podemos citar: de Lúcio Cardoso, as peças “O escravo” e “O homem pálido”, os poemas “A morte submissa” e “Poemas do colégio interno”, os romances *A luz no subsolo*, *Dias perdidos* e a própria *Crônica da casa assassinada*; de Manoel de Oliveira, os filmes *Benilde ou a Virgem-mãe*, *Francisca*, *Os Canibais*, *O Convento*, *O Espelho Mágico*, *O Poeta Doido*, *o Vitral* e *a Santa Morta*, *Le Gebo et l'Ombre*.

⁸ Conferir a esse respeito Carelli (1988) e Damasceno (2013), Johnson (2007) e Preto (2008), entre outros.

⁹ Conferir Costa (2005) e Cardoso (2013).

A proposta de nossa pesquisa de doutorado é trabalhar de forma mais detida com o filme *O Estranho Caso de Angélica*, cujo roteiro foi escrito por Manoel de Oliveira em 1952 sob o título “Angélica” e que, por razões financeiras e técnicas, foi realizado apenas em 2010, e com a peça de teatro *Angélica*, escrita por Lúcio Cardoso em 1945, encenada pela primeira no Teatro de Bolso, sob sua direção, em 1950 e televisionada em 1961, com direção de Fábio Sabag, pela TV Continental. Os enredos dessas duas obras são completamente diferentes, mas elas se entrecruzam no elemento central: a dubiedade que o nome celestial das protagonistas ganha no confronto com suas características infernais. No filme uma jovem Angélica morta reclama pela vida fantasmática e na peça uma Angélica envelhecida descobre uma forma vampiresca de rejuvenescer e nunca morrer.

O Estranho Caso de Angélica de Manoel de Oliveira é ambientado na pequena cidade da Régua, na região do rio Douro, onde o jovem fotógrafo judeu Isaac estaria passando uma temporada, hospedado num modesto quarto de pensão. Numa noite tempestuosa, e por conta da ausência do único fotógrafo da cidade, Isaac é chamado com urgência à quinta das Portas, propriedade de uma das mais ricas famílias da região, para tirar fotografias de Angélica, que havia acabado de falecer. Ao enquadrar a bela morta com sua câmera fotográfica, Isaac vivencia o estranho caso: no ecrã da objetiva (e somente ali) Angélica retorna à vida, fita-o e sorri de forma radiante.

Desnorteadado pela inexplicável experiência, no dia seguinte o fotógrafo vai assistir ao velório na igreja católica, apesar de não se sentir à vontade naquele espaço que não coaduna com suas próprias crenças religiosas. Lá, algumas jovens comentam como ela permanece bonita: pareceria uma noiva, ou um anjo do céu. Diante das fotografias que ele mesmo revelou, Isaac fica obcecado pela imagem de Angélica, que passa a visitá-lo em sonhos. Imerso em suas leituras de Teixeira de Pascoais e José Régio, passa a vagar pela cidade tirando fotografias, sobretudo de cavadores de vinhas à moda antiga. Observando que seu hóspede “tem vindo a se tornar muito

estranho”, dona Justina indaga se não estaria ele sob efeito de bruxismo. O certo é que, apaixonado por um fantasma que continua a visitá-lo, e que ele contempla simultaneamente com alegria e terror, Isaac toma consciência da sua impotência diante do mistério da vida e dos meandros da arte fotográfica: “Seria esta estranha realidade uma alucinação? Será o penetrar no espaço do Absoluto de que tanto ouvi falar?”, pergunta-se constricto após acordar de um sonho em que seu espírito flutua sobre o rio Douro nos braços espectrais de Angélica.

A ideia para o roteiro d’*O Estranho Caso* surgiu de uma experiência pessoal de Oliveira, solicitado a tirar as últimas fotografias de uma prima de sua esposa durante o velório da jovem. O cineasta relata em entrevista que, impressionado com a beleza e a vivacidade do cadáver, chamou-lhe a atenção o fato de as fotografias parecerem imagens de uma noiva feliz e não de um corpo já sem vida (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 147-148). Todo o filme recupera aquela experiência da década de 1950, e a própria câmera analógica de Isaac remete à sua procura por algo que não existe mais. Contudo, não há a tentativa de disfarçar os elementos que marcam a passagem do tempo e que situam as filmagens em 2010.

Em *A câmera clara*, Roland Barthes desenvolve uma reflexão sobre a prática oitocentista de se fotografarem cadáveres, destacando a “confusão perversa” entre o real e o vivo que se pode depreender dela, uma vez que “o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984, p. 118). Essa confusão se adensa com a impressão de movimento do cinema, uma vez que o jogo da representação cinematográfica só passa a *funcionar* quando o público mergulha na ficção, como se ela estivesse *realmente* acontecendo naquele momento. Mas neste filme, como na maior parte da obra de Manoel de Oliveira, o espectador é constantemente provocado ao distanciamento, sobretudo por conta da *mise en scène* demasiado artificiosa e abertamente teatralizada, características caras ao estilo cinematográfico oliveiriano.

Angélica de Lúcio Cardoso é ambientada num palacete

de província, como o da Chácara dos Meneses, no interior de Minas Gerais, em *Crônica da casa assassinada*. A proprietária de Monte-Santo, “a fazenda mais rica da região”, é Angélica, uma solteirona de meia-idade, que se veste de forma luxuosa e extravagante e que vive apenas na companhia da criada Joana e de Leôncio, seu aparentado e factótum. Corre pelas redondezas um estranho boato sobre Angélica: por três vezes ela adotou lindas e frágeis moças órfãs como suas protegidas e por três vezes acabou por velar cadáveres enrugados e deformados; quanto mais garotas morrem na casa de Angélica mais a proprietária parece jovial e radiante. “É voz geral: dona Angélica remoça dia a dia”, como se de bruxaria se tratasse.

O segundo ato da peça focaliza o quarto aliciamento de uma acompanhante jovem e frágil da qual Angélica poderia cuidar como filha enquanto suga a energia sem grandes escândalos. Lídia é “um lírio selvagem”, uma camponesa cheia de vida que se mostrava abatida e pálida depois de passar por uma desilusão amorosa. Mas além de chamar o interesse da possível bruxa, Lídia também desperta a paixão do mefistofélico Leôncio. Atraída pelo luxo e pela generosidade dessas exóticas figuras, a jovem resolve ficar no palacete e desvendar por conta própria a verdade em torno daqueles boatos de província, até que percebe, já no terceiro e último ato, que a vida, de repente, começa a escapar-lhe. As duas opções que a narrativa então lhe coloca parecem igualmente inseguras ao observador atento: permanecer ao lado de Angélica ou fugir em companhia de Leôncio. “Não sei, já agora tenho medo. Há momentos em que me fita de um modo estranho”, confessa Lídia, em estado bastante debilitado, ao se lembrar que a própria Angélica lhe contou que há loucos capazes de simular muito bem os gestos das pessoas sensatas, escondendo por detrás da máscara um outro “que espia sem nada compreender” e que “para este ser estranho e de pupilas brancas, não existem as leis naturais e nem a ordem estabelecida”.

Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld demonstra como o teatro moderno encontrou nos procedimentos estruturais da épica diferentes soluções dramáticas para o “desilusionamento radical do palco” (ROSENFELD, 1985, p. 140). A

máscara da dramaturgia grega clássica foi então recuperada apenas para se fazer tombar *em cena*, diante dos olhos do público. Caberia ao teatro não mais nos distrair da realidade, mas deflagrar as suas contradições. Por isso, os atores não precisariam desaparecer por detrás das personagens e “de certo modo colocam-se por trás deles” e mostram-nos mostrando-se, de modo que o universo ficcional fique “projetado a partir do mundo e se converta [em fato] em função dele” (p. 173). No teatro de Lúcio Cardoso, o diálogo cria a primeira camada de distanciamento épico, por conta de sua rebuscada verborragia poética; mesmo personagens humildes e de pouco estudo, como Lídia e Joana, têm discurso declamatório e frases de intensa síntese filosófica. O figurino ultrapassado e pomposo, ao gosto expressionista, marca outra camada de distanciamento, retirando abertamente o caso insólito de Angélica da realidade corriqueira.

As imbricações entre realidade e ficção, marcantes tanto no filme de Manoel de Oliveira como na peça de Lúcio Cardoso, ganham particular interesse quando aproximadas da questão do estranho que as perpassa. Até o momento não encontramos indícios de que Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso tiveram contato com a obra um do outro, mas suas preocupações estéticas semelhantes convidam ao traçado desse paralelo. A onomástica irônica do nome de suas protagonistas simultaneamente angelicais e demoníacas dão mote a essas fábulas do século XX sobre a juventude eterna do rosto, como reflexão acerca do culto à imagem e à beleza que marca a sociedade extremamente visual de que fazemos parte.

As qualidades sedutoras e sobrenaturais das duas Angélica, fantasma ou vampiro, que conduzem as vítimas, Isaac ou Lídia, para a morte prematura, tocam em problemas essenciais da sociedade moderna. Discutem, por exemplo, o esforço de sobrevivência anacrônica da aristocracia rural em meio ao capitalismo industrial do século XX – esforço ainda persistente no século XXI, mesmo após o *crack* financeiro de 2008, como é problematizado no filme de Manoel de Oliveira. As duas obras sondam a relação ambivalente do homem moderno com a fé religiosa: “Vou à igreja sim, como todo mun-

do. Mas às vezes me assaltam dúvidas”, admite a Angélica de Lúcio Cardoso, ao que Joana complementa: “Dúvidas de todo o mundo também. Talvez até o próprio padre Henrique...”. Similarmente, perscrutam com certa ironia o mistério da morte e a sua ambivalente relação com a vida de todo dia: o coro da Igreja n’*O Estranho Caso* canta em uníssono: “é certo, é certo, o céu é a minha morada, por ela muito anseio” enquanto na peça, D. Teresa e D. Risoleta, personagens apontadas pela crítica de Lúcio Cardoso como a presença do coro grego em *Angélica*, lamentam: “Hoje em dia há muitas doenças que ninguém sabe a origem. Devemos temer tudo: os médicos sabem tão pouco!”, potencializando a relação ambígua que os valores cristãos modernos estabelecem com a dicotomia vida e morte – por um lado, aplaude-se o anseio piedoso pela vida eterna e, por outro, ambiciona-se a ampliação da vida terrena por meio do desenvolvimento da medicina.

Essa ideia da morte como algo que se deve, ao mesmo tempo, ansiar e temer marca a atmosfera lúgubre da peça e do filme, que inverte o discurso religioso sob os artifícios do maligno, sem compor, contudo, uma ambiência de terror. Pelo contrário, as duas obras não se filiam formalmente à tradição do gênero horrorífico, mas utilizam suas figuras macabras na composição de uma ambiência poética sóbria e elevada, em que se destaca certo rigor clássico. São obras introspectivas, que causam estranhamento ao dar um tom inesperadamente constrito a temas macabros, compondo uma reflexão séria sobre a condição humana e sobre as possibilidades de a arte captar algo que está morrendo, ou melhor, de dar a ver o arcaico que persiste no seio da vida moderna.

O conceito de estranhamento (*ostraniene*) do formalista russo Viktor Chklóvski vem a propósito para a análise dessas Angélicas insólitas. As características da construção estética que particularizam as duas obras se aproximam no sentido de que criam um distanciamento, fazendo o público estranhar propositalmente o modo peculiar como o mundo ficcional se relaciona com o repertório comum de arte e de mundo, dando “a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” por meio do “procedimento que consiste em

obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLÓVSKI, 1976, p. 45). Chklóvski conceitua a arte como processo de *singularização* de determinado elemento corriqueiro que torna possível desfamiliarizar nosso olhar sobre ele, sintetizando a capacidade que as artes têm de retirar a automaticidade do olhar sobre algo e dar a ver aspectos inusitados dos objetos e das situações mais ordinários.

Os posicionamentos artísticos de Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira se aproximam do conceito de estranhamento de Chklóvski no sentido da busca pelo não familiar (e por isso a insistência na ideia do estranho e assombroso) como maneira de libertar o público da letargia mental da ficção de entretenimento, que povoa a literatura, o teatro e o cinema em geral. Seria preciso estranhar para se permitir refletir, de maneira que somente aquilo que nos causa estranheza, que incomoda, conduziria a uma dimensão nova em termos artísticos e críticos. Assim, o conceito de estranhamento, alinhado à análise comparativa do texto da peça e do filme, conduzirá nossas discussões das problematizações levantadas pelas duas obras, que foram esboçadas de passagem neste artigo e que convidam o leitor/espectador ao olhar desconfiado e crítico, pelo ponto de vista comparatista, segundo o qual “a literatura é uma área de conhecimento em correspondência com outras do campo das humanidades. Um conhecimento que permite caracterizar redes de articulação muitas vezes ainda não visíveis e que permite estabelecer correspondências [não imediatas]” (BENJAMIN, 2012, p. 9-10).

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema.)
- BARBOSA, Maicon. O fascínio da imagem: a experiência do fora e o filme O estranho caso de Angélica. *Outra Travessia*, Revista de Literatura e Teoria Literária, n. 18, Florianópolis: UFSC, 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 9. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Posfácio de Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Bóris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.
- COSTA, João Benárd da. Pedra de toque: o dito 'eterno feminino' na obra de Manoel de Oliveira. MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. Entrevista para Leon Cakoff e textos de Inácio Araújo, Leyla Perrone-Moisés, João Bénard da Costa e Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 116-157. (Mostra Internacional de Cinema.)
- DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.
- ESTRANHO CASO de Angélica, O. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: Filmes do Tejo II; Espanha: Eddie Saeta SA; França: Les Films de l'Après-Midi; Brasil: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2010. 97 min. DVD (Cinema Guild).
- FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre sua obra*. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012, p. 165-182.
- JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2007. (Contemporary Film Directors.)
- MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos*: Códice Asensio-Cunha, volume 4. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- PRETO, Antônio. *Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra*. Porto: Fundação de Serralves; Público, 2008. (Arte Contemporânea.)

- RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Edusp, 2006.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. “*Angélica: uma personagem fáustica na dramaturgia de Lúcio Cardoso*”. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (orgs.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: Ed. UFAL, 2004a, p. 141-152.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Ed. UFAL, 2004b.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates.)
- SANTOS, Cassia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.
- VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p. 255-265. (Estudos, 282.)

PEDRO CASALDÁLIGA E AGOSTINHO NETO: NA POESIA CONTRA O PODER, OS VERSOS QUE FEREM E FAZEM FLORESCER.

Edson Flávio Santos¹

1. Poetas contra o poder

É de inegável relevância as inúmeras conexões reveladas nos últimos anos pelos estudos comparados das literaturas de língua portuguesa produzidas em alguns países africanos e no Brasil. Parte das constantes similaridades e também assimetrias servem tanto para o re-conhecimento desses autores quanto para compreendermos as condições criativas a que foram submetidas tais obras.

Buscando continuar os estudos desenvolvidos durante o mestrado em estudos literários, realizado na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), proponho-me aqui, através da análise literária, trazer algumas aproximações sobre a poética de Pedro Casaldáliga e Agostinho Neto, poetas que, mesmo inseridos em diferentes espaços e temporalidades produzem obras literárias de inestimável valor poético.

Pedro Casaldáliga, é espanhol, veio para o Mato Grosso/Brasil, em 1968, e é desde 2005, Bispo Emérito da Prelazia de São Félix do Araguaia. Sua atuação apostólica e política foram muito importantes para o desenvolvimento da região, tendo manifestado sua indignação diante dos atos praticados pelas políticas de povoamento e truculência exercida pelos latifundiários assumindo a voz dos menos favorecidos, chamando, inclusive, a atenção de autoridades internacionais para os problemas da região. Fato esse que lhe rendeu constantes ameaças e tentativas contra sua vida. No entanto até hoje, com 88 anos e acometido pelo Parkinson, nunca se intimidou diante das injustiças sociais.

¹ Doutorando do PPGEL/UNEMAT, bolsista FAPEMAT.

Agostinho Neto, angolano. Filho de pais professores e missionários religiosos. Decidido a formar-se em Medicina, embarcou para Portugal em 1947 e se matriculou na Faculdade de Medicina de Coimbra. Mesmo tendo conseguido uma bolsa de estudos, enfrenta uma realidade social muito severa, tendo que suportar não só a dificuldade econômica, mas também as condições de discriminação racial muito latentes contra os jovens negros oriundos da colônia.

Assim como Pedro, Agostinho Neto insere-se nas atividades políticas e acaba sendo preso em 1951. Foi liberto em 1957, contando com uma forte manifestação de intelectuais da época. Participante das atividades da Casa dos Estudantes do Império (CEI) juntamente com Amílcar Cabral, José Francisco Tenreiro e outros fundaram o Centro de estudos Africanos, que passa a funcionar clandestinamente, sendo fechado pelo governo fascista em 1964.

Agostinho Neto experimenta, desde a juventude, suas inclinações para revolução e coloca todo seu vigor em um empreendimento político e social que em 1975, juntamente com a participação de tantos outros gentes, irá culminar com a independência de Angola e sendo Neto o seu primeiro presidente, vindo a falecer em 1979.

Dos poemas selecionados para este momento, o de autoria de Pedro Casaldáliga é proveniente da obra *Missa dos Quilombos* (2012)², reunião de poemas que criadas para serem utilizadas como músicas durante a celebração da missa católica, teve sua primeira versão apresentada no Recife em 1981, propositalmente no lugar onde havia sido exposta a cabeça de Zumbi de Palmares no ano de 1695. Pois os versos dessas canções fazem inúmeras referências ao processo de escravidão a que foi submetido os negros oriundos do continente Africano e ao legal escravagista que ecoa na contemporaneidade.

A *Missa dos Quilombos*, como é chamada, só foi lançada em Long Play em 1982. A obra tem por autores das letras Dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, a composição musical é de Milton Nascimento.

² A obra original foi escrita em 1981, porém a versão utilizada para esse estudo é uma reedição especial feita pela Abril Coleções em 2012.

E o poema de Agostinho Neto escolhidos para análise está no livro *Sagrada Esperança, 1974*. É a obra mais conhecida do autor que traduzida para muitos idiomas chega a diversos países levando a mensagem de uma ânsia pela libertação não só do homem angolano, mas podemos entender como de toda a humanidade.

2. Versos que ferem

Buscando comunicação com o título desse texto queremos evocar a imagem das roseiras que com seus espinhos nos ferem, mas não nos impedem de ver florescer suas rosas. Em nossa analogia, aqui muito pontual, os dois autores, na luta contra o poder, produzem versos que, pela dureza das palavras, ferem e, pela beleza das mesmas, fazem florescer.

As obras já ditas anteriormente, considerando todo o valor estético das mesmas, são frutos, antes de tudo, da experiência revolucionária de cada autor, ou da “situação-gênese” da obra, utilizando termo cunhado pelo crítico Emil Staiger (1997) na obra *Conceitos e Fundamentos da Poética*, de que, ainda se tratando da criação poética, extraímos ainda a seguinte citação:

“Dizem que uma poesia é bela, e pensam apenas na sensação, palavras e versos. Ninguém pensa, entretanto, que a verdadeira força e valor de uma poesia está na situação, em seus motivos. A partir daí fazem-se milhares de poesias em que o motivo é nulo e que simulam uma espécie de existência, simplesmente através de sensações e versos sonoros” (Staiger, 1997: 25).

Para Staiger (1997) não é apenas o componente estético que imprime beleza a poesia, mas, principalmente, na força que a provocou e que ela carrega dentro de si. A poesia existe por que houve um desejo, ela não é obra do acaso ou da mera elaboração estética.

Pesquisas já realizadas irão demonstrar que tanto Agostinho Neto quanto Pedro Casaldáliga estão ao largo de preocuparem-se apenas com valores unicamente estéticos.

Para Pires Laranjeira (2010) “Não se pode idealizar um qualquer cânone literário angolano que expulse a obra de Neto de um lugar primacial em nome de valores esteticizantes: ela constitui um novo paradigma negro-africano, que obriga a reler toda a poesia, redefinindo o lugar dos outros”(Laranjeira, 2010: 132). A afirmação de Laranjeira aponta uma crítica para alguns estudiosos que não considerem a poesia do autor angolano um exemplar canônico de representação estética, mas ressalta que é inegável sua contribuição para constituição literária da nação.

Da mesma forma, encontramos na obra *Pedro Casaldáliga e a poética da emancipação* a seguinte afirmação: “o poeta se recusa à produção de versos que nucleiam os próprios procedimentos, aqueles cujo fazer consiste na exploração de aspectos formais” (Souza & Reis, 2014: 47) e segue dizendo que o autor possui “devida preocupação formal” e que não abre mão da inventividade e uso criativo dos recursos estéticos afim de “valorizar a função poética da linguagem, sem, no entanto, abrir mão de seus valores humanos e transcendentais” (Souza & Reis, 2014: 48), isto faz de Casaldáliga, a semelhança de Agostinho Neto poetas comprometido antes de tudo com os seus semelhantes.

Essa atuação na defesa dos valores e direitos dos seres humanos, operada muitas vezes na denúncia das situações de privação de uma parcela da população irá funcionar de certo modo como um *leitmotiv* da poesia de ambos e que não ferirá o valor literário de cada uma delas.

As entradas nos poemas, a seguir, permitem-nos descobrir e ensaiar estudos comparados sobre as relações culturais, políticas e sociais existentes entre esses autores, de Brasil e Angola e que vão ser fundamentais para pensarmos estas literaturas funcionando em uma rede de significações.

Agostinho Neto, em “Adeus à hora da largada” declara:

Minha mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis

Mas a vida
matou em mim essa mística esperança [...]

Sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a vida

Hoje
somos as crianças nuas das sanzalas do mato
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos
nos areias ao meio-dia
somos nós mesmos
os contratados a queimar vidas nos cafezais
os homens negros ignorantes
que devem respeitar o homem branco
e temer o rico
somos os teus filhos
dos bairros de pretos
além aonde não chega a luz eléctrica
os homens bêbedos a cair
abandonados ao ritmo dum batuque de morte
teus filhos
com fome
com sede
com vergonha de te chamarmos Mãe
com medo de atravessar as ruas
com medo dos homens
nós mesmos [...] (Neto, 1974: 35-36)

O poema mostra a dor que o eu da poesia sente em abandonar a sua terra. Há um lamento individual, mas há de sobremaneira uma voz coletiva oque revela o particular que parte para a ação.

Como nos versos:

Sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a vida (Neto, 1974: 35)

Depreende-se do excerto acima um dos aspectos de análise do poema que orbita na figura “mãe” que quando invocada nasce de uma experiência pessoal e comunica-se com a própria África. Berço comum, ventre negro de onde nascem esses filhos que cansados de esperar partem de sua terra.

São versos que ferem o leitor ao produzirem a imagem da dor desses filhos de terem que abandonar a sua pátria em um momento em que a luta pela independência parecia perdida. A imagem da separação de “todas as mães negras cujos filhos partiram” e das “crianças nuas das sanzalas do mato” e d’os garotos sem escola” são versos que, como espinhos, nos perfuram, nos incomodam para uma realidade ainda um tanto quanto atual, quando olhamos para as periferias dos países, principalmente, do *lôcus* enunciativo do poeta.

Como numa mesma espécie de *elã*, Pedro, quase meio século depois risca versos em rebelde esperança, em “A de Ó (Estamos chegando)”:

Estamos chegando do fundo da terra,
Estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoite nós somos,
Viemos lembrar.

Estamos chegando da morte nos mares,
Estamos chegando dos turvos porões,
Herdeiros do banzo nós somos,
Viemos chorar.

Estamos chegando dos pretos rosários,
estamos chegando dos nossos terreiros,
dos santos malditos nós somos,
viemos rezar.

Estamos chegando do chão da oficina,
estamos chegando do som e das formas,
da arte negada que somos
viemos criar.

Estamos chegando do fundo do medo,
estamos chegando das surdas correntes,
um longo lamento nós somos,

viemos louvar.

[...]

Do
Exílio da vida,
das Minas da Noite,
da carne vendida,
da Lei do açoite,
do Banzo dos mares...
aos novos Albores!
vamos a Palmares
todos os tambores!!!

Estamos chegando dos ricos fogões,
estamos chegando dos pobres bordéis,
da carne vendida nós somos,
viemos amar.

Estamos chegando das velhas senzalas,
estamos chegando das novas favelas,
das margens do mundo nós somos,
viemos dançar.

Estamos chegando dos trens dos subúrbios,
estamos chegando nos loucos pingentes,
com a vida entre os dentes chegamos,
viemos cantar.

Estamos chegando dos grandes estádios,
estamos chegando da escola de samba,
sambando a revolta chegamos,
viemos gingar.

[...]

Estamos chegando do ventre das Minas,
estamos chegando dos tristes mocambos,
dos gritos calados nós somos,
viemos cobrar.

Estamos chegando da cruz dos engenhos,
estamos sangrando a cruz do Batismo,
marcados a ferro nós fomos,

viemos gritar.

Estamos chegando do alto dos morros,
estamos chegando da lei da Baixada,
das covas sem nome chegamos
viemos clamar.

Estamos chegando do chão dos Quilombos,
estamos chegando do som dos tambores,
dos Novos Palmares só somos,
viemos lutar. (Abril Coleções, 2012: 28-29)

O poeta que escreve em Mato Grosso produz na década de 80, um rito religioso que, teve sua apresentação pública assistida por 50 mil fiéis, mas que podendo conter subversões, foi feita sob os olhares atentos da polícia e depois veio sofrer duras sanções da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

Casaldáliga irá dizer num texto introdutório da *Missa dos Quilombos* que a obra é uma comunhão com “os Negros da África, os Afros da América, os Negros do Mundo, na Aliança com todos os Pobres da Terra” (Abril Coleções, 2012: 16). Isso fica evidente quando encontramos nos versos do poema/canção de entrada “A de Ó (Estamos chegando)” comunicação com os versos do poeta angolano, onde o eu do poema convoca sua raça a valorizar sua memória e sua cultura e a lutar por elas, consolidando o processo de construção de uma consciência de ser negro e da capacidade de assumir sua própria dimensão. É influência do movimento da negritude, presente também nos versos de Agostinho Neto, onde revela-se o homem negro que procura reencontrar a sua identidade perdida ao longo da colonização.

São realidades que ferem, perfuram, versos que, amparados pelos meios de comunicação, vão nos fazer lembrar das diversas situações de torturas *da carne do açoitado* presentes hoje no chão da oficina, *nos ricos fogões, nos pobres bordéis, nas novas favelas, nos trens dos subúrbios, nos alto dos morros, na lei da Baixada*.

O Brasil goza de quase um século e meio de abolição da escravatura, porém o lastro desse período ainda é bem palpável. O reflexo de uma sociedade que, embora tenha abolido a escravidão no papel, continua a reproduzir as mesmas práticas discriminatórias e vexativas para com os negros e seus descendentes. Esses espaços de resistência são amplamente explorados nos versos anteriores.

Casaldáliga, não prende-se apenas a história do Estado de Mato Grosso, que recebeu grande contingente de escravos, e que possui boa parte da população descendente de escravos e tendo contada entre os seus milhares uma rainha africana: Tereza de Benguela. O autor faz eco a todos os que vivem situações de exploração por sua crença, cor, cultura, condição econômica, etc.

O poema antes de situar o *éthos* dessa parcela da população denuncia a atualização do velho hábito dominador: o trabalho escravo, não mais com correntes e açoites, porém não sem menos privações, principalmente de seus direitos.

Até aqui, os trabalhos de análise com os poemas desses dois autores, tem revelado artistas que utilizam-se da poesia para expressarem sua revolta, sua indignação e que trazem em seus horizontes de expectativa, seus projetos de luta e suas duras palavras de ordem.

3. Versos que fazem florescer

Assim como nas roseiras, não há só espinhos nessas poesias. Há flores, há cores, há esperanças. Os versos fazem florescer utopias desesperadas.

Nesse sentido o poema de Casaldáliga quando traz as afirmações de que o negro veio *lembrar, chorar, rezar, criar, louvar, amar, dançar, cantar, gingar, cobrar, gritar, clamar, o som dos tambores, dos Novos Palmares, viemos lutar e acreditar nos novos Albores!* Anuncia uma nova esperança, um novo amanhã que ainda não se realizou mais que existe enquanto desejo, enquanto constructo de uma esperança que pode ser lida também na poesia de Agostinho Neto.

Para Pires Laranjeira (2010) “Neto inscreveu na sua poesia o percurso histórico do povo angolano (impregando-a, desse modo, de ecos épicos), da alienação à reafrikanização” (Laranjeira, 2010: 132) que aparece impregnando sua poesia como um sentimento/desejo muito presente que pode ser visto nos versos finais do poema, “Hora da Largada”:

Amanha
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
vão em busca de vida. (Neto, 1974: 36)

O compromisso de denúncia social e da luta por direitos e justiça evidenciado nos versos acima objetiva um claro diálogo do poema com o Neo-Realismo Português, que encontra ressonâncias na luta contra o poder já anunciadas na poesia de Pedro Casaldáliga formando assim um núcleo temático comum entre os poetas que tornam suas obras exemplares significativos de uma forma de atuação social e humana.

Uma atuação não só identificada no campo literário, mas de sobremaneira no campo intelectual onde circulam os autores, pois, no dizer de Edward Said (2000)

“O intelectual actua assim com base em princípios universais: todos os seres humanos têm direito a contar com padrões de comportamento decentes em matéria de liberdade e justiça da parte dos poderes ou das nações do mundo, e as violações deliberadas ou inadvertidas destes padrões tem de ser denunciadas e combatidas corajosamente” (Said, 2000: 28).

Nesse sentido, a trajetória de vida dos autores dá conta de certificar essa maneira de “combater corajosamente”, no caso

de Pedro Casaldáliga através de sua ação religiosa no interior do Brasil denunciando a dizimação dos povos indígenas, o abuso de poder dos latifundiários, as péssimas condições de vida dos trabalhadores e o desmatamento ilegal da Floresta Amazônica. Por conseguinte Agostinho Neto também vai opor-se ao domínio e exploração da metrópole desde jovem quando escrevia para os jornais da época entre 1938 e 1946, a saber, *O Estandarte*, *O Farolim* e *O Estudante*, e depois pela sua importante atuação nas atividades da Casa dos Estudantes do Império (CEI), no Movimento de Unidade Democrática (MUD) e futuramente nas ações do Partido Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) do qual seria o grande articulador, culminando com sua condução como primeiro presidente de Angola.

Apesar das sanções e cerceamentos a que foram submetidos esses autores, os fatos elencados corroboram a premissa de que Pedro Casaldáliga e Agostinho Neto não centram sua atuação apenas no âmbito literário, mas fazem-na em conjunto com outros modos de inserção na sociedade, desempenhando assim um papel importante na sociedade e para o grupo que representam, mantendo viva a utopia de uma nova sociedade.

Para Ernst Bloch (2006), filósofo alemão (1885-1977), na obra *O Princípio Esperança* (3 vols), a utopia é inerente ao ser humano e embora temos a impressão de que quando nos referimos a ela estamos nos afastando da realidade, o autor declara que é justamente no “aqui e agora” que ela se faz, principalmente como crítica do presente: “Em contrapartida, o que importa é a participação consciente e ativa no processo histórico imanente da reconfiguração revolucionária da sociedade” (Bloch, 2006: 175). Essa participação consciente que o autor trata, acontece através do sonho-diurno feito com olhos-abertos, tendo a esperança como princípio onde o homem, dependendo de seu engajamento nesse processo, pode superar a realidade que se vivencia até que uma nova (a desejada) se estabeleça.

Desta maneira podemos perceber que Agostinho Neto e Casaldáliga quando, através de seus poemas fazem uma

crítica real do presente, promovem ao mesmo tempo uma espécie de convite à utopia. Despertando a “esperança” nos membros da sociedade que participam e desta forma ativando, ou dando início a um processo de mudança da sociedade.

Nesse sentido, ainda que em tempos e países distintos, esses os traços comuns na poesia desses autores de Língua Portuguesa, de acordo com Benjamim Abdala (2003) irá possibilitar que se estabeleça uma rede de solidariedade entre as duas nações. Uma rede fraterna que é sustentada não só pelos textos produzidos pelos autores em questão, mas de sobremaneira pela atuação séria e comprometida dos mesmos como cidadãos participantes ativos dessa sociedade que deseja mudança.

Desta feita, temos que a poesia que emana dos versos de Pedro Casaldáliga e Agostinho Neto parece ser carregada por uma força interna capaz não só de ferir, mas também de fazer florescer uma primavera de mudanças para os membros da sociedade onde estão inseridas as suas obras.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ABRIL COLEÇÕES. *Missa dos Quilombos - 1982*. São Paulo: Abril, 2012. Volume 17 (Coleção Milton Nascimento).
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Trad. Nêlio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto. 2005. Volume 1.
- _____. *O Princípio Esperança*. Trad. Nêlio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto. 2006. Volume 2.
- CASALDÁLIGA, Pedro, TIERRA, Pedro. *Missa dos Quilombos*. Disponível em: <<http://www.servicioskoinonia.org/Casaldaliga/poesia/quilombos.htm>>. Acesso em 30 de out. 2016.
- LARANJEIRA, Pires. Novo paradigma negro-africano. In: BARRADAS, Acácio (org.), *Agostinho Neto. Uma vida sem tréguas*, Lisboa/Luanda, AAA, 2005, p. 129-135.
- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Cuba: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- SOUZA, Marinete Luzia Francisca de; REIS, Célia Maria Domingues dos. *Pedro Casaldáliga e a poética da emancipação*. Cuiabá: EduFMT, 2014.

O MODELO DO PROVÉRBIO E A “CAUSA AFRICANA” EM JOÃO ALBASINI

Elídio Nhamona¹

Presumimos que os provérbios usados por João Albasini foram uma estratégia argumentativa para aglutinar opiniões divergentes em torno da causa africana. Seu uso era aprovado por duas predisposições corriqueiras, seja bantu, seja portuguesa, pois os provérbios possuem valores respeitados por ambas as comunidades. O utilizador dos provérbios usa-os para persuadir os leitores, não somente da veracidade dos argumentos do utilizador, como também dos benefícios que esses teriam por assumi-los como seus.

Antônio Candido define o provérbio como “o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade”. Acrescenta que o provérbio se caracteriza pela repetição e lugar comum, tendo a inigualável capacidade de expressar um mundo estático e cerrado, onde as normas e as transgressões são estabelecidas e sancionadas pela comunidade. Desse modo, os rígidos códigos inibem comportamentos desviantes individuais, visto que a infração com certeza será punida, levando o infrator à exclusão social ou à morte. O provérbio, sendo sabedoria legada dos antepassados e, por conseguinte, sancionada pelos membros mais velhos e ilustres da comunidade, é sagrado e sua violação, uma grave profanação, por se tratar de uma transgressão das regras ordenadoras de uma comunidade. O provérbio, portanto, condensa na língua experiências fundamentais de uma comunidade.²

João dos Santos Albasini nasceu em Magude em 02 de

¹ Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

² Candido, 2004, p. 85, 93- 94, 96-98, 103.

novembro 1876 e faleceu em 16 de agosto de 1922 em Lourenço Marques. Seu avô, também chamado João Albasini, era português de origem italiana, tendo sido comerciante e funcionário público. Como era costume nessa época, o avô de Albasini casou-se com a filha de um chefe local, com objetivo de facilitar suas atividades comerciais. Dessa relação nasceu o pai de Albasini, Francisco, que se casou com uma princesa ronga. No meio ronga e changana, Albasini foi educado com inúmeras sentenças fixas. Quando da alfabetização em missões católicas, este leque cresceu, tendo sido adicionados aos seus rudimentos bantu máximas, aforismos e provérbios de origem europeia. Sendo leitor ávido e jornalista renomado, numa época em que o movimento romântico e realista vigorava na colônia, a competência de Albasini no manejo dessas sentenças fixas viu-se reforçada.³

Em 1908, funda-se o Grêmio Africano de Lourenço Marques; e no natal desse ano, temos a publicação do manifesto “Anno novo-era nova” no jornal *O Africano* (1908- 1920), no qual os membros do grêmio defenderam a mudança das políticas administrativas para a prosperidade da colônia. Nesse manifesto inaugural, o principal móbil de transformação seria a instrução e a educação em língua portuguesa com finalidade de exercerem uma cidadania plena portuguesa. A campanha do editor de *O Africano*, que prosseguiu em *O Brado Africano* (1918-1932), era para convencer pelos menos três grupos ⁴.

No manifesto do Grêmio de 1908, um dos grupos visados era considerado os “homens do poder”, composto pelos altos funcionários da administração colonial, os cantineiros, a emergente pequena burguesia colonial branca e um operariado branco que se comportava como uma “aristocracia operária”⁵. Por outro lado, entre os membros da pequena

³ Anônimo. João Albasini. *A Colônia*, n. 36, ano 1, p. 1, 17 ago. 1922; Anônimo. João Albasini (nota biográfica). *O Brado Africano*, n. 187, ano 4, p. 1, 8 set. 1922; Pott, K. João Albasini. *O Brado Africano*, 20 ago. 1932, n. 613, ano 16, p. 1; Noronha, R. João Albasini. *O Brado Africano*, n. 666, ano 16, p. 1, 26 ago. 1933; Moreira, 1997; Rocha, 2006.

⁴ Rocha, 2006.

⁵ Moreira, 1997, p. 77.

burguesia africana negra, existiam os que defendiam as atitudes do poder colonial associado à igreja católica, incluindo mulatos, muitos deles trabalhando em empresas privadas de capital inglês e frequentando igrejas protestantes. Alguns membros desta pequena burguesia trabalhavam igualmente no pequeno comércio, geralmente hindus e muçulmanos.

Essa divisão era manifesta nas diferentes tendências jornalísticas em Moçambique. Tínhamos jornais católicos como *O Evangelho* (1927-1949) e *A Voz de Moçambique* (1959-1975), os jornais protestantes como *Kuca ka Mixo* (1904-1948) e *Nyeleti ya Miso* (1921-1949) ou *Os Simples* (1911-1913) e *O emancipador* (1919-1926) de operários brancos. Existiu igualmente *The Lourenço Marques Guardian* (1905-1952) do poderoso capital inglês, assim como *O Jornal do Comércio* (1904-1905) dos pequenos proprietários e da burguesia emergente. Além dos assimilados, que constituíam um grupo heterogêneo, tínhamos os nativos dos diferentes povos bantu. Em todos os jornais citados, era comum o uso de provérbios e a citação de máximas de pensadores ocidentais.

Foi nessa arena de grupos conflitantes, divididos em brancos mulatos e negros; católicos, protestantes e muçulmanos; republicanos, anarco-sindicalistas e monárquicos; “civilizados”, assimilados e “selvagens” que João Albasini deveria defender a “causa africana”. Sua facção lutou por uma cidadania portuguesa plena obtida pelo trabalho árduo e pela instrução. Essa cidadania somente seria possível quando se efetivasse um domínio completo de Portugal na colônia. Nas duas primeiras décadas, esse domínio estava nas mãos do capital inglês, manifesto no grande contributo da indústria mineira sul africana e no controle da economia colonial por capitais ingleses.

Esse quadro leva o paladino da causa africana a apelar para valores europeus, supostamente comuns aos civilizados. Todavia, vai igualmente usar sentenças que dissuadiriam os indígenas para sua causa. Para tal, recorre aos modelos transversais aos grupos, incitando-os à união em torno do seu programa de ação. Esse modelo aglutinador foi o provérbio nas

suas variações, ora designado máxima, aforismo e dito.⁶

Um primeiro exemplo é a “máxima cativante” dos rongas, que diz “quando um peixe está podre na banca do bazar, todo restante é considerado podre”. Não é demais lembrar que Albasini falava e escrevia ronga, ao qual estava ligado por via materna. A máxima foi citada em *O Africano* em 11 de fevereiro de 1914, cujo subtítulo incluía um cabeçalho em ronga e uma seção designada landina, isto é, como os nativos rongas e do sul de Moçambique eram chamados. Regularmente, tínhamos outras seções em Zulu e gitonga, possibilitando que fossem lidos na África do Sul. No artigo de 1914, descreve a péssima administração colonial portuguesa, burocrática e cheia de manhas para beneficiar brancos e prejudicar negros. Por isso, era urgente corrigir os seus defeitos, pois o perigo de revolta resultava das iniquidades praticadas pelo estado colonial. Do ponto de vista do jornalista de *O Africano*, trata-se de uma atitude parcial e pior, de um pequeno grupo que afeta todo sistema colonial. Por conseguinte, somente uma reforma suprimiria esse peixe pobre que faz cheirar mal toda banca, o sistema colonial português.⁷

Esse peixe pobre eram igualmente as diversas injustiças praticadas contra os assimilados e os indígenas. Existia na colônia o racismo, manifesto da constante exclusão de crianças negras, nas escolas públicas, e de adultos negros, nos trabalhos estatais. Essas injustiças também se manifestavam no roubo de terrenos, no alcoolismo, na falta de instrução, no trabalho forçado e na cobrança excessiva de impostos. Em 1917, com a aprovação da portaria do assimilado, esse caráter nauseabundo do sistema provocará protestos pelo visados, considerando-a excludente e humilhante, produzidas por um psicopata⁸.

Um segundo exemplo é um provérbio latino “pro aris et pro focus”, reiterado no título em espanhol “pola ley y pola

⁶ Albasini, J. Caridade bem ordenada. *O Africano*, n. 300, ano 5, p. 1, 3 mar. 1915.

⁷ Albasini, J. Situação complicada. *O Africano*, ano 4, n. 188, p. 1, 11 fev. 1914.

⁸ Albasini, J. Bem-vindo. *O Africano*, ano 4, n. 210, p. 1, 27 abr. 1919; Dias, E. et al. Grêmio Africano de Lourenço Marques. *O Brado Africano*, ano 4, n. 184, p. 1, 2, 11 agosto. 1922.

grey”. O provérbio tem vários significados, consoante a interpretação, podendo ser traduzido por deus e pelo país, pela religião e pela pátria ou pelos nossos altares e lares. No seu sentido, sobressai o desejado, o respeitado e é a resposta de uma carta dos seus “ilustres patrícios” do *Jornal de Angola*, na qual demonstra suas dificuldades em responder com habilidade. Por isso, usa um dito que diz que a “fatura é para os de fora e opróbrio para nós”, explicando que o lucro é para os estrangeiros e o prejuízo para os colonizados. Tal fato se deve a uma administração iníqua, promotora de racismos e desigualdades. Infelizmente, essas “distinções odiosas” são promovidas por “leis da república” produzidos por “portugueses degenerados.”⁹

Para estabelecer um consenso com seus patrícios, Albasini vai recorrer à um provérbio latino, na esperança de os vencer. Seus argumentos, reiterados em espanhol e em português, mencionam o anelado e apreciado pelos explorados, uma vida melhor, pois no presente temos um racismo, uma administração excludente e ausência gritante de ganhos da empreitada colonial. Os valores enunciados são partilhados por todos, tanto africanos e quanto europeus, constituindo uma falta de patriotismo a aprovação de leis que promovem divisão racial e a exclusão social. Para que o combate fosse efetivo, estabeleceram uma frente ampla, baseada numa visão pan-africana com as pequenas burguesias coloniais, integrando neste conjunto os associados no “diário socialista” português *O Combate*.

Portanto, João Albasini, ao usar o modelo do provérbio, tinha por objetivo criar consensos em torno da causa africana. A causa africana consistia na aquisição de plena cidadania para todos por meio da instrução em língua portuguesa e correção dos aspetos hediondos da administração portuguesa. Tal consenso somente seria conseguido por meio de uso de argumentos convincentes. Para tal, os melhores eram aqueles que apelavam para valores consagrados pela civilização e pelas comunidades bantu reiterados e condensados nos

⁹ Albasini, J. Pro aris et pro focus”-“pola ley y pola grey”. *O Brado Africano*, ano 1, n. 51, p. 1, 20 dez. 1919.

provérbios.

O uso de provérbios e de moçambicanismos, naquilo que mais tarde se chamou de português de Moçambique, não se restringiu aos membros de Grêmio africano de Lourenço Marques. A utilização de empréstimos das línguas bantu e de aforismos se generalizou, tornando-se marca identitária na música ligeira moçambicana, na literatura, no teatro e nos discursos políticos. Ao expressar de modo convincente as ideias de sociedades em contato, os provérbios se consolidaram como o elo e o lugar comum desse processo inacabado de formação da moderna nação moçambicana.

Referências

- CANDIDO, Antônio. O mundo-provérbio. *O discurso e a Cidade*. Rio Janeiro; São Paulo: Ouro sobre o Azul, 2004, p. 81-103.
- MOREIRA, José. *Os Assimilados, João Albasini e As eleições, 1900-1922*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1997.
- ROCHA, A. *Associativismo e Nativismo em Moçambique: contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano*. Maputo: Texto Editores, 2006.

ANGOLA E BRASIL: ENCONTROS NA MÚSICA POPULAR URBANA

Estefânia Francis Lopes

Introdução

A construção da identidade nos respectivos países, em dados momentos históricos, considerando suas diferenças e especificidades, auxiliam na definição de seu próprio perfil, agora descolado do que foi tentado implantar pelos invasores europeus. A literatura tem papel relevante nessa construção ao propiciar, no plano individual, a leitura como autorreconhecimento e, no aspecto social, possibilitar a abertura para a alteridade, pois “os textos são realizações concretas da língua, repositórios de suas virtualidades, unidades comunicativas básicas, pelo caráter social que têm” (Santilli, 2003, p. 29). Em Angola, a construção da literatura caminhou lado a lado com a construção da nação, portanto da identidade nacional. No Brasil, o Modernismo não só rompeu com a tradição imposta, como se apropriou dela e a transformou em cultura nacional.

Se a literatura foi importante elemento na consolidação do sistema literário angolano, não menos seminal seria a música brasileira. Entre conhecimentos sobre a vida política no Brasil e suas personagens, entre as décadas de 1960 e 1970, chegavam a Luanda revistas como *Manchete* e *Cruzeiro*¹, revelando também outros bastidores. Como, por exemplo, a poeta Ana Paula Tavares, que se refere à questão em entrevista realizada por Suzana Ventura: “Tudo isso se passava com

¹ Boaventura Cardoso cita ainda as fotonovelas brasileiras a que teve acesso em Angola na sua juventude, “nomeadamente da *Capricho* e do *Sétimo Céu*”, em entrevista presente no volume **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**, 2005, p. 19.

conhecimento de tertúlias, de casa, do tipo de músicas que se ouvia. A música brasileira teve um papel muitíssimo importante na divulgação depois da poesia brasileira. Começava-se por ouvir a música e então partia-se para outras coisas” (TAVARES, 2009).

Dentre as ligações culturais a que podemos nos referir, a música é elemento privilegiado, sem dúvida. O ritmo dos atabaques e os cânticos religiosos no período da escravidão no Brasil e, mais tarde, a presença de canções brasileiras no imaginário dos angolanos, sobretudo luandense, corroboram com uma circulação de representações de mão dupla. A relação entre literatura e música, no que se refere a Angola, passa necessariamente, também, pelo momento de consolidação de seu sistema literário, nos anos 1948, como o movimento “Vamos descobrir Angola!”, e de nascimento de sua música popular urbana, a partir do conjunto Ngola Ritmos, em cujo repertório as músicas brasileiras estavam presentes.

Em entrevista concedida a esta pesquisadora, o escritor angolano, Boaventura Cardoso reafirmou a presença da música e literatura brasileiras no cotidiano dos angolanos desde os tempos da colonização,

Os vínculos entre Angola e Brasil foram sempre muito fortes, particularmente nos domínios da música e da literatura. Durante o colonialismo os angolanos liam muito autores brasileiros. Mais do que uma simples escolha, havia uma outra razão. Por exemplo, Jorge Amado – o escritor brasileiro mais lido naquela altura – descrevia a realidade brasileira de tal modo que nos fazia lembrar a vida dos musseques (bairros pobres) de Luanda; o sofrimento dos angolanos explorados, oprimidos e dominados pelo regime colonial de então. E as autoridades coloniais, particularmente a PIDE/DGS, entendiam isso².

Boaventura Cardoso (2015) se diz um apreciador da música popular brasileira, assim como os angolanos de sua geração e subsequentes, pois cresceu em ambientes nos quais a

² Entrevista com o autor Boaventura Cardoso realizada por esta pesquisadora, via e-mail, em 6 de março de 2015.

nossa música era uma constante: “Não há farra (baile) nenhuma em Angola em que não se oiça música brasileira” (Ibid.). O escritor também teve acesso a muitos discos com música brasileira quando foi diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco (Inald), entre 1976 e 1981.

A presença da música brasileira se dá de várias formas em Angola, como o escritor Ruy Duarte de Carvalho menciona no livro *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta* (2010)³, seja na propaganda das tardes de matinê, com modinhas de Luiz Gonzaga, das quais Ruy Duarte ainda conseguia “trautear trechos inteiros”; seja nos versos compostos pelo jornalista David Nasser, “Nega do cabelo duro”.

Notícias de um Brasil popular chegavam também pelas composições de Paulo Vanzolini, em seus versos sobre a boemia paulistana com referências espaciais reais da cidade, assim como músicas cantadas pela voz de Elis Regina e de Roberto Carlos.

Para Marcelo Bittencourt (2008, p. 4), “as alianças, referências e aproximações” entre Angola e Brasil “nunca se romperam de todo, o que se comprova pelo sucesso de nossas músicas e telenovelas por lá”. A primeira novela a ser emitida pela televisão angolana, *Gabriela*, baseada no romance de Jorge Amado, é lembrada no livro de Ruy Duarte pela sua trilha sonora, em que a música tema, nas palavras desse autor angolano, soava como um “novo rasgo de ironia, cantava essa música deliciosa que nos trata a todos por camaradas e enquadrava perfeitamente na nossa novel e militante cena nacional” (CARVALHO, R., 2010, p. 69).

A música e a poesia brasileiras estavam presentes nas rádios angolanas desde a década de 1950, após a presença de grupos de teatro musical e de digressões realizadas por cantores de música popular brasileira, como Angela Maria, que permaneceu na lembrança dos angolanos. O grupo Jograís de São Paulo chegou a inspirar a formação dos Jograís do Liceu, composto por estudantes secundaristas angolanos.

³ Segundo consta no volume, o livro trata-se de um projeto que intenta revelar “tudo o que há de complementaridades, de contiguidades e de simultaneidades entre o Brasil e Angola, desde a era da descoberta até à dos banditismos sociais que entram muito pelo século XX” (2010, p. 53).

Os Jograis de São Paulo foi um quarteto fundado na cidade paulistana por Ruy Affonso em 1955, que fez grande sucesso nos anos de 1950, 1960 e 1970. Existiram várias formações e atores reconhecidos, em diferentes épocas; participaram dele: Raul Cortez, Armando Bogus, Carlos Zara, Ítalo Rossi, Rubens De Falco e muitos outros. As faixas do disco lançado pelo grupo em 1956 apresentam uma ideia do trabalho desenvolvido: Mário de Andrade (“Carnaval carioca”, o alto); Manuel Bandeira (“Evocação do Recife”); Ascenso Ferreira (“Catimbó”); Augusto Frederico Schmidt (“Poema”); Carlos Drummond de Andrade (“José”); Guilherme de Almeida (“O estrangeiro”); Cecília Meireles (“Canção da alta noite”); Murilo Mendes (“Jandira”); Vinicius de Moraes (“O dia da criação”).

Em 1961, Raul Cortez, ao apresentar-se no Cine Miramar de Luanda, e ainda excursionar por dez cidades angolanas com os Jograis, trouxe ao Brasil o primeiro romance de Luan-dino Vieira, *A cidade e a infância*. Era um presente do escritor angolano para Jorge Amado, com dedicatória.

- **Música urbana de resistência**

A música popular brasileira (MPB) é um produto cultural, gravada em disco e que tem ampla divulgação ao ser tocada no rádio e na televisão. Assim, o compositor brasileiro, ao resumir no verso breve de uma canção “um saber poético e musical posto à disposição de toda sociedade, concentradas em uma expressão comum” (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004, p. 19), forma um modo particular de pensar o Brasil. Ruy Duarte (2010, p. 69-70) chama a atenção para,

Uma geração de muitos e bons músicos brasileiros que andavam [...] a dizer coisas que se adaptavam também perfeitamente a situações e a constrangimentos que para alguns de nós não havia maneira de não estar a ver que eram também cada vez mais nossos, embora Angola estivesse a fazer uma revolução.

A relevância que tiveram músicas da MPB nos contextos artístico e social brasileiros no período marcado pela ditadura pode ser aproximada da mobilização e esclarecimento político que ocorreu por meio das artes em Angola, como no trabalho do Ngola Ritmos ou do grupo teatral GEXTO (Grupo Experimental de Teatro), ambos associados à Liga Nacional Africana. Os integrantes dos grupos trabalhavam muitas vezes juntos no duplo empenho de conservação do patrimônio cultural angolano e no despertar de consciências.

A música do Ngola Ritmos, o primeiro agrupamento musical efetivamente nacional de Angola, propôs no cenário angolano outra possibilidade da palavra, como mais um elemento contestador e de resistência ao lado da literatura. O grupo apresentava um repertório popular que se aproximava dos angolanos, tanto por meio do ritmo quanto pelo aspecto linguístico, ao cantarem nas línguas nacionais e proporcionavam, dessa forma, converter o espaço da festa em espaço de mobilização. Segundo, um dos seus integrantes, Amadeu Amorim (2002), em depoimento para *Silvia Milonga*, no contexto social e político, o conjunto “no fundo, era uma rebelião pacífica, tentando despertar consciências adormecidas, que não acreditavam em mais nada, eram 500 anos de colonização. [...] E nós sabíamos que uma canção ficava presa no assobio, no cantar”.

Os integrantes do Ngola Ritmos tiveram estreita relação com a música brasileira. Um dos seus principais fundadores, Liceu Vieira Dias, fez parte do grupo Os Sambas, anterior ao Ngola Ritmos, no qual cantavam músicas brasileiras. Segundo Vieira Dias, outro músico d’Os Sambas, Óscar Araújo, foi quem “introduziu aquilo que se chama o amor pela música brasileira [...] que nos levou a descobrir a nossa cultura e o valor que ela tem”. Essa declaração de Vieira Dias reforça a relevância da música brasileira na formação da música popular urbana de Angola, bem como as semelhanças de formação de ambas as músicas como frutos de variados encontros.

No Brasil, a canção popular ocupa lugar central na produção cultural do século XX. Ao mesmo tempo reflexiva e atraente, mantém relação com a cultura do povo (não letra-

do, oralizante) e com a música urbana (gravada, que toca no rádio, ligada à cultura de massas). Em Angola e Portugal não foi muito diferente. As canções, como forma de intervenção, produzidas na década de 1960, tanto em Portugal quanto nas ex-colônias, denunciavam inicialmente a condição do negro explorado, passando a anunciar uma visão anticolonialista. Mesmo quando as canções evocadas eram músicas tradicionais africanas, sem uma denúncia mais direta ao regime, acabavam por “transformar-se em empolgantes hinos de resistência” (AMORIM, 2002, p. 7), dadas as circunstâncias históricas.

Tanto na trajetória da música popular angolana como na música brasileira no período correspondente entre 1950 e 1970, percebemos a presença de três elementos que, ainda em 1966, Chico Buarque, em entrevista para a revista *Realidade*, resumia como “receita” de boa música (NAPOLITANO, 2001, p. 178), tais como: o compositor como participante, portando uma mensagem consciente sobre seu tempo; a música popular fazendo protesto intencionalmente; e, finalmente, a temática, mesmo quando subjetiva, conseguir conciliar simplicidade e qualidade. É importante salientar a diferença de produção dos dois países. No Brasil, a produção e gravação de discos, ou seja, a presença da indústria fonográfica possibilitou a consolidação e divulgação da música popular brasileira, enquanto em Angola essa produção não foi possível, principalmente nesse período, só vindo a ocorrer – e, mesmo assim, em escala muito menor do que no Brasil – após a independência.

- **Projeto Kalunga**

Ao falarmos em diálogos musicais entre Angola e Brasil, não poderíamos deixar de comentar sobre o Projeto Kalunga, espetáculo musical com apresentação em Angola, no ano de 1980, que envolveu 65 brasileiros entre artistas, produtores e técnicos. Chico Buarque recebeu o convite em nome do presidente angolano para uma apresentação no país. O produtor Fernando Faro, ao ser convidado por Buarque para a direção

do *show*, teve a ideia de um projeto maior envolvendo outros músicos, como um apoio solidário ao país recém-independente.

Segundo Fernando Faro (2010), o nome Kalunga foi sugerido por ele, a partir de um artigo de Mário de Andrade sobre o maracatu. Chico Buarque, para certificar-se do significado da palavra, chegou a ligar para o secretário da cultura em Luanda, que afirmou ser “amor” ou “morte”. O escritor modernista não estava tão longe ao relacionar a palavra a “céu”, “mar” e “morte”. Entre os artistas convidados estavam Dorival Caymmi, Clara Nunes, Miúcha, Edu Lobo, Milton Nascimento, Dona Ivone Lara, para citarmos alguns.

A viagem durou doze dias, com apresentações em Lobito, Benguela e Luanda. No Brasil não houve repercussão dessa “missão”, pelo fato de estarmos ainda no período de abertura do regime militar. O pouco que houve de divulgação, segundo o *site* Memória do Projeto Kalunga, foi por meio da coluna de Zózimo Barroso do Amaral no *Jornal do Brasil*, ou em nota da Agência Portuguesa de Notícias. Na mídia alternativa, a jornalista Dulce Tupy, que integrou a caravana, fez uma entrevista com Chico Buarque para o *Jornal Movimento* e a reportagem “Foi bonita a festa, pá...” para a *Revista Módulo*, com fotografias autorais e detalhes da viagem.

Desta experiência foram geradas novas composições, como “Morena de Angola”, composta por Chico Buarque, ainda em Angola, a pedido da cantora Clara Nunes, “Lá de Angola”, de João Nogueira, e “Luanda”, de Djavan. O evento também proporcionou o encontro com os músicos angolanos Ruy Mingas, Felipe Mukenga e Valdemar Bastos, tanto nos palcos como também em novos arranjos e gravações. Djavan gravou “Humbiumbi”, música do folclore angolano, e “Nvula leza Kia” (“A chuva já chegou”), de Felipe Mukenga, enquanto Martinho da Vila gravou “Velha Chica”, de Valdemar Bastos⁴.

Em “Morena de Angola”, de Chico Buarque, “essa glória que é a mulata de chocalho na canela, da Catumbela” (CAR-

⁴ Essas músicas podem ser ouvidas e suas letras conferidas na exposição digital Memória do Projeto Kalunga, disponível no *site* Museu Afro Digital Rio de Janeiro, relevante levantamento de pesquisa, ainda em andamento, com

VALHO, R., 2010, p. 70), o compositor brasileiro louva a mulher angolana e a sua militância política, como nas frases: “minha camarada” e “chama da batalha”, bem como ao rimar de forma inesperada “canela” com “MPLA”, na última frase da última estrofe.

“Lá de Angola”, composta por João Nogueira e gravada no seu disco *Na boca do povo*, em 1980, registra parte dessa viagem musical como um convite aos brasileiros a conhecerem melhor países africanos, como Angola, indicado nos versos da canção: “É preciso navegar/ Pra poder se esclarecer/ Do lado de lá do mar/ É preciso ver pra crer/ Gente que lutou para se libertar”. Bem como exaltam a luta pela libertação do povo angolano. No site do projeto Kalunga são destacados, dessa canção, os versos que demonstram a opinião do sambista João Nogueira quanto à origem do samba: “Samba vem lá de Angola/não vem lá da Bahia não/ Samba vem lá de Angola/não vem lá do Rio não”.

“Luanda” de Djavan foi gravada no disco *Seduzir*, lançado em 1981. Com refrão em que repete o nome da capital angolana, essa canção foi bastante reproduzida nas rádios brasileiras nas décadas de 1980 e 1990. “Nvula leza Kia (A chuva já chegou)”, de Felipe Mukenga, seguida de “Humbiumbi”, canção folclórica angolana, também forma gravadas no mesmo disco. Logo após a viagem, outro compositor angolano teve sua canção gravada por um brasileiro. Foi o caso de “Velha Chica”, de Valdemar Bastos, interpretada por Martinho da Vila, no disco *Sentimentos*, de 1981.

O músico Martinho da Vila havia tocado em Angola em 1972, com o país ainda sob o domínio colonial e, com o projeto Kalunga, teve a oportunidade de voltar ao país independente. Em entrevista relata que um dos momentos da viagem que mais o impressionou foi o conhecimento dos angolanos sobre a música brasileira, ficando marcados em sua memória dois momentos: o público acompanhando Dorival Caymmi, solo ao violão, e, no fim do show, todos cantando “O cio da terra”, música de Milton Nascimento e Chico Buarque.

o objetivo “de reconstituir esse importante evento cultural e político, que foi esquecido e silenciado no Brasil, a partir de reportagens, vídeos, entrevistas, músicas e fotografias”. Disponível em: <<http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>. Acesso em: jul. 2016.

Considerações finais

Talvez seja a resistência ao autoritarismo presente nas letras das músicas compostas na época da ditadura no Brasil que tenha gerado uma identificação pelos angolanos com as canções da MPB, ou, ainda, pelo fato de os brasileiros apresentarem “uma certa africanidade nos modos de ser e de estar”, nas palavras de Boaventura Cardoso (2015). Para o sociólogo moçambicano José Luís Cabaço (2014), a música brasileira esteve paralela à forte experiência com a literatura brasileira, a literatura americana do Sul, e o afro-jazz, no período da luta pela independência em Moçambique. O sociólogo vê na música brasileira uma síntese de letras muito ricas em simbiose com a vibração do ritmo, gerando “uma ligação entre o que está dentro e o que está fora de nós”.

Vale referir, como os laços entre o país angolano e a música brasileira ainda estão presentes atualmente, como mostra a gravação da música “Mufete”, do rapper Emicida, de 2015, na qual os musseques de Luanda são referenciados no refrão: “Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois/ Marçal, Sambizanga, Calemba dois”. A música tem o título de um prato tradicional angolano e traz várias referências de proximidades entre lá e cá. Cabo Verde também é citado na música. Ao visitar países africanos de língua portuguesa, a viagem para Emicida foi ainda mais impactante do que ele imaginava, como registra a letra: “*Nem em sonho eu ia saber que / Cada lugar que eu pisasse daria um samba*”. Podemos dizer que estas viagens musicais reforçam os laços e diálogos culturais entre Brasil e Angola.

Referências

- AMORIM, Amadeu. Salvem o N'gola Ritmos. Depoimento a Sílvia Milonga em 25 out. 2002. Disponível em: <www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838>. Acesso em: 21 abr. 2015.
- BITTENCOURT, Marcelo. Conexão Brasil. **Revista de História**, 10 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/conexao-brasil>>. Acesso em: 25 mar. 2015.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida**: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010 (Coleção Ponta de Lança).
- CAVALCANTE, B.; STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J. Apresentação. In: _____. (orgs.). **Decantando a República**, vol. 1: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHAVES, R. e MACEDO, T. Entrevista. In: _____. **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.
- FARO, Fernando. Entrevista. **Blog Produção Cultural no Brasil**, 19 maio 2010. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/no-blog/entrevista-de-fernando-faro-o-baixo-para-o-producao-cultural-no-brasil/>>. Acesso em: 23 jul. 2015.
- LOPES, Estefânia, “Sobre africanidades em Emicida”, s.d., disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/>>. Acesso em: jul. 2016.
- MUSEU AFRO DIGITAL RIO DE JANEIRO. **Exposição**: Memória do Projeto Kalunga. Disponível em: <<http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>. Acesso em: 13 Ago. 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- SANTILLI, Maria A. **Paralelas e tangentes**: entre literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte&Ciência, 2003 (Coleção Via Atlântica, 4).
- TAVARES, Ana Paula. Entrevista. **Blog Cidinha da Silva**, 2009. Disponível em: <<http://cidinhadasilva.blogspot.com.br/2009/01/entrevista-com-escritora-angolana-ana.html>>. Acesso em: 21 out. 2014.

TEMPORALIDADE E FINITUDE: O LOBO NA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, MARCUS AURELIUS PIMENTA E JOSÉ ROBERTO TORERO

Fabiana Corrêa Prando¹

Vermelho, preto e verde

Esse estudo parte de uma matriz original a partir da qual nossos autores constroem suas narrativas: Chapeuzinho Vermelho. A menina do conto de Perrault (1697) é a companheira mais remota de Fita Verde (1964) e Chapeuzinho Preto (2010). Em nossa abordagem comparativa, procuraremos demonstrar como os autores brasileiros privilegiaram a perspectiva temporal compreendida na complexa figura do Lobo imortalizada por Perrault.

Apesar de partir do mesmo ponto, as trajetórias empreendidas são bem distintas, o que reitera as infinitas possibilidades da narrativa primordial. A ficção de Torero, Pimenta e Rosa nos conduzirão a um aprofundamento na falha dolorosa da temporalidade humana, essa distensão que caracteriza a nossa experiência temporal nunca plena de si mesma, dilacerada e em desacerto, num processo incessante de procura, invenção, construção e desconstrução dos sentidos. Uma possibilidade vislumbrada na estrutura simples da narrativa do século XVII.

Fundamental salientar que nossa leitura de tais obras não seguirá o viés psicanalítico, muito bem representado por autores de renome como Bruno Bettelheim, tampouco a abordagem da psicologia analítica de estudiosos como Marie Louise

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Von Franz. Escolhemos ousar e trilhar nossa investigação à luz das ideias de Paul Ricoeur, Martin Heidegger e Gilbert Durand.

A menina de capinha vermelha, imortalizada pela versão de Perrault, tem sua trajetória anunciada pela cor de seu traje. O dicionário de Chevalier traz um longo verbete sobre o vermelho e sua força e ambivalência se confirmam no percurso da narrativa. O vermelho é universalmente considerado um símbolo do princípio de vida, com sua força, poder e brilho, é a cor do fogo e do sangue.

O vermelho claro, ligado ao fogo, é diurno, masculino, incita à ação, remete ao brilho do sol. O vermelho escuro é noturno, feminino, remete ao sangue, ao mistério da vida. Enquanto o primeiro é a imagem de ardor, saúde, beleza, juventude, força impulsiva e generosa; o segundo é sombrio, iniciático, fúnebre, relacionado à morte. Na menina da história convivem os tons claros e escuros do vermelho, pulsão de vida que caminha para a morte.

Na recomendação da mãe para que a menina leve um bolinho e manteiga para a avó que, dizem, estava doente, podemos perceber o que Heidegger denominou como uma das linhas capitais para a interpretação do *Dasein*²: a preocupação ou o cuidado, termo que considero mais apropriado.

Nas palavras do professor Giaccoia:

Ex-sistência é ser-no-mundo temporalmente como *cura* ou *preocupação*. Esse cuidado, por sua vez, desdobra-se em *Besorgen* (o cuidado com alguma coisa, com providenciar alguma coisa) e *Fürsorgen* (a cura como tomar cuidado de algo, ou de alguém; e como preocupação, ocupar-se de algo ou alguém, tratar dele e com ele). Ser-no-mundo é existir como *cura*: seja ao modo do providenciar utilitário, no trato com objetos e utensílios, seja ao modo da pré-ocupação como encargo, que se pré-ocupa e toma sob seus préstimos. Como *ec-sistência*, o ser-o-aí é no mundo como *cura*, preocupação e cuidado com o mundo, que é também uma dimensão essencial dele. (GIACCOIA, 2013, p.79-80)

² *Esse ente que somos cada vez nós mesmos e que tem, entre outras possibilidades-de-ser, a possibilidade-de-ser do perguntar, nós o apreendemos terminologicamente como Dasein. (HEIDEGGER, 2012, p.47)*

O encontro com o Lobo coloca uma menina inocente diante de uma fera voraz que só não a devora imediatamente por temer os lenhadores da floresta. Eles conversam, a menina dá as coordenadas para a casa da avó e o Lobo propõe um desafio: seguirão por caminhos diferentes para ver qual dos dois chegará primeiro à casa da velhinha. Enquanto o Lobo dispara a toda velocidade pelo caminho mais curto, a menina vagueia distraída pelo caminho mais longo, colhendo avelãs, perseguindo borboletas e fazendo buquês com flores silvestres.

Enquanto o Lobo é movido pelo impulso vital de saciar sua fome insaciável, a menina, curiosa, se distrai e, pela ótica heideggeriana:

“ A *curiosidade* é um desgarramento que consiste em alienar-se na bisbilhotice do que *interessa a todo mundo*, no que distrai ao cativar a atenção de todo mundo. É estar à cata de *novidade* – o que, por definição, significa estar condenado à infinita reposição, sob pena de deixar de ser o que é. (GIACCOIA, 2013, p.80)

Mais do que deixar de ser o que é, sabemos que a menina caminha para o fim, para o não ser, na direção do Lobo devorador...

Chapeuzinho Preto, criação dos autores Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero tem esse nome porque usa uma capinha preta. São muitas as referências a essa cor no dicionário de Chevalier e, confirmando o senso comum, os aspectos sombrios prevalecem.

Cor oposta a todas as cores, o preto é associado às trevas primordiais, ao mundo inferior, ao indiferenciamento original, à passividade absoluta e à morte. O preto é a cor do luto, da *prima materia*³, do caos original, das águas inferiores, da morte. Enquanto imagem da morte, da terra, da sepultura, da travessia noturna, o preto está também ligado à promessa de uma vida renovada, assim como a noite contém a promessa da aurora, e o inverno a da primavera.

³ Na alquimia, Prima materia, materia prima ou primeira matéria, é o material inicial onipresente necessário para a criação da pedra filosofal.

O tom da história é revelado pela cor do traje da protagonista que é reiterado nos mínimos detalhes da história: a menina tem olhos e cabelos negros, vive perto de uma floresta bem escura e vai levar para a sua vovó, um cesto cheio de jabuticabas... Do encontro com o lobo, chama nossa atenção que o predador não está afoito, apesar de seu apetite implacável...

Naquela hora o Lobo pensou: “Minha fome é interminável. Um dia, com certeza, eu comerei essa pequena.”(TÓRERO, PIMENTA, 2010, p.50)

A reação da avó ao deparar-se com o Lobo aponta também para a inevitabilidade daquele encontro. Ela comenta que ele demorou muito a chegar... Que lobo será esse que, mais dia, menos dia, devorará a todos nós?

Quando a menina do chapuzinho preto finalmente chega à casa da avó, encontra um espelho e, contemplando sua imagem nele refletida, faz a si mesma as tradicionais perguntas do conto original às quais ela mesma responde e conclui que o tempo passou e que a menina que um dia fora é agora uma mulher...

This passage dialogues with the thought of Heidegger and we see contemplated in the fiction, a fundamental concept of the author: the idea that every possible understanding of the Being, starting from *Dasein*, is a temporary understanding.

Essa passagem dialoga com o pensamento de Heidegger e, vemos refletidas na ficção, um conceito fundamental do pensador alemão, a ideia de que toda compreensão possível do Ser, a partir do *Dasein*, é uma compreensão temporal.

O encontro da protagonista com o Lobo confirma a proposição heideggeriana de que Ser é tempo. Ele diz para a jovem que é o Lobo dos Lobos, o Tempo, e que um dia a engolirá e, enquanto esse dia não chega, eles podem saborear as jabuticabas. Não surgiu aqui a angústia própria do confronto entre o querer viver e o ter que morrer. Chapeuzinho come tantas jabuticabas com o Lobo que acaba adormecendo.

É na aparição do caçador que a condição angustiante da consciência da finitude se revela:

- Lobo maldito! Não consigo vencê-lo!
- Isso é impossível, caro Caçador, mas nós podemos ser amigos.
- Como, se um dia você vai me engolir?
- Ora, vamos ser amigos enquanto esse dia não chega. (Torero, Pimenta, 2010, p.54-55)

Será mesmo possível acolher a morte e manter a alegria e o entusiasmo do viver tendo ela, a morte, a nos espreitar?

Porém, mesmo aceita, a morte continua assustadora, angustiante, em razão de seu caráter radicalmente heterogêneo a nosso desejo, e do custo que representa sua acolhida. (RICOEUR, 2007, p.370)

Fita verde no cabelo de João Guimarães Rosa é, como nos conta seu subtítulo, uma nova velha história. Graças à genialidade do autor, testemunharemos o desabrochar de uma narrativa, vislumbrar uma possibilidade nova escondida numa velha história.

Situado entre o azul e o amarelo, o verde é o resultado de suas interferências cromáticas. Mas entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes. O verde, valor médio, mediador entre calor e frio, é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. O verde traz de volta a esperança, é a chegada da primavera, o despertar da vida, das águas primordiais. O verde é a cor da água como o vermelho é a cor do fogo, duas cores análogas e opostas.

O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino. (CHEVALIER, 2008, p.943)

O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde e a nossa leitura segue esse mesmo caminho, do Chapeuzinho Vermelho de Perrault à Fita Verde de Rosa...

A história começa descrevendo um lugarejo, uma aldeia, em que todos viviam imersos na cotidianidade. Nota-se aqui uma aproximação estreita com o conceito de *decair* de Heidegger.

Decaimento (Verfallenheit) não deve ser tomado em chave moralista. Ainda que evoque representações religiosas e morais (como o pecado original), designa a condição originária de ser lançado no mundo impessoal da esfera pública. É por essa razão – e unicamente em virtude dela – que o ser-o-aí pode também abrir-se para sua possibilidade mais autêntica: voltar-se-a-si, ou ser-si-próprio. Ser-o-aí, desde sempre, é projeto, poder ser, possibilidade de ser. Por isso mesmo, é também possibilidade de não ser. (GIACCOIA, 2013, p.81)

O decaimento do *Dasein* não representa uma “queda” de um estado ímpio, superior, para outro abaixo, corrompido. É, antes de tudo, uma determinação existencial do *Dasein*, um estar dissolvido na cotidianidade, uma experiência tranquilizadora que afugenta a angústia da consciência da finitude. Uma espécie de repouso, repetição automática, relaxamento. “Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam.” (ROSA, 1988)

Iniciamos a narrativa com todos em tranquilidade, exceto uma meninazinha que saiu de lá com uma fita verde inventada no cabelo... E a menina parte para a aldeia da avó, mandada pela mãe, levando um pote com doce em calda e um cesto vazio para colher framboesas. Não encontrou lobo no caminho, apenas lenhadores. O lobo tinha sido exterminado por eles... Será?

Então, ela anuncia de si para si mesma a rota que irá traçar até a casa de sua avó. E decide trilhar o caminho mais logo ao invés do “encurtoso” e segue atrás de suas asas e com sua

sombra a persegui-la. A menina em movimento, está adiante, perseguindo suas asas e tem a sombra do passado à espreita e segue seu percurso de fazer-se constante. Temos aqui mais uma imagem cara à filosofia heideggeriana, o ser-aí na sua incompletude, em processo, na temporalidade.

O *Dasein* deve, no seu ser ele mesmo, vir-a-ser, isto é, ser o que ele ainda não é. (HEIDEGGER, 2012, p.673)

O *Dasein* é aberto a possibilidades indeterminadas de ser, como projeto lançado no mundo, e tem de assumir-se, inclusive em sua possibilidade mais radical, como ser-para-a-morte. É isso o que nos aguarda quando Fita Verde bate à porta da casa da avó...

A avó pede que a menina venha para perto dela enquanto é tempo. A primorosa ilustração de Roger Mello revela a presença do Lobo nas mãos da velhinha, numa clara referência ao tempo cronológico, aquele devorador que come seus filhos e que assume formas múltiplas como, por exemplo, a do Lobo. Destaca-se também o tamanho da menina nessa perspectiva diante da finitude, bem diminuta. Há, portanto, uma convergência muito nítida entre a mordedura dos canídeos e o temor do tempo destruidor. Cronos aparece aqui com a face de Anúbis, do monstro que devora o tempo humano ou que ataca mesmo os astros mensuradores do tempo. (Durand, 2002, p. 87)

O Lobo finalmente aparece, não fora exterminado pelos lenhadores como pareceu no início da jornada, só não estava no horizonte daquelas pessoas mergulhadas na cotidianidade tranquilizadora...

Mas com a fuga decaída *diante* da morte, a cotidianidade do *Dasein* atesta que a gente também é cada vez determinada *como ser para a morte*, mesmo quando não está expressamente a “pensar na morte”. (HEIDEGGER, 2012, p. 701)

Fita verde se espanta e entristece, dá-se conta que perdeu sua grande fita e inicia o diálogo com a avó em que a afirmação “nunca mais” é várias vezes repetida. Nossa protagonista se depara com a inexorabilidade do tempo e da morte. E, assustada, grita para a vovó que tem medo do Lobo, mas a avó não estava mais lá, “a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.” (ROSA, 1988)

A menina diante do corpo inerte da avó enfrenta o inevitável, “pois a carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo.”(Durand, 2002)

E cumpre-se assim a jornada iniciática de Fita Verde, uma abertura para a compreensão do Ser, visto que toda compreensão possível do Ser, a partir do *Dasein*, é uma compreensão temporal. E como ser-aí no mundo temporal e finito, o ser-aí é, ontologicamente, ser-para-a-morte: abertura existencial para a possibilidade de não ser, ente que se compreende como tal. A condição de ser-para-a-morte é o chamado do *Dasein* para a sua mais radical autenticidade.

Eis que a morte se torna “a mais própria possibilidade do *Dasein*”, a mais própria, absoluta, inexcedível, certa de uma espécie não epistemológica de certeza, angustiante de tanta indeterminação. Sob esse aspecto, a passagem pela ideia de fim, com sua polissemia bastante conhecida, vale ser enfatizada: fim que espera o *Dasein*, que o espreita, que o precede, fim incessantemente sempre iminente. (RICOEUR, 2007, p.368)

A morte da avó parece, em certa medida, ter poupado a morte da jovem, como uma estratégia de evitamento do momento de verdadeiro enfrentamento da própria morte. Mas a morte do outro possibilita o aprendizado da perda e do luto. Perder o outro é, em certa medida, perder a si mesmo, o que significa uma etapa no caminho da antecipação.

As imagens finais do livro dimensionam a proposição heideggeriana de que tudo se decide neste *nexus* entre a vastidão do poder-ser total e a finitude do horizonte mortal. O texto de Rosa ultrapassa a abordagem psicológica, seu fazer

artístico propicia a busca pelo sentido, convida o leitor a ampliar o olhar para a existência, evoca reflexões metafísicas, remete ao pensamento de Heidegger. Um bonito encontro entre Literatura e Filosofia.

Como disse Rosa em entrevista a Curt Meyer-Clason, seu tradutor para o alemão, de modo que se percebesse o que elas estavam dizendo poeticamente a respeito do pensamento filosófico que questiona o Ser, a verdade, o lugar do homem no mundo. Porque, como ainda diz Rosa, “o que é pra ser – são as palavras!” O que é para ser é a linguagem, lá onde literatura e filosofia sempre terão encontro marcado.⁴

O lobo, o tempo e as narrativas

Na imaginação ocidental, o lobo representa o animal feroz por excelência. Pudemos observar nesse estudo que a figura do grande Lobo Mau, tão temida e amada pelas crianças, vai além da associação com aspectos selvagens, agressivos e vorazes, contendo em si também uma representação do tempo.

Observando a figura devoradora do lobo nas mitologias, percebemos sua assimilação aos deuses da morte e aos gênios infernais. No panteão egípcio, Anúbis, o grande deus psicopompo, é aquele que tem a forma de um cão selvagem e é venerado como deus dos infernos.

A luta é contra as trevas, a animalidade e a queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal. Fica evidente também, levando em conta nossa ênfase na relação com o tempo, o esforço de dominar e controlar o fluxo do tempo, uma tentativa de eternidade. A oposição entre tempo humano e eternidade divina introduz na experiência humana de tempo, uma diferenciação qualitativa essencial.

⁴ CARVALHO, Taís Salbé e FERRAZ, Antônio Máximo von Söhsten. *Benedito Nunes e João Guimarães Rosa: filosofia e literatura em Grande Sertão: Veredas*. Nonada, Porto Alegre, v.1, n.26, 1o Semestre 2016 – ISSN 2176-9893

Na narrativa, assim como na vida, o abraço do tempo iguala todas as criaturas, somos todos sujeitos à temporalidade.

Muitas vezes me pergunto porque gostamos tanto de histórias de lobos... Ricoeur me fez pensar que no espaço da narrativa, o lobo/tempo é domesticado, ele é ordenado. Uma experiência divina, de organização do universo, de cosmos vencendo o caos... Para Ricoeur, o fazer narrativo re-significa o mundo na sua dimensão temporal. A ficção seria, para ele, o lugar de ordenação da temporalidade.

A tese de Ricoeur é que a experiência temporal, fenomenologicamente descrita, apresenta dificuldades lógicas insuperáveis (aporias), que só poeticamente se resolvem, no plano da ficção, dado o caráter narrativo dessa mesma experiência, análoga à estrutura de ação e da existência humana. A ficção torna-se, desse modo, um pensamento exploratório do tempo: a literatura iluminando a filosofia.

Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros. (RICOEUR, 1994, p.16)

Referências

- BEZERRA de Meneses, Adélia. *Vermelho, Verde e Amarelo: tudo era uma vez*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GIACCOIA JR, Oswaldo. *Heidegger urgente: introdução a um novo pensar*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- _____. *Tempo e narrativa (tomo I)*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo: nova velha história*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SPERBER, Suzi Frankl. *A resistência possível - ou quem espera está vivendo*. Campinas: Revista Remate de Males, Unicamp, 1987.
- TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Chapeuzinho Preto*. In *Chapeuzinhos Coloridos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

O CONCEITO DE *FORMAÇÃO LITERÁRIA* NA PERIFERIA – NOTAS SOBRE ALGUMAS NOÇÕES EM ANTONIO CANDIDO E ÁNGEL RAMA

Fábio Salem Daie

Forma e tempo

Em dois textos diversos sobre a obra de Antonio Candido, os professores e críticos Lígia Chiappini¹ e Roberto Schwarz² optaram pela mesma epígrafe, retirada de *A Alma e as Formas*, de György Lukács. A epígrafe é: “O crítico é aquele que na forma entrevê o destino”. Vale lembrar que Lukács preconizava o mesmo à análise das classes sociais, em cuja conformação momentânea seriam discerníveis, ao observador arguto, seu passado e algo de seu devir. A afirmação de dupla ponta – estética e sociológica – não é estranha ao pensamento de Lukács e Candido (e aqui incluiremos de imediato Ángel Rama), se consideramos o estatuto especial cobrado pela forma literária em cada uma de suas análises. No prefácio à terceira edição de *Literatura e Sociedade*, o crítico brasileiro diz-se convencido “de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais” (2000, p. 2). Isto se justifica por ser a forma o *locus* da emergência da contradição por excelência, contradição realizada no tecido da vida social, cujas características centrais antecedem – nos bastidores da forma – o enredo da narrativa:

¹ O artigo chama-se “Forma e história na crítica literária brasileira: a atualidade de Antonio Candido. Foi publicado nas leituras do ciclo Abralic. Chapecó: Editora Grifos, 1999.

² A epígrafe de Roberto Schwarz aparece em “Adequação nacional e originalidade crítica” (1992), inserido em *Sequências Brasileiras*, presente na bibliografia deste trabalho.

“A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. Mas, mesmo quando relativamente perfeita, deixa vislumbrar a contradição e revela a fragilidade do equilíbrio. Por isso, quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida.’” (CANDIDO, 1975, p. 31)

Por “ver em profundidade” que nos seja permitido entender uma referência não somente à qualidade da visão, mas ao seu alcance, tanto no espaço quanto no tempo (afinal, quem na forma antevê o futuro, antevê temporalmente). Não se trata, claro está, de antever o futuro numa espécie de teleologia das formas históricas. Entrever o destino nas formas diz respeito a localizar, nestas, certa verdade profunda, cuja perpetuidade ocorre através de transformações particulares. Rama se refere a essa possibilidade no fim de seu famoso ensaio “Los Procesos de Transculturación en la Narrativa Latinoamericana” (1974), quando diz:

“Porque dessas obras se poderia dizer que se instalam na intra-realidade latino-americana, cumprem um ingente abarcamento de elementos contrários cujas energias buscam canalizar harmonicamente, resgatam o passado e *apostam em um futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e integradora*. São portanto obras que *nos desvelam o âmbito original da cultura latino-americana em uma nova etapa de sua evolução!*” (RAMA, 1982, p. 229) (itálico meu)

Do final para o início, duas coisas chamam a atenção no trecho citado. A primeira é o reconhecimento de uma dialética de estruturas (sociais, estéticas, culturais), que ao testemunhar “uma nova etapa de sua evolução” trazem não apenas as marcas da interação atual, senão também “desvelam o âmbito original da cultura” referida. Essa constatação nos é cara para pensar a consolidação, em obras específicas, do

processo de formação de um sistema literário. Na medida em que as obras resolvem (“canalizam harmonicamente”) as tensões extra-literárias do contexto no qual estão inseridas, *logram resgatar o passado em que esses elementos, então apenas incipientes, não estavam ainda tensionados, bem como deixam entrever o destino (aqui, destino e verdade são o mesmo) em sua conformação*. Basta pensarmos, no caso brasileiro, nas observações feitas pelo autor de “Dialética da malandragem” (1970) quanto ao movimento singular que relaciona, em nosso país, o universo da ordem e da desordem, caracterizado pela primeira vez no romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), e depois elevado à categoria romanesca – o “romance malandro”, como denomina Candido – por *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade. A própria figura do malandro, que desponta, incipiente, na personagem de Leonardinho Pataca, e que se estenderá século XX adentro pela literatura de Jorge Amado e pelos sambas de partido-alto até a ascensão da bossa-nova (na década de 1950), nos fala através da perpetuação da “malandragem” de algo que a sociedade brasileira real levou cerca de cem anos para esgotar (se é que, de fato, o malandro está esgotado e já nada nos diz).

Autonomia relativa do sistema literário

O segundo ponto diz respeito à menção de um horizonte onde a cultura latino-americana, uma vez sintetizadas nas obras literárias suas fontes mais diversas (populares, indígenas, modernas, vanguardistas), assume enfim sua face “autêntica e integradora” e, portanto, seu *papel formativo* diante do tecido social. Esse papel só pode ser cumprido devido à autonomia relativa da obra de arte em relação à sociedade, permitindo – na visão de ambos os teóricos – que o sistema literário se forme por completo, ao mesmo tempo por causa e apesar da integração social não realizada. Em suma, trata-se de “saber como o texto se forma a partir do contexto, até constituir uma independência dependente” (CANDIDO, 1999, p. 82).

Ángel Rama, que busca no trabalho de Candido o conceito de *sistema literário*, encara-o (tal qual o brasileiro) como consequência da ascensão de camadas médias relativamente intelectualizadas, aptas a constituir um mercado editorial, um público leitor e produtor de textos, composto não só pelos “gênios da raça”, mas também – e tão importante quanto – pelo “segundo escalão” de criadores cuja pena não se distingue pelo brilho. A isso se une certa “formação do gosto”, também chamada “formação da rotina”, “com fôlego suficiente para sobreviver séculos afora não só no âmbito estagnado da sublitteratura, mas na subconsciência dos bons autores, que deslizam para aquela vala comum sempre que a inspiração lhes falece” (ARANTES, 1997, p. 41). A importância desta “formação da rotina” e desta “normalização do gosto” – também poderíamos dizer “rotinização do gosto” – é tão importante na compreensão do conceito de sistema literário que Candido a retomará muitas vezes. Vide, por exemplo, a importância dada pelo crítico à década de 1930 que, se por um lado significou uma ruptura no âmbito político (o golpe de Estado liderado por Getúlio Vargas que pôs fim à República Velha), por outro lado, significou continuidade e aprofundamento dos aspectos culturais inaugurados no decênio anterior pelos movimentos modernistas. Em “A Revolução de 1930 e a Cultura” (1980), Candido chama a atenção para o processo de unificação cultural do período em questão, “projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (2011, p. 2019). Tão relevante quanto a integração, é também “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (idem). Vê-se, portanto, que o conceito de formação, sendo um processo estético de ruptura e continuidade – como exposto no seu estudo do Arcadismo e do Romantismo brasileiros – significa igualmente, como processo social que dá origem ao sistema literário, uma consolidação e um aprofundamento do extraordinário (semana de 1922) até se tornar ordinário, rotineiro, normal e (em certo sentido) invisível. A formação tem a ver com o lado

escuro do gênio – amparado nos ombros velados de milhares de escribas –, assim como a forma, que pede desvelamento, está no lado escuro do texto.

Entretanto, Rama também entende o conceito de sistema literário como “a edificação da literatura, tal como a entendeu lucidamente Antonio Candido em seus ensaios, como um sistema que religa plurais fontes culturais” (RAMA, 1982, p. 16). Esta maneira de pensar o conceito aponta para uma diferença marcante (em meio a muitas concordâncias) entre o uruguaio e o brasileiro: Rama tendia a enriquecer suas análises estéticas e a encarar as contribuições de outros críticos a partir de uma plêiade de fontes antropológicas, das quais emerge por certo a obra do antropólogo cubano Fernando Ortiz, ou mesmo a do peruano José María Arguedas (que também era romancista). Candido, por sua vez, como sabemos, valeu-se sobretudo (e ainda que de maneira muito pessoal) da sociologia, mobilizando conceitos como classe, raça, trabalho, alienação, mercadoria a fim de construir mediações capazes de permitir a crítica literária a partir do dado social, bem como (um dos trunfos mais originais de sua obra) a crítica do social a partir do dado literário. Desnecessário observar que nenhum dos dois se restringiu a uma única disciplina³, e que as ênfases neste ou naquele campo de conhecimento se deram em face dos desafios apresentados a seus projetos intelectuais.

Um problema de dois gumes: localismo e cosmopolitismo

É sabido que, dentro do ferramental interpretativo utilizado por Candido, principalmente no que diz respeito à *Formação da Literatura Brasileira* (1959), está a oposição central entre localismo e cosmopolitismo. Este “verdadeiro problema” (o termo é de Paulo Eduardo Arantes) do crítico foi muitas ve-

³ Vide a tese de doutoramento de Antonio Candido em Ciências Sociais, “Os Parceiros do Rio Bonito” (1954) e, de Ángel Rama, seu clássico “La Ciudad Letrada” (1984).

zes lembrado por Roberto Schwarz⁴ como “um problema de filiação de textos e de fidelidade a contextos”, recobrando as palavras do próprio Candido. O problema diz respeito a uma dupla inserção: no que diz respeito à filiação de textos, a inserção na cultura ocidental, assumida como horizonte de realização pela periferia e cuja imagem nos chegava através das escolas estéticas e das obras literárias; no que concerne a fidelidade a contextos, a inserção no meio local, caracterizado pela “terra inculta”, pelo ar rarefeito no âmbito das coisas do espírito, pela ausência de tradições, pela acomodação canhestra entre ideologias e modos produtivos, em suma, pela falta ao modelo. Entre as classes abastadas e os intelectuais, tal desnível acarretava (senão acarreta ainda) um sentimento de frustração e, entre os mais lúcidos, de falsificação, do mesmo tipo daquele que Machado de Assis soube sentir e registrar tão bem em sua fase realista.

É interessante observar que certa valorização da nota local, no pensamento de Antonio Candido, poderia talvez ser distinguida pelo conceito conhecido como *redução estrutural*: este diz respeito mais ao contexto (social, nacional) do que ao texto (literário, ocidental). Seria então o pólo particularista do pêndulo particular-universal, ou localista-cosmopolita. É ele, afinal, que realiza a “filtragem reordenadora a que a experiência local submete os esquemas europeus” (SCHWARZ, 1999, p. 25). Certo é que, a partir da filiação do nosso Autor ao marxismo, seria possível argumentar que a própria existência do conceito de redução estrutural corrobora a relevância – para não dizer a preponderância – do quesito “contexto” no certame de dupla ponta: da filiação de textos e fidelidade a contextos. Se esta preponderância não salta aos olhos do leitor de Candido imediatamente, parece-nos que isto se deve (para além da notória elegância na escrita e do equilíbrio clássico no estilo) a uma das tantas providências assumidas pelo crítico, como a de observar a mediação exaustiva das estruturas e a pluralidade das fontes, a fim de contra-arrestar os equívocos deterministas, tão sintomáticos da vulgata marxista.

⁴ Por exemplo, no ensaio “Adequação nacional e originalidade crítica” (1992), reunido no livro *Sequências Brasileiras* (1999).

Registrando a mesma dupla inserção, Ángel Rama procura, por sua vez, separar os momentos de “filiação de textos” e de “fidelidade a contextos”. Tratando dos contatos interculturais, Rama defende (a partir do trabalho de Ortiz⁵) o termo *transculturação*, como momento final e sintético após *desculturação* e *aculturação*. O uruguaio, a fim de traçar os momentos finais da formação da literatura hispano-americana, insiste em que se trata de “dois processos que se registram *ao mesmo tempo*” (itálico meu): o primeiro (*desculturação*), tem lugar “entre as metrópoles externas e as urbes latino-americanas” e diz respeito à mimetização do modelo literário estrangeiro; o segundo (*aculturação*), ocorre entre essas urbes locais e “suas regiões internas” e diz respeito à interiorização de dinâmicas e temas profundos, porque inspirados em culturas menos sujeitas às modas adventícias (RAMA, 1982, p. 210). Não obstante, sobre o mesmo problema da “filiação de textos e de fidelidade a contextos”, o uruguaio sublinha uma conjunção teórica importante com as formulações de Candi-do. Neste problema de dois pólos

“seria o segundo [o pólo do contexto local] o que proporcionaria as maiores garantias de uma construção com mais notas diferenciais, além disso especificamente americanas nos casos em que (...) se conseguisse integrar, dentro das estruturas próprias rearticuladas, as incitações modernizadoras que as cidades teriam mediado” (RAMA, 1982, p. 210).

Entra aqui, portanto, a ênfase no contato local específico, cujas consequências, segundo o autor, seriam drásticas para a formação de um sistema literário hispano-americano (para não dizer latino-americano). Vale notar como as “incitações modernizadoras” então mediadas pelas cidades em sua relação com as regiões do interior ecoam a “filtragem reordenadora a que a experiência local submete os esquemas europeus”, segundo as palavras supracitadas de Roberto Schwarz a respeito do conceito de *redução estrutural*. É dizer: muitos

⁵ Principalmente *Contrapunteo Cubano Del Tabaco y el Azúcar*, que Fernando Ortiz publica em 1940.

semelhantes são os raciocínios de Rama e Candido no que tange as mediações presentes na formação de um sistema literário.

Além disso, uma vez que o projeto intelectual de Ángel Rama visa dar conta de um *corpus* literário de expressão continental, é compreensível que sua opção teórica tenha privilegiado a diversidade de contextos latino-americanos à relativa unidade de textos europeus (primeiro, os dos ex-colonizadores espanhóis, com *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, à frente, como discutido pelo próprio Borges em *Pierre Menard: Autor del Quijote*; em seguida, os cânones e vanguardas de França, Inglaterra e Itália). Não por outro motivo, a diversidade dos contextos latino-americanos levou Rama a adotar outro conceito da Antropologia, desta vez pela leitura do trabalho de Darcy Ribeiro, a *comarca*: região que partilha aspectos culturais semelhantes, mas cujas fronteiras não coincidem, necessariamente, com as fronteiras geopolíticas dos Estados-nação. A comarca cultural auxiliou Rama a pensar a literatura de Jorge Luis Borges (na comarca pampeana), de Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez (na comarca caribenha), de José María Arguedas (na comarca andina), e assim por diante.

O prelúdio poético

A asserção, por parte de Candido e de Rama, de que o ensaio e a poesia desempenharam, na América Latina, um papel privilegiado, encontra continuidade na contribuição que ambos teriam dado à formação do gênero romanesco. O ensaio, em primeiro lugar, que despontou ainda na segunda metade do século XVIII com o aparecimento das primeiras prensas mecânicas⁶, era tido não somente como “a palavra séria, que se assumia como compromisso, na prosa científica ou literária” (RAMA, 2001, p. 43), mas também teria representado o veio central pelo qual emergiria o chamado “romance de tese”, onde o drama entre o indivíduo, o meio e as raças ecoava ainda o quadro positivista europeu.

Por sua vez, a poesia, embora presente desde os pri-

⁶ Ver Ángel Rama, “A Formação do Romance Latino-americano”.

mórdios na forma de uma cultura oral, cumpriu na virada do século XIX para o XX um papel decisivo na reelaboração da linguagem, ou, melhor dizendo, na sua libertação dos antigos formalismos acadêmicos aos quais aquela se viu paulatinamente presa. A convicção cada vez maior de que éramos, como latino-americanos, diferentes da Europa e, portanto, deveríamos exprimir-nos por meios também diversos daqueles adquiridos através dos clássicos europeus, tal convicção fortaleceu a “expressão livre” e, principalmente na poesia, serviu para manifestar “com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade” (CANDIDO, 2000, p. 112). Candido defende que são as vanguardas modernas da década de 1920 – nas figuras de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade, bem como pela poesia *Pau Brasil* e pela *Antropofagia* – as que melhor assimilaram as vanguardas europeias (o dadaísmo e o surrealismo franceses; o futurismo italiano) mesclando-as, em seguida, com a influência da poesia de Manuel Bandeira. O resultado seria o estilo moderno por excelência, assinalado pelo antissentimentalismo e a antiênfase.

Na visão de Rama, a superação do “romance de tese” pelo romance realista propriamente dito permitiu tanto a articulação ideológica “diretamente na consciência do leitor” (RAMA, 2001, p. 46) quanto a apropriação da vida privada de suas criaturas, “reconhecendo-as em suas opacidades e limitações” (idem). É este realismo (crítico ou regionalista, como veremos adiante) que, segundo o Autor, predominou durante muito tempo, o estilo que sofrerá uma transmutação, tornando-se “filho da fecundação da prosa narrativa pela poesia” (ibidem). A renovação da prosa latino-americana teria ocorrido, então, graças ao labor poético de nomes como José Juan Tablada (México, 1871-1945), Vicente García-Huidobro (Chile, 1893-1948), César Vallejo (Peru, 1892-1938), Manuel Bandeira (Brasil, 1886-1968). Tendo cumprido sempre um papel pioneiro no continente, a poesia verá suas conquistas assumidas com certa lentidão pelo gênero romanesco, primeiramente durante a década de 1920, porém com desenvoltura cada vez maior a partir de 1940.

As formações do romance latino-americano

Ambos, ensaística e poesia, entretanto, antes de servirem como propulsores do romance moderno no século XX, haviam, justamente pela sua força, mantido-o “cativo”, misturado às malhas de suas tradições literárias. Porque olha para o conjunto da América Latina, Rama verá aí uma inflexão no processo de *formação*, que separa Brasil e Argentina do resto do continente. Esta separação sugere que, para Rama, teria havido no continente não apenas duas vanguardas (urbanas e provinciais, como veremos adiante), mas talvez *duas formações*, embora com pesos diferentes:

“O universo cultural do século XIX é quem não permite ao romance alcançar sua forma, a desse momento histórico da civilização europeia, razão pela qual América Latina carece estritamente de romances no século XIX. (...) O romance rodeia a história ou a ensaística servindo-lhes de ‘bonita capa’, sem alcançar uma autonomia de gênero. Assim também, ao concluir o século se abraçará ao ‘romance de tese’ que parece vir convalidar sua orientação primitiva com um respaldo europeu. (...) Duas únicas exceções, bem díspares, a considerar: a de Machado de Assis e a de Eduardo Gutiérrez. Dir-se-ia que, lukácsianamente, ambos foram capazes de assumir a fratura que permitia a constituição do gênero.” (RAMA, 1982, pp. 22-23)

Vê-se que o conceito de *formação* em Ángel Rama, embora se assemelhe fundamentalmente àquele de Antonio Candido, possui uma distinção singular. É, ao mesmo tempo, mais estreito e mais amplo: mais estreito porque, com exceção de Machado e Gutiérrez, obedecerá a um processo de transculturação específico, onde o pensamento mítico cumpre função central na narrativa; mais amplo porque tentará congregiar um desenvolvimento literário continental, que se estende no tempo até quase a metade do século XX. Pese a sua declaração, em “A Formação do Romance Latino-americano”, de que a poesia e o ensaio são os gêneros “prediletos

da América Latina” e “aqueles em que [o continente] alcançou sua expressão mais penetrante” (RAMA, 2001, p. 43), é inegável que a maior parte dos esforços do uruguaio recai sobre a análise do gênero romanesco, que ele sabia (tanto quanto Candido) constitutivo da ascensão e da consolidação da modernidade – e, portanto, relacionado também ao tema da *formação*. Parte de qualquer pesquisa sobre o processo de *formação* sócio-cultural no período que vai da segunda metade do século XVIII até o início do século XX leva em conta obrigatoriamente o diálogo entre categorias tais como Estado-nação, burguesia, liberalismo, classe social e *romance*.

“O romance latino-americano não fará senão que refazer uma história conhecida: a que conta as vicissitudes da estreita relação de um gênero com uma classe social, que é, no começo do século XIX, a burguesia mercantil e de funcionários públicos (...), a condução dos novos países independentes (...)” (RAMA, 2001, p. 42).

E, talvez tanto quanto na Europa (pensamos aqui em *Mimesis*, de Erich Auerbach), fica a sugestão de que o longo caminho de formação do romance latino-americano foi, na verdade, um caminho de autonomização a partir das formas pré-romanescas hegemônicas, dentro das quais o romance cresceu e amadureceu até separar-se (mencionamos a poesia e o ensaio), um pouco como (com o perdão da metáfora naturalista) uma espécie se separa da outra, inaugurando uma existência plena. Poder-se-ia dizer que, com efeito, a cultura moderna é a cultura romanesca, nas profundas conotações objetivas e subjetivas dependentes da figura do sujeito, de suas percepções temporais e espaciais, bem como de seus

⁷ Antonio Candido faz apreciação similar do ensaio como gênero fundamental do pensamento brasileiro em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, onde diz: “(...) O poderoso ímã da literatura interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil (...). Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio – em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte – constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento”.

limites e inconsistências. Charles Grivel – citado por Rama – já diria que “uma cultura, isso que se esquivava como cultura, mesmo o que não se consente este título, é, evidentemente, um instrumento socialmente eficaz: o romance, lugar por excelência de sua exposição, assume sem dúvida papel operacional de primeiro plano⁸” (1973 GRIVEL apud RAMA, 2001).

Por outro lado, o caráter mais amplo do conceito de *formação* em Rama diz respeito não apenas ao enorme panorama cultural da América Latina, que ele aborda com uma competência exemplar, até então desconhecida entre os intelectuais latino-americanos no século XX; a amplitude aqui se relaciona também ao período situado pelo crítico para o término da formação dessa literatura que, salvo duas exceções (Machado e Gutiérrez), formar-se-á por volta dos anos 1930 e 1940. Antes disso, as correntes literárias são, segundo ele, essencialmente três: vanguardistas e realistas-críticos (nas grandes capitais) e regionalistas (nas províncias).

Porque pensa em termos continentais, e porque mesmo as ditas “realidades nacionais” são, para ele, realidades suspeitas (daí a mencionada utilização do conceito de “comarca”, como áreas culturais transnacionais), Rama considera que apenas por volta de 1910 a América Latina construiu um sistema literário próprio e integrado (embora ainda não completamente *formado*, porque devedor do realismo), no qual estava incluído, a partir de então, também o Brasil. Enxergando nos pólos vanguarda *versus* regionalismo o conflito central no qual as cidades latino-americanas cumpriram o papel de mediadoras culturais, teria saído daqui, segundo explica, a conformação final do sistema literário “transculturado”. Em outras palavras, formação e transculturação, para Rama, assumem significados idênticos. Quem narra essa sequência formativa tão importante para o pensamento de Rama é o próprio Antonio Candido:

⁸ «Une culture, ce qui se dérobe comme culture, de même que ce qui n'accède pas à ce titre, est, c'est l'évidence, un instrument socialement efficace : le roman, lieu par excellence de son exposition, assume à n'en pas douter rôle opérationnel de premier plan » (GRIVEL, Charles. Production de l'Interêt Romanesque. Un État du texte, Un Essai de Constitution de sa Théorie. Haia-Paris : Mouton, 1973).

“Segundo ele, os dois principais focos da vanguarda na América Latina foram São Paulo e Buenos Aires, e em ambos verifica a ocorrência de algo que é comum a todo o subcontinente: a existência do que chama ‘dois modos’. O primeiro deles é a pura formulação vanguardista, representando ruptura radical com o passado (...). Esse modo se vincula diretamente às vanguardas européias, que serviram de estímulo e, mais do que isto, de modelo, representando uma direção ‘universalista’ (...). O segundo ‘modo’ foi a penetração na realidade local, que tende ao realismo, suscita o regionalismo e portanto a continuidade com o passado. (...) Mas como as tendências renovadoras se exprimiram por vezes nos termos [também] do regionalismo, houve na América latina uma ‘dupla vanguarda’ (...). A penetração do espírito e das técnicas renovadoras no universo do regionalismo condiciona a obra singular de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa. Ela pressupõe a fusão dos dois ‘modos’ conflitantes, superando-os mediante uma síntese inesperada.” (CANDIDO, 1993, p. 269)

Rama situa a fundação do romance latino-americano com os realistas na década de 1910-1920. Porém, esta não seria ainda, pese sua maturação, a etapa final da formação desse sistema literário. Vistas e apreciadas as devidas exceções, o término da formação viria em momento posterior, com progressos que alguns escritores fariam no âmbito da representação da realidade e, neste ponto, principalmente na ruptura com certa ideologia de classe média, que ele chama de “cosmovisão dos setores médios emergentes” (1982, p. 24). Reconhecida a contribuição civilizatória de tais setores⁹, é a ruptura com o “discurso lógico-racional”, operado tanto pelo realismo-crítico quanto pelo regionalismo, que proporcionará o passo último, mais próximo, inevitavelmente – e aqui a opção estética mostra sua contraparte de opção política – das camadas mais baixas da população.

⁹ Já recordamos aqui o livro que Ángel Rama dedica inteiro a este tema: *La Ciudad Letrada* (1984), publicado postumamente.

É dizer: o processo formativo-transcultural se completou quando o vanguardismo, de inspiração europeia, pôde encontrar um “repertório quase fabuloso de materiais” até então subordinado à lógica cartesiana do regionalismo latino-americano, embebido em grande medida no naturalismo do século XIX. No centro desse repertório fabuloso, como peça transformadora, estava não só o mito em si, mas o “descobrimiento dos mecanismos mentais geradores do mito” (RAMA, 1982, p. 216).

“Quando ao colocar-se o árduo problema de resolver estilisticamente uma novela em que o plano do verossímil pudesse funcionar contiguamente ao plano do fantástico, absorvendo-o em sua função referencial convincente, García Márquez declara que encontrou a solução ouvindo uma vizinha explicar com simplicidade um fato algo insólito, e ir apontando a um sistema narrativo que foi elaborado no seio de uma cultura à qual pertence como um recurso peculiar da narração oral (...)”. (RAMA, 1982, p. 214)

Esse nível de aproximação em relação às culturas populares deixa ver porque, no desenvolvimento teórico do crítico uruguaio, a nota local surge com tamanha preponderância. Talvez fosse possível asseverar que, para Rama, o ponto final da formação do romance latino-americano é justamente a ascensão definitiva da “fidelidade aos contextos” sobre a “filiação de textos”: é, por assim dizer, uma vanguarda que toma o partido popular, porque fixa na forma romanesca o pensamento mítico latino-americano. Daí porque sua diferença central com o realismo europeu do século XX seja a ruptura com a categoria de *cognoscibilidade do mundo*, e não (como boa parte das vanguardas europeias) a ruptura com a integridade do *sujeito* e da *ação* (pensamos em James Joyce, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Albert Camus). A vanguarda transcultural que emerge deste lado do Atlântico não rompe fundamentalmente com a tradição popular (antes reata com ela) tal como romperam aqueles movimentos europeus que foram beber nas culturas “primitivas”, sobretudo de origem

africana. “Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso (...) eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (CANDIDO, 2000, p. 111).

Segundo acreditamos, é esta perspectiva que viabiliza a ideia de que o conceito de *formação*, em Rama, possui um aspecto mais amplo do que aquele elaborado por Candido para o Brasil: ele terminaria *após*, já avançados os primeiros decênios do século XX, quando a consciência crítica de certos escritores realiza uma opção estética, também vinculada a uma opção política. Ainda assim, o crítico brasileiro coincide com Rama, segundo vemos, em pelo menos dois âmbitos:

1. Dos saltos dessa consciência crítica tratou também Antonio Candido em seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento” (1970), quando chama a atenção para a existência de uma “consciência amena do atraso” (pré-1930) e uma “consciência catastrófica do subdesenvolvimento” (pós-1930). Estariam aí, em conflito, dois projetos para a América Latina: o primeiro, vinculado a uma tradição iluminista e capitaneado pelo Estado, que via nos aperfeiçoamentos graduais (pautados na educação das camadas mais baixas) a trilha do progresso continental; o segundo, inspirado na Revolução Mexicana de 1911 e na Revolução Bolchevique de 1917, e potencializado pela crise de 1929, colocava em campo o problema da revolução social, o engajamento dos setores populares sob a perspectiva do conflito de classes, conflito que nenhuma ilustração poderia superar.

Não há dúvida de que essa leitura de Candido, importante pelo que contém de esclarecedor quanto aos projetos progressistas em jogo naquele período, fornece um panorama complementar para compreender o romance da transculturação como movimento final da formação do sistema literário latino-americano, como proposto por Ángel Rama. Eis mais um âmbito fecundo deste diálogo, porque à revolução social, ideologicamente radicalizada a partir de 1930 (segundo Candido) corresponderia a revolução estética transcultural (segundo Rama).

2. É possível que a escolha político-estética de Rama pela transculturação tenha equivalente na interpretação de Candido sobre o caráter popular da cultura brasileira, no famoso ensaio *Dialética da Malandragem* (1971). Ali, Antonio Candido parece também optar por uma visão marcadamente popular que, a despeito da divisão entre as classes e em oposição à tradição puritana anglo-saxã, daria conta da *verdadeira vida do Brasil* (“um universo sem culpa”, “uma terra sem males definitivos ou irremediáveis”) tal como a transculturação e a liberação do mito dariam conta da verdadeira vida da América Latina. O modernismo, assim, seria não apenas o movimento literário onde “nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*.” (2000, p. 110), mas também o continuador desta tradição que tematiza nossa natural desenvoltura entre a ordem e a desordem, esta substância *malandra* “que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente mais aberto” (CANDIDO, 2010, p. 46). Daí também a apreciação de que o modernismo, em sentido amplo de movimento das ideias, corresponderia “à tendência mais autêntica das artes e do pensamento brasileiro (2000, p. 114).

É neste sentido preciso – advindo de uma profunda visão de mundo – que Antonio Candido de Mello e Souza é, possivelmente ainda hoje (em 2016), o último modernista brasileiro vivo. Ao tomar o Brasil pela nota dos de baixo, pesem todas as artimanhas da elite para se manter no poder, Candido se aproximava novamente do companheiro uruguaio, numa relação (como vimos até aqui) de tensão e distensão.

Em suma, se a formação da literatura brasileira culmina *avant la lettre* com a fase realista de Machado de Assis, a formação da literatura latino-americana, segundo Rama, ocorre no século XX como *momento integrativo continental*, não por acaso iniciado o período do nacional-desenvolvimentismo na América Latina.

Referências

- ARANTES, Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação - Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (volume 1). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975.
- _____. Uma visão latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina*. Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar (org.). São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: *Revista Remate de Males*. Número especial Antonio Candido. Campinas: Unicamp, 1999.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- RAMA, Ángel. *La Novela Latinoamericana - Panoramas (1920-1980)*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- _____. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

A PRESENÇA DE AUTORES AFRO-BRASILEIROS E DE AFRICANOS NOS LIVROS DIDÁTICOS. ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA COLEÇÃO “ PROJETO TELÁRIS”

Flávia Cristina Bandeca Biazetto¹

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 da publicação de textos literários de autores africanos e afro-brasileiros. Para isso, optamos por fazer um recorte no qual restringimos nossas análises à coleção **Projeto Teláris** (MARCHEZI; BERTIN; BORGATTO, 2012). A seleção deste *corpus*, apesar de ser um retrato restrito do material que circula no país, é de extrema importância, visto que durante a primeira distribuição dos livros pelo território nacional, ano de 2013, a coleção foi a segunda mais adquirida pelo governo, mais de 2 milhões de exemplares. Optamos em explanar sobre o **Projeto Teláris**, pois o material mais adquirido, a saber “Português: Linguagens”, não apresenta nenhum texto de autoria africana ou afro-brasileira, sendo irrelevante para nossa proposta de análise.

Sobre o PNLD, é válido ter claro que se trata de um programa, cujo objetivo é garantir aos estudantes do Ensino Básico o acesso a materiais didáticos. Para atender a todos os alunos, sua frequência é de ciclos trienais alternados, a cada ano o Ministério da Educação (MEC) atende um segmento Educacional. Desde sua criação, o programa passou por modificações em busca de aprimorar a qualidade material e os conteúdos das coleções distribuídas nas escolas. Dentro de nosso recorte temporal, PNLD 2012- 2014, vale esclarecer que as regras do edital estão em consonância com as diretri-

¹ USP/CNPQ.

zes 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. Esse último ponto é corroborado pela lei 10639/03, que versa sobre a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africanas e que ressalta a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira. Posteriormente, em 2008, a lei 11645 altera a Lei de Diretrizes e Bases/96, em termos semelhantes ao decreto de 2003, acrescentando a temática indígena à sua perscrutadora. O não cumprimento das leis supracitadas são referidas no edital do PNLD 2012 /2014 como critérios de exclusão do programa.

Iluminar aspectos do panorama histórico do PNLD 2012-2014 e de algumas exigências legais vigentes no período nos é pertinente para compreender orientações parciais presentes no processo de produção da coleção **Teláris**. As regulamentações do edital, em conformidade com as leis da educação, somadas às tessituras que envolvem as particularidades dos processos de produção, recepção e de usos de um livro didático (doravante LD) permitem pensá-los como um objeto cultural complexo, na medida em que são multidimensionais, dinâmicos e não saturáveis (Bunzen, 2005, p.17). Para o desenvolvimento deste estudo, optamos em analisá-lo como 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).

Tendo isso em vista, reconhecemos o papel do objeto escolhido para possibilitar eixos norteadores do trabalho em

sala de aula, e também para retratar as diretrizes curriculares de cada disciplina em diferentes épocas. Assim, as leituras propostas, as reflexões sobre texto ou língua materializam no LD as tendências metodológicas e ideológicas de um tempo histórico. Temos claro, também, que se trata de um objeto limitado para dar parâmetros de qualidade educacional, visto que os encaminhamentos dados pelas propostas pedagógicas de um material didático dependem das mediações e das relações estabelecidas pelo educador. Diante disso, não temos a pretensão de avaliar resultados efetivos da lei 10639/03, visto que para essa averiguação seriam necessários outros caminhos metodológicos. Nossa intenção é verificar como a lei mencionada repercute nas coletâneas publicadas pelas coleções aprovadas no PNLD 2012-2014.

Para isso, organizamos nossa pesquisa em duas etapas, quantificação e análise dos dados do *corpus*. Na análise quantitativa, encontramos, na coleção **Projeto Teláris**, quatro textos literários de origem africana e uma resenha sobre uma obra angolana. Eles estão distribuídos nas diferentes seções que compõem os capítulos e estão concentrados em dois anos: 6º e 8º anos. Nos outros anos, não encontramos menção às literaturas produzidas no continente africano e em nenhum dos volumes textos referentes à literatura afro-brasileira.

O primeiro texto, intitulado “Porque o morcego só voa de noite”, recontado por Rogério Andrade Barbosa, está no material dos 6º anos, no capítulo **Conto popular em verso e conto popular em prosa**, na seção **Leitura**, cujo objetivo é apresentar textos que serão estudados nas seções subsequentes **Compreensão, Construção do texto e Linguagem do texto**. A narrativa africana não é a leitura central do capítulo que trata de um texto de Pedro Malasartes, recontado por Pedro Bandeira. A origem do conto africano reproduzido no livro didático não é explicitada. Ao não singularizar a origem do conto, desconsidera-se a diversidade e a dimensão geográfica da África. Sobre sua tradução para a escrita, é interessante destacar que nos créditos para Barbosa, feitos por meio de um boxê, é mencionado o seu trabalho com literatura afro-brasileira e sua experiência na Guiné-Bissau.

A respeito da apresentação visual do capítulo, em sua abertura, as imagens e a diagramação remetem às da unidade anterior sobre contos de tradição oral/causos, mostrando uma continuidade nos tópicos estudados. Características sobre o conto popular e a tradição oral são explanadas antes das leituras propostas, servindo de subsídios para iluminá-las.

Acerca da diagramação, o conto ocupa uma página e meia, sendo acompanhado por um glossário e uma ilustração que se assemelha com uma borda estilizada, abrangendo a lateral esquerda e a parte inferior da página. A imagem reproduz os elementos dinâmicos do texto, ou seja, a movimentação diante de uma guerra entre aves e o restante dos animais. Há um predomínio de tonalidades marrons neste artefato visual, remetendo a uma paisagem árida.

O trabalho de interpretação textual se divide em **Compreensão**, seção composta por seis questões, sendo cinco de inferências e uma que compara as duas leituras da unidade, ou seja, o conto popular africano e o recontado por Pedro Bandeira. Em **Construção dos textos**, as atividades retomam as narrativas do capítulo, enfocando aspectos formais dos textos e a estrutura narrativa por meio de seis exercícios, que examinam separadamente os elementos e os momentos constituintes das tramas. Nota-se a tentativa de um trabalho de análise estrutural equânime entre os textos, sem indícios de uma hierarquização.

Em **Prática de oralidade**, há uma proposta de discussão oral sobre ética, a partir das trapaças de Malasartes. Em seu enunciado, os alunos são levados a relacionar a situação narrada às suas experiências. É interessante perceber que as autoras buscam extrapolar o estudo das estruturas desse texto. Indiretamente, deixam de lado não só o trabalho subjetivo com o texto do protagonista Morcego, mas também a possibilidade de trabalhar recursos literários como a personificação.

Em busca de diretrizes extras aos professores de como relacionar a narrativa africana e sua origem na tradição oral, analisamos as **Orientações complementares para cada unidade**, que procuram, por meio de indicações bibliográficas,

fundamentar teoricamente os conteúdos de cada assunto analisado. As sugestões são variadas, enfocando leituras sobre práticas de leitura e de escrita, literatura de cordel e variantes linguísticas. Todavia, nenhuma se referia diretamente às produções literárias africanas.

No material dos 8^oanos, sob o título capitular de **Histórias em foco: narrativas míticas e romances**, registramos na seção final **Outro texto do mesmo gênero**, a publicação da narrativa “Como as histórias vieram parar na Terra”, recontada por Celso Sisto e extraída do livro *Mãe África*. O texto ocupa duas páginas e é ilustrado com uma aranha em uma teia que ocupa meia folha na vertical à direita. A referência bibliográfica é a única alusão à sua origem, ou seja, não se explicita a sua nacionalidade. Ademais, não há uma sequência didática de interpretação de texto ou diretrizes de como o professor deve mediar a leitura, possibilitando compreender que a publicação deste texto não é valorizada, ocupando um papel secundário no trabalho desenvolvido na unidade didática, cujo foco é identificar a estrutura e os elementos narrativos do mito “Perseu e Medusa”, de Thomas Bulfinch.

No capítulo 2, cujo tema é romance, temos um ícone que remete ao primeiro, criando uma identidade visual que permite construir uma inter-relação entre ambos. Em sua abertura, há um texto introdutório das autoras que antecipa que a leitura da unidade será *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, e expõe dados históricos e geográficos de Angola, acompanhados por uma fotografia de Luanda e um comentário direcionado ao professor sobre a necessidade de aprofundar a contextualização histórica e geográfica angolana e uma indicação do site do Ministério das Relações Exteriores de Angola, como fonte.

É interessante notar que por meio de um destaque gráfico de alterar a cor da fonte, o discurso autoral ganha destaque e dirige-se especificamente ao professor com a intencionalidade de sugerir uma investigação mais ampla sobre o contexto de produção da narrativa estudada. Diante de tal estratégia discursiva – e gráfica-, pode-se pensar em seu efeito de extrapolar algumas limitações, possivelmente, editoriais e infe-

rir a intencionalidade das autoras de dar subsídios que possam auxiliar os educadores ao abordarem a temática em sala.

A interpretação de que há a intenção de aproximar os leitores do capítulo do contexto de produção da obra de Pepetela, é reforçada na página seguinte, na qual há a reprodução do mapa do continente africano, destacando Angola. Antes de apresentar a narrativa, as autoras sugerem questões prévias sobre como os alunos imaginam o protagonista. Em seguida, há o subtítulo **Resumo dos capítulos iniciais**, no qual foram agrupadas e sintetizadas as partes do livro, em uma tentativa de contextualizar o aluno e o professor sobre o enredo da trama.

Em seis páginas, há a reprodução dos três últimos capítulos do livro, sempre com um glossário na lateral com as palavras típicas do português angolano ou de línguas autóctones. Na segunda página, há uma ilustração na qual um jovem negro está no primeiro plano, e suas feições expressam susto. Em um segundo plano, a reprodução de um povoado com casas de barro e com teto de palha, em um espaço árido sem árvores e com o mar ao fundo. A população é representada com rostos borrados, as mulheres trajando vestido ou saia sem estampas e com turbante na cabeça. Enquanto homens usam blusas de mangas compridas, algumas sem estampa, outras com o camuflado militar, já as crianças aparecem sem camisa e de shorts.

É interessante destacar que nos trechos reproduzidos não há descrição do espaço ou das personagens, somente um comentário do narrador: “Chegaram ao kimbo de Uas-samba quando o sol estava meio dia. Foram recebidos muito bem, por causa de Mavinga, mas também por causa de Ngunga, que já era conhecido. A rapariga bonita não aparecia. Vinham outras cumprimentá-los, trazer-lhes água, comida.” (Marchezi; Bertin; Borgatto, 2012: 52). Assim, podemos inferir que a ilustração expressa um imaginário dos agentes envolvidos na produção do L.D de como seria um povoado africano e não uma relação direta com a narrativa.

A segunda ilustração do texto cumpre a função de arejar a

página² e destaca a imagem de Ngunga e Mavinga em plano americano, isto é, a imagem exposta em meio corpo. Este último é representado com expressão serena, aquele revoltado e de punho fechado; ao fundo, tons cor de areia para representar o espaço.

Por fim, a última imagem que acompanha o texto está na parte inferior da página, sendo toda em tons azulados para representar a noite. Em um primeiro plano, a personagem Uassamba com cabelos curtos e expressão pueril, no segundo, Ngunga assustado e confuso. Neste artefato, a paisagem árida até então enfatizada nas ilustrações é substituída por uma com árvores esparsas e gramado.

Ao final do texto, há um boxe informativo que explicita o nome completo do autor e refere-se à sua participação no Movimento de Libertação de Angola (MPLA). Estas referências são acompanhadas de uma foto do autor e de uma edição do livro, publicada pela União dos Escritores Angolanos. Ao trazer a foto de Pepetela, o material possibilita que seus leitores possam confrontar a imagem de um africano branco com o imaginário que se tem acerca dos habitantes do continente africano.

O trabalho de interpretação do texto é dividido em três seções. A primeira, **Compreensão**, é composta por oito questões com objetivos bem distintos, a saber:

1. Identificação do tipo de narrador
2. Localização de passagens do texto
3. Argumentação sobre a importância da decisão de Ngunga de desistir de fugir com Uassamba
4. Localização no texto da posição de Ngunga em relação ao alambamento, costume tradicional em que há pagamento à família da noiva como reconhecimento de suas virtudes
5. Inferência sobre a caracterização da personagem Uassamba
6. Inferência sobre a caracterização do protagonista
7. Opinião do leitor sobre como imagina que o personagem principal passou a se chamar

² Segundo Faria (2004), sem seus estudos sobre as imagens na literatura infanto-juvenil, algumas ilustrações têm a função de descanso de um texto longo, concentrando elementos tanto estáticos como dinâmicos da narrativa.

8. Verificação da compreensão do final da narrativa.

Esses exercícios são acompanhados de uma ilustração na parte inferior da página, na qual há um estudante escrevendo em um caderno; ao seu lado, a representação de Mavinga vestindo um camuflado junto a Ngunga, de cabeça baixa, e, ao fundo, a de Uassamba.

Na segunda seção de análise da leitura proposta, **Construção do texto**, há dois exercícios que visam localizar os elementos e os momentos da narrativa. Por fim, em **Sequências textuais**, há duas questões priorizando as descrições textuais. Esta seção é distribuída por duas páginas e seu tema é subdividido em “Sequência narrativa e sequência descritiva” e em “Sequência conversacional”. Ambas acompanhadas de excertos da obra de Pepetela e de artefatos visuais que dialogam com ela. Na primeira parte, há uma imagem que repete exatamente a descrição do fragmento transcrito: um rio com jacarés e Ngunga fragilizado diante da situação. Já na segunda, há a reprodução de um diálogo entre Uassamba e Ngunga, acompanhada de uma ilustração de plano americano das personagens que se encaram. O diálogo é feito por meio de balões de fala, recurso gráfico utilizado para exemplificar o conteúdo discursivo. As atividades referentes à explanação das modalidades de sequências narrativas e descritivas são apresentadas por meio de seis textos pertencentes a gêneros e autorias diversos e sem relação como a narrativa africana.

No próximo tópico, **Linguagem do texto**, há uma retomada da narrativa para explicitar variantes da língua portuguesa. Composto a diagramação, uma imagem no centro da página em que Ngunga e Uassamba estão representados de meio corpo e em um primeiro plano e ao fundo em tons de azul, há uma árvore.

No decorrer do capítulo, há textos explicativos, produzidos pelas autoras, para abordar tópicos de linguística e dos tipos de discursos. Nestas explicações, trechos de Pepetela ilustram os conteúdos e são destacados por imagens dispersas que reproduzem fielmente o fragmento extraído da narrativa.

Na seção **Conexões**, cujo objetivo é relacionar o conteúdo da unidade com outras linguagens, o tema das variantes da Língua Portuguesa é retomado. Para isso, os recursos didáticos utilizados foram um quadro comparativo de palavras ditas no Brasil e em Portugal e um poema do angolano Jorge Macedo, como exemplos de objetos culturais passíveis de aproximação, conforme apontado no **Manual do Professor**. Para finalizar a unidade didática, em **Leia mais**, seção que busca trazer uma lista de resenhas de filmes e livros, há uma indicação do livro *O vendedor de passados*, do angolano José Eduardo Agualusa.

Ao final do livro, em **Orientações complementares para cada unidade**, as autoras compilam referências bibliográficas para o trabalho de produção textual, notadamente, coesão, discurso direto livre e parágrafos descritivos em textos narrativos. Não há diretrizes para o trabalho com literaturas africanas, o que nos leva a intuir que dentro do projeto gráfico e autoral da coleção, as indicações destinadas ao professor no que se refere à contextualização da leitura são feitas no próprio capítulo e destacadas por meio dos recursos gráficos.

A análise da coleção permite afirmar que no volume dos 6º anos, há a representatividade da produção literária africana de tradição oral, dando-lhe, assim, visibilidade ao reproduzi-la e analisá-la à luz das narrativas populares. O trabalho de compreensão textual busca comparar aspectos formais da estrutura narrativa em verso e em prosa, por meio das leituras do conto popular africano e das histórias de Malasartes, porém não é dada a mesma relevância para o contexto de produção dos textos; visto que, na abertura da unidade, há referências à figura de Malasartes, com informações complementares, em um boxe, que especificam sua origem ibérica. Diferentemente do outro texto cuja a alusão é somente ao continente

No material dos 8ºanos, como vimos, a literatura africana está presente em dois capítulos, no primeiro de forma descontextualizada e, no segundo, com um trabalho mais coeso e de peso, no qual a produção angolana ocupa papel central no desenvolvimento da unidade didática. É válido destacar

que esse volume apresenta uma representação do campo literário tanto por meio de narrativas contemporâneas, quanto tradicionais, apontando elementos diversificados para a construção do imaginário dos leitores. Quanto à literatura afro-brasileira, não registramos nenhuma referência em nossas análises.

É interessante perceber que a maneira como as literaturas africanas são apresentadas, na coleção estudada, ainda que de forma incipiente e difusa, buscam representar as duas tradições literárias do continente: a oral e a escrita, indicando a diversidade cultural que compõe as produções africanas. A convivência entre essas expressões literárias não é exclusiva das literaturas africanas, pode-se pensar em um traço também da literatura afro-brasileira, considerando-se as produções em Língua Portuguesa que buscamos aqui analisar. Tendo isso em vista, ao iluminar a heterogeneidade literária, a coleção contribui parcialmente para introdução de novos elementos que podem ajudar a promover uma revisão de estereótipos acerca do continente africano e da desvalorização de narrativas orais. Não se pode desconsiderar que mesmo diante de avanços no campo educacional, ainda deve-se investir em uma maior representatividade dos autores africanos e afro-brasileiros, o que poderia ser um caminho de desconstrução do imaginário reducionista acerca do continente e da população negra brasileira. Ademais, uma forma de promover o reconhecimento das diversas contribuições literárias que autores afro-brasileiros fizeram para literatura nacional e africanos para as literaturas produzidas em língua oficial portuguesa.

Referências

- 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.
- 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.
- *Livro didático de Língua Portuguesa: um gênero do discurso*. (Dissertação de Mestrado) Campinas, São Paulo: 2005.
- FARIA, Maria Alice. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- MARCHEZI, Vera Lúcia de Carvalho; BERTIN, Terezinha Costa H.; BORGATTO, Ana Maria Trinconi. *Projeto Teláris - Português*. São Paulo: Ed. Ática, 2012.

TEORIA POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: UMA LEITURA POSSÍVEL

Jacqueline Kaczorowski¹

A construção de pensamentos teóricos a que se pudesse denominar devidamente como “genuinamente africanos”, à parte todos os equívocos que denominações dessa natureza carregam², é algo que, se sempre esteve vivamente em processo no continente, transformou-se profundamente durante o conturbado percurso histórico a que foram submetidas as populações africanas nos últimos séculos.

O continente africano, palco das já bem conhecidas e documentadas invasões coloniais europeias, possuía uma estrutura interna de funcionamento, anterior às ocupações que, se

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

² E não haveria como ser diferente: ao ceder à necessidade de nomear certas realidades para viabilizar uma análise, inevitavelmente simplifica-se a complexidade que a realidade implica. No entanto, não sendo possível a um trabalho tão breve alongar-se na explicação da complexidade que tais termos acabam por elidir, toma-se, aqui, como “genuinamente africano” um pensamento que, sendo produzido pelos pensadores africanos no interior de suas próprias realidades, fosse capaz, tanto quanto possível, de elaborar sínteses teóricas utilizando devidamente aquilo de endógeno àquelas sociedades que permanece vivo e não pode ser esquecido. A definição é simplista e limitada, uma vez que, para buscar ser menos injusta, seria necessário aprofundar o entendimento das tensões e contradições criadas por uma história de opressão e subjugação que, em cada parte do continente, deu-se de modos diversos e cujas heranças inevitavelmente atravessam as novas elaborações que se possam constituir - trabalho que facilmente demanda uma vida inteira de investigação.

nunca em sua imemorial³ história foi incólume ao trânsito⁴, parece inédita, contudo, a exposição a um processo de exploração e espoliação sistematizada tão violento e totalizante quanto aquele que um sistema mercantil em pleno desenvolvimento foi capaz de produzir.

Este sistema totalizante, cuja violência já foi tão bem exposta e denunciada por inúmeros grandes pensadores

³ Já que, “De acordo com os conhecimentos de que dispomos atualmente, a África foi o cenário principal da emergência do homem como espécie soberana na terra, *assim como do aparecimento de uma sociedade política*. Mas esse papel eminente na Pré-História será substituído, durante o período histórico dos dois últimos milênios, por uma “lei” de desenvolvimento caracterizada pela exploração e pela sua redução ao papel de utensílio.” (in: KI-ZERBO, Joseph. “Conclusão: Da natureza bruta à humanidade liberada”. *História Geral da África. Volume I - Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 877, grifo nosso).

⁴ Como bem atesta Ki-Zerbo: “(...) como se pode descrever a linha de evolução característica das sociedades africanas moldadas pela Pré-História? Deve-se observar inicialmente que durante esse período a África desempenhou nas relações intercontinentais o papel de pólo e foco central de invenção e divulgação das técnicas. Mas essa alta função bem depressa se transformou em posição subordinada e periférica, em virtude dos fatores internos antagônicos acima mencionados, e igualmente em consequência do usufruto de bens e serviços africanos sem compensação suficiente em favor desse continente, por exemplo, sob a forma de uma transferência equivalente de capitais e de técnicas. *Essa exploração plurimilenar da África teve três períodos culminantes. Primeiro a Antiguidade, quando, após o declínio do Egito, o vale do Nilo e as províncias romanas do resto da África do norte sofrem intensa exploração e tornam-se o celeiro de Roma. Além dos gêneros alimentícios, o Império Romano retirou da África uma quantidade enorme de animais selvagens, de escravos e de gladiadores para o exército, os palácios, os latifúndios e os jogos sanguinários do circo. No século XVI, começa a sinistra era do tráfico de negros. Finalmente, no século XIX, assistimos à consagração da dependência pela ocupação territorial e pela colonização. A acumulação de capital na Europa e o progresso da revolução industrial, fenômenos simultâneos e complementares, seriam inconcebíveis sem a contribuição forçada da Ásia, das Américas e sobretudo da África.*

Paralelamente, mesmo durante os séculos de desenvolvimento interno, em que a rapina externa não era tão acentuada (da Antiguidade ao século XVI), numerosas contradições no interior do próprio sistema africano constituíam obstáculos estruturais endógenos à passagem, por pressão interna, para estruturas mais progressivas. (...) A África dos clãs e das aldeias ainda existentes, pouco vinculada à apropriação privada da terra (um bem tão vasto e tão precioso, mas também tão gratuito quanto o ar), ignorou durante muito tempo o problema da aquisição de terras como fonte de conflitos entre grupos sociais. Mas essa não foi a única causa do “arcaísmo” das formas sociais observáveis na África. O baixo nível das técnicas e das forças produtivas, numa espécie de círculo vicioso, era simultaneamente causa e consequência da diluição demográfica num espaço não controlado, porque quase ilimitado”. (In: *Op. Cit.*, p. 892, grifos nossos)

africanos, foi capaz não só de oprimir objetivamente as populações subjugadas pela força colonial, mas também de atravessar todas as dimensões da vida. Uma vez que, para livrar a má-consciência europeia da própria brutalidade, buscou-se legitimar a dominação por meio dos mais variados artifícios, foi constituído todo um repertório científico a serviço do colonialismo ao qual o africano – rebaixado a menos que um homem, para justificar sua domesticação – teria que ser exposto, num “esforço civilizatório” que se maquiava com “as mais generosas intenções”.

Esse processo desmedido de subjugação do outro utilizou, portanto, como uma de suas mais poderosas armas, para além da violência direta, o convencimento do outro de que ele era menos, de que sua cultura não valia e de que ele precisava adentrar a “verdadeira” cultura para ser um homem. Dado que a condição de homem era visivelmente vantajosa, a estratégia fez com que inúmeros seres destituídos de sua condição humana passassem a ansiar por um lugar no seio do privilégio. Toda essa tensão a que o colonizado passou a ser submetido cotidianamente adentra o mais profundo de sua subjetividade e, ao negar sua condição humana, o expõe a uma violência simbólica e epistemológica sem precedentes⁵.

Destituídas de seu modo de vida anterior à colonização, as populações africanas passam a vivenciar uma tensão constante entre aquilo que carregam como bagagem de uma visão de mundo agora sufocada e aquilo a que foram obrigadas a aderir. Não tendo alternativa no interior da opressão, são coagidas a aprender os modos de vida do europeu, a língua do dominador e, quando lhes é permitido o acesso à educação, é àquela oferecida por suas escolas. Não sendo

⁵ Todo esse movimento está muito bem descrito e analisado por Fanon, cuja obra é fundamental à compreensão das realidades africanas. É retomado aqui muito rapidamente apenas para fins de contextualização, uma vez que parece pouco produtivo debruçar-se novamente sobre um assunto já tão bem trabalhado. Também por privilegiar o objetivo de rápida contextualização, não será possível aprofundar a descrição da complexidade das movimentações dos momentos históricos retomados nos parágrafos a seguir. É evidente que o continente africano tem uma realidade muitíssimo diversa que não é possível abarcar em um espaço tão exíguo. Espera-se, contudo, que a generalização grosseira com fins puramente didáticos não acabe por transmitir a impressão de que “África” ou “os africanos” estejam sendo uniformizados, diminuídos ou desrespeitados em sua imensa multiplicidade.

possível, no entanto, mesmo para a violência extrema, apagar completamente culturas, houve uma sobrevivência agoniante de formas que emergem clandestinamente quando o colonizado percebe que, por mais que se esforce, jamais será integrado ao universo do branco.

Algumas das primeiras formas de resistência organizada, identificando o sofrimento extremo do negro, ampararam-se em um passado comum e foram buscar nas origens uma força capaz de impulsionar movimentos de reivindicação. Ainda que, no início, o anseio não fosse por independência, o agravamento das tensões até o limite do insuportável fez com que mesmo a espontaneidade, que caracterizava alguns contextos, acabasse buscando formas de organização com vistas à conquista da autonomia⁶.

Chegado esse momento, tem-se um cenário extremamente complexo, que, interna e externamente, demanda respostas não apenas no campo da ação, mas também no campo das formulações teóricas. Por um lado, o passado que ofereceu força fundamental ao início da luta é incapaz

⁶ A forma mais conhecida desse tipo de organização foram os denominados “nacionalismos africanos”, que buscaram, em diversos contextos no interior do continente, unificar os descontentamentos e direcionar a energia de revolta contra o inimigo comum: o invasor europeu. A construção de uma ideia de nação em um continente dilacerado por fronteiras artificiais carrega tantas contradições que demandaria, por si só, um maior espaço de análise. Embora estes nacionalismos já tenham sido muito criticados no campo teórico – críticas dentre as quais vale destacar a rica e complexa abordagem de Basil Davidson, em “O desafio do nacionalismo” (In: *O fardo do homem negro – Os efeitos do estado-nação em África*) e (ainda que guardadas muitas ressalvas) a de Edward Said em “Resistência e oposição” (In: *Cultura e Imperialismo*) – não é possível esquecer, entretanto, que em um mundo cada vez mais globalizado, cujo contexto internacional pressionava de diversas maneiras o continente africano, não seria possível, naquele momento, uma resposta que não passasse pela independência “nacional”. O reconhecimento da autodeterminação de povos considerados inferiores durante tanto tempo já demanda “esforço demais” do cenário internacional para que houvesse, ainda, a “boa vontade” de aguardar o tempo histórico necessário para que esses povos consolidassem formas de organização próprias, que não necessariamente passassem pela unidade nacional. Os nacionalistas, portanto, assumiram radicalmente as consequências das escolhas que precisaram fazer e o mérito de terem levado as nações à independência – principalmente nos países onde o acirramento das tensões levou a guerras de extrema violência – não pode ser diminuído.

de responder às urgências do presente. Por outro, a interrupção brutal dos ciclos históricos africanos⁷ fez com que não houvesse tempo suficiente para a construção de teorias genuinamente africanas, capazes de atender às urgências que a luta de libertação, em seu cenário de guerra, impunha.

Não havendo tempo para desenvolver formas próprias de elaboração para o enfrentamento daquela realidade, que necessariamente nasceriam do confronto com dados externos que iam sendo incorporados à vida no interior do continente, foi preciso trabalhar com o que havia. E o que havia à disposição na conjuntura asfixiante do colonialismo eram teorias eurocêntricas: algumas que deliberadamente inferiorizavam o negro, estando abertamente a serviço da dominação, e outras que, não sabendo bem como olhar para África, talvez se pudessem mostrar permeáveis à apropriação pelas demandas africanas – aquelas que podem ser denominadas, de maneira genérica, como “pensamentos teóricos de esquerda”⁸.

⁷ Certamente há aqui uma leitura de Amílcar Cabral, quando explicita a interrupção das forças produtivas africanas: “Vemos, portanto, que nossos povos, sejam quais forem os seus estágios de desenvolvimento econômico, têm a sua própria história. Ao serem submetidos à dominação imperialista, o processo histórico de cada um dos nossos povos (ou o dos agrupamentos humanos que constituem cada um deles) foi sujeito à ação violenta dum fator exterior. Essa ação – o impacto do impedimento sobre as nossas sociedades – não podia deixar de influenciar o processo de desenvolvimento das forças produtivas dos nossos países e as estruturas sociais dos nossos povos, assim como o conteúdo e a forma das nossas lutas de libertação nacional”. (CABRAL, Amílcar. “A arma da teoria”. In: COMITINI, Carlos. *A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980, p. 30).

Vale, no entanto, permanecendo no mesmo campo semântico marxista a que o autor aderiu, reforçar a menção à consequente interrupção do desenvolvimento das superestruturas: a violência epistemológica supracitada é das heranças mais difíceis de superar.

⁸ Albert Memmi revela de maneira muito clara os desconfortos da esquerda europeia diante do cenário colonial em “O Nacionalismo e a Esquerda” (In: MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 40.). Ainda que a Europa não saiba o que fazer com os nacionalismos africanos, a estrutura do pensamento marxista, ao direcionar-se criticamente ao sistema capitalista que, em seu desenvolvimento brutal, gerou o colonialismo, oferece aos pensadores africanos uma possibilidade de se opor a esse sistema de coisas, ainda que suas elaborações teóricas inicialmente não se adequem propriamente àqueles contextos.

Se no interior do próprio desenvolvimento histórico em que se consolidaram os chamados “pensamentos de esquerda” encontram inúmeras dificuldades de apreensão e definição, quando este tipo de designação é levado a um contexto que foge à sua alçada requer um processo de amadurecimento capaz de aclimatar o olhar aos novos desafios. Conforme já mencionado, no entanto, a convulsão social demandava uma velocidade nas escolhas que acabou por impedir a reflexão alongada. Como resultado, foram importados modelos prontos que, se foram capazes de entusiasmar⁹ as populações com seus ideais de dignidade humana e fraternidade entre os homens, também trouxeram consigo sub-repticiamente a marca das contradições a partir dos quais foram forjados. O fracasso do projeto socialista nos países que a ele aderiram após a independência demonstra os limites inerentes ao modo como o processo precisou ser conduzido, dadas as imposições conjunturais.

Em meio a todo este turbulento processo histórico, os fatores culturais¹⁰ foram elementos fundamentais, cujo inegã-

⁹ Fanon, em *Pele negra, máscaras branca*, diz, sobre o entusiasmo: “Essas verdades não precisam ser jogadas na cara dos homens. Elas não pretendem entusiasmar. Nós desconfiamos do entusiasmo. Cada vez que o entusiasmo aflorou em algum lugar, anunciou o fogo, a fome, a miséria... E também o desprezo pelo homem.

O entusiasmo é, por excelência, a arma dos impotentes. Daqueles que esquentam o ferro para malhá-lo imediatamente. Nós pretendemos aquecer a carcaça do homem e deixá-lo livre. Talvez assim cheguemos a este resultado: o Homem mantendo o fogo por autocombustão”. (In: FANON, Frantz. “Introdução”. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 27.)

Talvez valha aqui a lembrança, com o objetivo de reforçar a complexidade da situação, nunca para diminuir o valor do esforço coletivo de adesão à luta.

¹⁰ Sob esta denominação genérica incluem-se duas idéias fundamentais sobre aquilo a que se denomina a cultura: a primeira, mais uma vez de Amílcar Cabral, que defende a própria luta de libertação como um ato de cultura, busca compreender todas as instâncias do modo de vida de uma população como gesto de cultura, constantemente em movimento, sujeita a todo tipo de reelaboração, reinterpretação, apropriação: “A luta de libertação, que é a mais complexa expressão do vigor cultural do povo, da sua identidade e da sua dignidade, enriquece a cultura e abre-lhe novas perspectivas de desenvolvimento. As manifestações culturais adquirem um novo conteúdo e novas formas de expressão, tornando-se assim um poderoso instrumento

vel alcance foi até mesmo capaz de, em muitos momentos, dialeticamente influenciar a política e a economia. Desempenhando papel substancial a favor dos oprimidos, a cultura aqui focalizada, por meio de suas manifestações, cumpriu ainda a função de tocar a sensibilidade, criar identificação, mobilizar e dar força àqueles que eram massacrados pela correlação de forças desfavorável.

Uma das manifestações culturais merecedoras de destaque quando se observam as dinâmicas do continente é a produção literária. Ainda que a literatura, nesses países, seja também elemento importado de um universo exógeno ao africano, tem um desenvolvimento que, ocorrendo em uma dimensão diferente daquela do campo teórico, parece ter conseguido com maior sucesso adequar e aclimatar seus elementos às demandas africanas. Sendo constructo que nem sempre deve oferecer respostas¹¹, uma vez que não é teoria da ação – necessariamente prescritiva e com rendimento objetivo imediato, extratextual –, a literatura é portadora de uma mobilidade que, se não é isenta de contradições, pode lidar com elas de maneiras surpreendentemente criativas, dada sua própria natureza inventiva, à qual é permitido operar sobre outras bases.

de informação e formação política, não apenas na luta pela independência como também na primordial batalha do progresso”. (CABRAL, Amílcar. “A Cultura Nacional”. In: COMITINI, Carlos. *A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980, p. 91-92).

A outra ideia que se inclui sob esta denominação nesse momento de análise é aquela mais usual, que abrange sob a denominação “cultura” todo o conjunto de produções artísticas e simbólicas de um povo e/ou grupo social.

¹¹ Embora a literatura, à sua própria maneira, sempre responda à realidade, de acordo com a crítica literária materialista: “A crítica marxista não é meramente uma “sociologia da literatura” (...). Seu objetivo é *explicar* a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica. O pintor Henri Matisse uma vez observou que toda arte carrega a marca de seu período histórico, mas que a grande arte é aquela em que essa marca se revela mais profunda”. (EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*, São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 14-15).

O que se buscou ressaltar foi justamente a possibilidade que o objeto literário tem de oferecer outro tipo de respostas que, não necessariamente, *respondem*, no sentido de oferecer soluções objetivas prontas.

Para compreender um pouco melhor como é possível à literatura que opere de modos alternativos e, ainda assim, retome a complexidade em jogo no campo social, convém eleger um exemplo. Deste modo, a análise escolhe debruçar-se sobre uma obra de um grande escritor angolano que, ainda em 1967, foi capaz de pôr em movimento, no interior do texto literário, componentes de um contexto social em crise profunda: *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira.

Luandino Vieira, sendo já um nome consagrado no cenário das letras africanas, dispensa longas apresentações. Uma vasta bibliografia crítica oferece tantos elementos quantos forem desejados para vasculhar este rico universo ficcional, abordando questões fundamentais de sua obra, como o trabalho com a linguagem – subvertendo o instrumento de dominação –, a reelaboração de elementos da tradição, a capacidade de sintetizar contradições e de encenar o conflito social operando no interior das personagens, só para citar algumas.

Interessa a esta breve análise, no entanto, tentar verificar como, no romance supracitado, Luandino Vieira foi capaz de inscrever no interior da percepção individual sensivelmente ferida de Mais-Velho algumas das contradições com as quais a luta de libertação, em seus campos teórico e prático brevemente apresentados acima, debatia-se naquele momento histórico.

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, as agudas tensões resultantes do alcance do “fato social total”¹² a que estão submetidos os obrigam a escolher caminhos diversos: Maninho, branco nascido na metrópole (assim como seu irmão Mais-Velho) vai lutar no exército colonial

¹² O conceito é utilizado, aqui, conforme apropriado por Balandier (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. In: MAUSS, Marcel. “Introdução”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 23).

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: 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 através de quem tomamos conhecimento de todos os demais elementos 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 debate-se com as próprias contradições: “*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?*” (Vieira, 2004: 23) indaga Maninho, evocado pela memória do narrador.

O trabalho intelectual clandestino de Mais-Velho “*são só panfletos*”, enquanto “*A vida é concreto só*” (Vieira, 2004: 79). Está posto em cena, no íntimo de uma subjetividade estilhaçada pela violência, o dilema que tantas vezes afligiu a intelectualidade africana constringida a apresentar respostas rápidas para problemas de complexidade inapreensível rapidamente:

«o olho d'água é que explica o rio», é isso mesmo: luta de classes – explorados e exploradores e a coincidência de duas peles a baralhar tudo. E não é simples. Quer dizer, é simples como assim coisa dita e sabida, geral facto, que a mão do cérebro agarra – só que os factos gerais existem é nos diários factozinhos de trazer no bolso, insignificâncias coisas e essas desmentem no facto geral. Negam-lhe. Negarão? (Vieira, 2004: 81)

Os “factozinhos de trazer no bolso”, constituindo evidências da complexidade de um contexto que não se adéqua ao arcabouço conceitual importado e utilizado pelo pensamento africano, aprofundam o dilema teoria *versus* prática

comum a tantos outros espaços. A presença de “duas peles” também acrescenta um agravante, para o qual as respostas prontas não são suficientes:

– «No olho d’água é que está o rio»... Procurar e dar encontro no olho d’água, aí é que sai o busilis. Mais fácil e cómodo é o rio que se vê e que nos banha, onde que nos banhamos. Mas é preciso conhecer-lhe para lhe dominar. E, depois, mais direito, menos popular:

– Condições económicas de vida iguais, o preconceito racial desaparece como fumo!

Terceira lição, que ensinaste-me às avessas, o livro que fizeste, na minha cara, no homem vestido de branco, a quem a mãe estendeu a mortalha do grito secular e suas lágrimas gastas: é mentira. Os capitães-mores das guerras e entradas no sertão desapareceram, a mentalidade ainda cá está. Desapareceram? «No olho d’água é que começa o rio» – precisa descer o rio de costas na foz. O Coco vai me dizer querendo desmentir no Paizinho – ou o Maninho? – naquele largo: «Era da época, as condições da época, a mentalidade.» Vai teimar: mentalidade, quer explicar – mas tudo é só desculpa.

E o Maninho – o Maninho ou o Paizinho?:

– A época já foi enterrada e a mentalidade ficou! Isso não pode ser assim, meu amigo Coco que róis documentos! Não pode ser mais.

E o menino que foste, assim, pouco-pouco, construindo, paciente com as tuas mãos calosas de trabalhar o ferro no calor da forja, tu mesmo lhe mataste. Mas sabes?: isso foi bom, te agradeço de verdade essa morte. Nunca vou te perdoar porque tu eras um operário; mas te agradeço. Já não te respeito, desprezo, mas te conheço melhor: nasceu outra forma de respeitar. (Vieira, 2004: 81-82)

Este desabafo de Mais-Velho, evocado pelo pedido da mãe para que fosse cumprimentar o “senhor Brito” no funeral de Maninho¹³, congrega dor e decepção profundas que o

¹³ “(...) tu não sabes, mãezinha, e queres que eu levante daqui e vá lá ao fundo onde o senhor Brito prèguntou por mim. Não vou, mãe, não vou. Porque ele me fez o mais pior mal que alguém podia me ter feito, porque ele me fez doer tanto como a morte do teu filho cassula (...).” (In: *Ibid.*, p. 65).

operário provocou em Mais-Velho ao fuzilar publicamente um negro¹⁴. A representação literária, sendo muito sensível ao adentrar e expor a fragilidade, a dor dilacerante e as incertezas da personagem, oferece ao leitor outra dimensão do emaranhado tenso que aflige as sociedades africanas: a dimensão cotidiana, dos “factozinhos” que constituem os “factos gerais”, dimensão que escapa ao alcance de textos teóricos. As dores das personagens, se são individualmente sentidas e retratadas, também são, todavia, imediatamente referidas ao contexto de que são produto: *“Mon’ami, mon’ami!*

¹⁴ “(...) de repente oiço a turbamulta a correr, a berrida em todo o lado, abro a janela, se esvaziam as esplanadas da Rua de S. Paulo e só tem um grito uníssonos de muitas bocas:

– Mata o negro!

e ninguém mais que sabe qual é, tem cento e tal mil ali, quase, onde eles gritaram todo o medo e é só escolher”. (In: *Ibid.*, p. 66).

“(...) Operário serralheiro-civil Brito levanta o arco, abre-lhe no crânio como assim fosse mamão maduro, sem barulho e eu vi tudo na frincha que os socos dos outros meus quatro olhos irmãos não conseguiram de fazer fechar. A mesma cara fina e alongada, o curvo nariz e a pele mais negra do fumo e da fuligem, o olho camões – seco já o sorriso de há vinte anos quase, o humilde e sincero sorriso de sua admiração para a felicidade que eu era, com meu saber de admissão ao liceu:

– Mercês lhe faça Deus, senhor!

– Mon’ami, mon’ami! Aiuê mon’ami, a-mu-jibila nê! – este o grito só que oiço ou é coro de milhões de gritos iguais?” (In: *Ibid.*, p. 67)

Vale a pena retomar aqui, para estabelecer um diálogo, o já mencionado texto de Memmi que inevitavelmente vem à lembrança quando olhamos para o personagem Brito: “(...) o homem de esquerda nem sempre percebe com suficiente evidência o conteúdo social próximo da luta dos colonizados nacionalistas. Em suma, o homem de esquerda não encontra na luta do colonizado, que ele apoia *a priori*, nem os meios tradicionais nem os objetivos últimos dessa esquerda de que ele faz parte. E, bem, entendido, essa inquietude e esse exílio são singularmente agravados no caso do colonizador de esquerda, isto é, do homem de esquerda que vive na colônia e lida no cotidiano com esse nacionalismo”. (In: MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 41).

O operário Brito, ainda que possa ter proferido que “*Condições económicas de vida iguais, o preconceito racial desaparece como fumo!*”, revela, na contradição entre seu discurso e sua ação, o racismo internalizado que, ainda que tenha sido originado como mecanismo de legitimação da exploração infligida pelos europeus, desenvolveu-se a tal ponto que se faz necessário combatê-lo enfaticamente, não sendo suficiente, como percebe dolorosamente Mais-Velho, apenas igualar as condições de vida sem que haja um trabalho específico de combate ao racismo.

Aiuê mon'ami, a-mu-jibila nê! – este o grito só que oiço ou é coro de milhões de gritos iguais?” (Vieira, 2004: 67). A indagação, que reflete no sofrimento daquela mãe o de tantas outras mães, é capaz de comunicar vivamente e de outra maneira o peso da violência colonial.

Luandino Vieira é capaz, assim, de criar sínteses que superam um suposto dualismo da literatura, que pediria para que a ênfase da representação ou repousasse sobre o pólo da subjetividade, ou o da objetividade – onde, então, seria possível uma representação de um corpo social em movimento, algo que escaparia necessariamente à literatura que enfatiza a interioridade e os fluxos de consciência. Ainda que dê primazia à percepção em seu texto, Luandino Vieira deixa tão explícitos quais os fatores externos que atravessam e dialeticamente determinam esta percepção literariamente construída que a relação com o contexto se faz inevitável. Mesmo o recurso à memória¹⁵ como elemento estruturador do discurso ficcional, com toda a organização fragmentária e turbulenta que lhe é característica, não elide que esta memória é acionada por um fato que, sendo muito pessoal, é também histórico – a morte de um soldado inserido em determinada guerra – e, ainda, que mobiliza consigo uma memória coletiva, no texto claramente expressa pela presença de diversas vozes que, se são mediadas pela interioridade de Mais-Velho, a ele também se contrapõem.

É possível afirmar, portanto, que a percepção de Mais-Velho, funcionando como mediadora das relações entre os interiores e o contexto turbulento em que estão inevitavelmente enredadas as personagens, e sendo capaz de sintetizar visões diversas e contraditórias, afasta o romance de um relato memorialístico individual e unívoco abrindo, assim, espaço para a encenação do drama social do qual é parte. As subjetividades textualmente compostas pelo autor contêm em si, intrinsecamente, tensões coletivas do momento histórico vivido, além de um profundo senso de passagem do tempo, mesmo que sintetizado no curso das poucas horas de

¹⁵ Lembrando que, como define Halbwachs, toda memória é social, posto que é necessariamente construída a partir de relações sociais.

ação real do romance. Por mais episódicos que sejam os momentos evocados pela memória de Mais-Velho, estão claramente inseridos no curso histórico (inclusive com a marcação de datas) e, assim, permitem que o leitor apreenda a série histórica, ainda que de modo não-linear.

Ao enfocar, ainda, momentos e personagens que parecem condensar em sua própria existência, segundo a interpretação de Mais-Velho, algumas das mais pungentes contradições daquele contexto, Luandino Vieira cria uma galeria de sínteses pronta à apreciação do leitor – para desestabilizar certezas que possa trazer para a leitura. Sob o olhar desta subjetividade ferida nos seus ideais, em profunda contradição consigo mesma, Luandino Vieira é capaz de oferecer inúmeros episódios que servem a tal propósito, como pode-se perceber nos excertos a seguir:

Vocês é que morrem, meu alferes, mas nós é que pagamos. Morrer é fácil, meu alferes; pagar custa mais, meu alferes, é sangue que não sai num minuto por um cu d'agulha, levou anos e anos de suor, semanas de sangue e crime, insônias, a acumular, a capitalizar, a investir, desvalorizar, amortizar...

Como é então, pai, tua sabedoria de colono?

- *Quem com mulata casou e água do Bengo bebeu, nunca mais s'há-de lembrar da terra onde nasceu! Ouviste, rapaz?* (Vieira, 2004: 74)

Mas tem oficiais-de-cor, não muito escuros, um negrão só, alferes de caçadores especiais, mas são o suficiente para serem exemplares sem serem notados e não se notar a sua pele, estando lá, lá ou aqui?, nas sombras da igreja que os círios aumentam e o cacimbo das lágrimas que não choro esfumega, já não sei ver. O seu cheiro no meio dos bons civilizados cheiros e boas cores da festa de fim d'ano. E o adido cultural da embaixada vai poder anotar, um pouco banzo, que sim, é verdade – e fazer um belo relatório de etnossociologia do espaço luso assalazaristado. (Vieira, 2004: 80)

O problema é outro, meu velho que bebes gins-fistes e comes, gosmeiro, as peles queimadas e mulatas destas brancas todas que, noutros sítios do globo, iam olhar, banzas, o cartaz apontado pelo dedo ariano: «No coloured admitted», ou se não fosse mais bíblico: «Dogs and negroes out» etecétera, edecetra, tu é que escreveste os dísticos, sabes bem melhor que eu, porra! E que tu não ias aceitar sentadas ao teu lado, mesmo na paragem do maximbombo só. O busilis não é aí, são mulatos, you see, não tem no baile nenhum branco que não tenha o sangue mais cruzado, mixed é como vocês dizem como dos coqueteiles, mais misturado que o dos poucos negros fardados que aqui vês. São todos, do teu ponto de vista, mais impuros que eles. Estás perceber? Sorry! eu continuo, é um jogo entre os teus olhos e os meus, mas procura bem - «no olho d'água é que começa o rio» - se quiseres ver, em vez de estares a querer me emprestar os teus óculos para eu ver como tu. Até admira, és do país do homo œconomicus, dos dólares, dos marcos, dos randes ou da puta que te pariu, sanabicha, sacaninha que olhas nos meus punhos da camisa poídos e descobres, num só jeito de olhos, que a mãe tem as unhas negras e nunca pintou os lábios. (...) Quarta lição: deste mesmo ou invento-lhe aqui, com depressa, para pôr flores na campa da memória? A pele não é o homem, a carne não é o homem - «a mão é o cérebro!» não é, Coco? - o homem é uma secreção de milhões de células nervosas que não nasce feito e nunca que se faz totalmente, nascendo-se cada dia. O homem mora instalado em, debaixo, dentro, por baixo das bissapas de cabelos loiros, negros, lisos, ondulados, crespos, anelados. Aí está e aí vive; e daí, daí só, e da mão que é o cérebro, é que eu posso dizer: irmão. Mesmo que essa mão agarre na espingarda velha que os negociantes da liberdade, como tu, meu velho dos gins-fistes, te venderam, para matares, daqui a alguns meses, o meu irmão Maninho com a dele na mão, nova, de trinta tiros e saída na mesma loja, o lucro é todo teu. (Vieira, 2004: 83-84)

Bilingues que somos, quase, o nosso libambo dá encontro no libambo que o sipaio leva e eles riem na nossa fila e nós rimos na deles e eu ainda não sei que trabalhar na estrada, levar porrada de chicote de rabo-de-raia nos sipaios, queimar os pés com o ferro d'engomar alcatrão, não tem

a alegria que queremos cantar e, como o mestre-escola Simeão ali vai a nos puxar nas orelhas, eles, os do libambo de presos de verdade, nos cantam a nós, os de mentira (...) Libambos de escravos, libambos de mortos, de presos, de contratados, libambos de homens livres – toda uma história a desenterrar, é o último pensamento antes de pegar, a sorrir, na aba do caixão de Maninho, capitão-morto das mortes nas matas da nossa terra de Angola. (Vieira, 2004: 90-91)

No primeiro excerto selecionado, Mais-Velho associa diretamente a voz da dominação, que lucra com a guerra, à voz de seu pai, portadora de uma “sabedoria de colono”. Ao justapor desta maneira os dois discursos, sugere ao leitor que são parte do mesmo universo; faces complementares de uma mesma moeda, inserindo sua relação íntima e pessoal, com o pai, no curso do momento histórico. Já no segundo excerto, há uma abordagem irônica da assimilação e do mito lusotropical português ao evidenciar que a presença de “*oficiais-decor (...) o suficiente para serem exemplares sem serem notados*” basta para que se faça um “*belo relatório de etnossociologia do espaço luso assalazaristado*”.

O terceiro excerto coloca o leitor diante de um homem sendo observado por Mais-Velho durante a festa de réveillon. A partir de um jogo de olhares que se dá entre os dois, Mais-Velho desvela não só a origem do velho – sul-africano – como também apresenta toda uma leitura, embora intrincada, certamente, da presença sul-africana em Angola (e da presença das armas sul-africanas em Angola, para o lucro daqueles homens); da relação daquele homem com o regime do apartheid – que, ao impedir que se relacione com as negras e mulatas de sua terra, o traz a Angola para comer, “*gosmeiro, as peles queimadas e mulatas destas brancas todas*”; do olhar arrogante que o portador de outro recorte de classe lançaria ao seus punhos da camisa “*poídos*”.

O último excerto rememora um momento de brincadeira infantil em que há um encontro entre “*o nosso libambo*” e o “*libambo que o sipaio leva*”, o que provoca o riso inocente das crianças. Imediatamente, por meio de um recurso semelhan-

te àquele utilizado no momento do grito da mãe que chora a morte de seu filho, o narrador lembra que, naquele momento do encontro, ainda não sabia que *“trabalhar na estrada, levar porrada de chicote de rabo-de-raia nos sipaíos, queimar os pés com o ferro d’engomar alcatrão, não tem a alegria que queremos cantar”*. A associação de ideias que retoma o contexto social, no entanto, vai além: *“Libambos de escravos, libambos de mortos, de presos, de contratados, libambos de homens livres – toda uma história a desenterrar”*. A realidade que permite que sejam justapostas imediatamente uma brincadeira infantil a todo um histórico de violência e subjugação só poderia, mesmo, ser uma realidade atravessada pela violência em todos os aspectos de sua existência¹⁶.

Os exemplos retirados do texto buscam evidenciar uma de suas características mais marcantes: a capacidade que o tecido literário composto por Luandino Vieira tem de remeter ao tecido social que lhe sustenta sem, no entanto, prejudicar a carga subjetiva que o autor escolheu valorizar. O refinamento da elaboração estética é capaz de emular, na tessitura do romance, o estilhaçamento da estrutura social que lhe fornece, nos dizeres de Antonio Candido, mais do que *“apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora”*, sendo, para além disso, *“elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte”* (Candido, 2006: 15).

Uma vez que a compreensão de teorias e sua apropriação ao ponto de problematizá-las nem sempre é acessível a todos, por exigir um refinamento de leitura cuja propagação ainda não é generalizada, a obra de arte pode oferecer outra via de acesso que, se cativa a atenção pelo caminho da sensibilidade, criando uma relação de intimidade e afeto com os contextos representados, não deixa, por isso, de provocar reflexão. A inquietação provocada pelo texto de Luandino Vieira é prova deste poder da criação artística.

¹⁶ A representação parece adequar-se perfeitamente àquilo que a expressão *“violência atmosférica”*, utilizada por Fanon (*“Mas voltemos à violência atmosférica, à violência à flor da pele (...)”*). In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 54), busca explicitar.

A natureza peculiar do objeto literário permitiu que enveredasse por terrenos que a luta teórica, naquele momento de tensão aguda, não poderia adentrar, sob risco de perder-se em labirintos de abstração incapazes de apontar uma saída prática, imediata. Sendo refúgio privilegiado, a que se possibilita esse tipo de reflexão, a literatura percorreu os espaços da dominação subvertendo lógicas e discursos sem a necessidade de entregar algo pronto em seu lugar. Se à arte certamente não é interdito que seja propositiva, também não o é o seu contrário. Assim, não havendo nenhuma certeza, é possível, como exemplificado, que um romance cause deslocamentos profundos por meio apenas da indagação. A indagação é, do início ao fim de *Nós, os do Makulusu*, a força motriz do discurso narrativo.

É justamente neste domínio, em que a síntese do enredamento de tantas complexidades se faz de modo criativo, polissêmico e não-prescritivo, que reside a arte. Luandino Vieira, ao mergulhar vertiginosamente o leitor no interior de uma realidade em conflito, é capaz de revelar como a arte opera em momentos de crise e como pode oferecer uma contribuição real¹⁷: antes de pretender apontar caminhos, estimula a sua procura.

Referências

- ACHEBE, Chinua. *A educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- 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.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- 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.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e*

¹⁷ Vale lembrar que, estando preso no momento de composição da obra, as contribuições reais à luta que Luandino Vieira poderia oferecer pertenciam justamente ao domínio da escrita.

- gestos. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.
- _____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- DAVIDSON, Basil. *O fardo do homem negro - Os efeitos do estado-nação em África*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FANON, Frantz. *Pour la révolution africaine: écrits politiques*. Paris: Collection [Re]découverte, documents et témoignages, Éditions La Découverte, 2001.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- KI-ZERBO, Joseph. "Conclusão: Da natureza bruta à humanidade liberada". *História Geral da África. Volume I - Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. (documento on-line, disponibilizado em www.dominiopublico.gov.br).
- MAUSS, Marcel. "Introdução". *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- NIKRUMAH, Kwame. *A Luta de Classes em África*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1977.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Companhia de bolso).
- SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais/Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.

ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: A NARRATIVA FANTÁSTICA E A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO

Joana Marques Ribeiro¹

O século XX e a narrativa fantástica

O século XX presenciou a quebra dos referenciais nos quais se sustentava o mundo social, o que demandou revisar o olhar sobre questões relacionadas ao homem, à sociedade, à ciência, à arte e sobre a ideia de realidade com que lidamos. Nas últimas décadas, evidenciou-se cada vez mais o questionamento sobre o conceito de realidade: são múltiplas as revisões dessa noção, postuladas por diversas áreas, como a Física, a Neurobiologia, a Filosofia, a Psicologia, a Teoria Literária ou da Comunicação. Diante disso, compartilha-se atualmente um tipo de experiência vital (de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades da vida) caracterizada por um turbilhão de permanente ambiguidade, desintegração e mudança (BERMAN, 2007:24).

No horizonte das expectativas do ser humano sobre a realidade, até meados do século XVIII, incluíam-se tanto a natureza como o sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. A arte literária pode ser um meio de observar as mudanças no modo de ver o mundo e de viver. O elemento maravilhoso presente nas estórias antigas representa o movimento da consciência humana que buscava no pensamento mágico e mítico explicações para fenômenos que a razão ainda não se desenvolvera para compreender. A literatura seria, sem dúvida, “uma das expressões mais significativas des-

¹ Doutoranda na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

sa ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida, que caracteriza o homem de todas as épocas” (COELHO, 1988:11).

Entretanto, a fase na qual o homem começa a experimentar a vida moderna, que se inicia no século XVI e avança até o século XVIII, produziu mudanças nessa relação, agindo de forma mais expressiva na época do Iluminismo. A partir do Século das Luzes, a ciência e a razão tornaram-se os grandes referenciais para a compreensão do mundo. Um dos cientistas de indiscutível importância no desenvolvimento da interpretação científica dos fenômenos foi Isaac Newton (1643-1727). Na concepção newtoniana, o mundo era como uma máquina que obedecia a leis lógicas e que, por isso, era passível de explicação. Ainda entre os séculos XVIII e XIX, a arte romântica, sem rejeitar a ciência, observou que a intuição e a imaginação eram meios válidos para captar aspectos da realidade e do eu. Porém, como expressão artística, o Romantismo não impediu que o racionalismo tenha se convertido na única via de compreensão e de explicação do homem e da realidade circundante (ROAS, 2014:50).

Ao universo newtoniano, todavia, chocou-se um novo paradigma científico produzido no século XX. A teoria da relatividade de Einstein (1859-1955) aboliu a visão de tempo e espaço como conceitos universalmente válidos e compreendeu-os como estruturas relativas, dependentes do estado e movimento do observador. A mecânica quântica, por sua vez, revelou a natureza paradoxal da realidade, onde prevalecem a probabilidade e o aleatório. Destacam-se dentro dessas novas perspectivas não apenas o fato de que o cientista já não pode realizar observações exatas sobre o que analisa, mas a constatação de que sua intervenção é capaz de modificar a natureza do que observa. Assim, alterou-se nossa imagem do mundo e do lugar que ocupamos nele, a realidade deixou de ser “externa”, sendo afetada pelo indivíduo que interage com ela.

Em consonância com o domínio da Física, as propostas da Neurobiologia, da Psicologia e da Filosofia apontam que a realidade não existe antes da consciência que temos dela, convertendo-a em uma construção subjetiva. Não conhe-

ceríamos o mundo, mas “versões” que dele fabricamos, ou seja, representações da realidade, construídas socialmente (ROAS, 2013:84). Nessa esteira, a Filosofia Antropológica propõe “analisar as formas de cultura humana para podermos descobrir o verdadeiro caráter do espaço e do tempo do nosso mundo humano” (CASSIRER, 1994:74), uma vez que o homem não vive apenas em uma realidade física e objetiva, mas em um universo simbólico e a linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo.

É imprescindível ressaltar que, ainda que nossa época, denominada por muitos como pós-moderna, esteja mais atenta à impermanência das coisas estabelecidas e à experiência que se constitui de maneira plural e híbrida, composta de “pedaços” diferentes, vislumbramos a persistência de um modo de ser e de pensar que é inteiramente perpassado pela imagem, pelo imaginário, pelo simbólico. No mundo atual, a imagem torna-se meio, constitui-se como elemento primordial do vínculo entre os homens (MAFESSOLI, 2004:30). Nesse contexto, a arte ganha espaço e se torna um terreno rico e fértil de experimentações.

As novas condições em nosso trato com a realidade provocaram mudanças inexoráveis no nível da consciência estética. As inúmeras tendências da arte dos séculos XX e XXI aproximam-se na preocupação de revigorar e valorizar a imaginação, na fuga às convenções e no questionamento da capacidade referencial da linguagem. Nesse processo, além de ser chamado a realizar um papel ativo na interpretação da obra de arte, o leitor depara-se com situações insólitas, definidas como um fenômeno de “inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, (COVIZZI, 1978:26). Na narrativa pós-moderna, a presença do insólito e de situações fantásticas carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do inverossímil, incômodo, incrível, impossível.

As aventuras de Alice no País das Maravilhas, investigação e identidade

A história da menina que vive aventuras em uma viagem imaginária surpreendente em um lugar inusitado e com gente estranha há tempos tem provocado leitores. Quando o coelho branco passa por Alice, Lewis Carroll nos convida a conhecer uma nova lógica. A personagem (e com ela, o leitor) é levada a experimentar uma nova ordem, perdendo até mesmo suas próprias características (seu nome, seu tamanho, seus referenciais). Acenando para a formação de um paradigma outro, cuja lógica se distancia da convencional e cientificista, a narrativa trata-se de uma crítica às convenções da Inglaterra vitoriana, que se apresentavam inquestionáveis, e ao racionalismo que sustentava a sociedade do século XIX.

A menina Alice, cheia de questionamentos, vive desafios inusitados, os quais têm que solucionar sozinha: “lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois” (CARROLL, 2009:14). Lembremos que esse universo dos possíveis, esse país das maravilhas, é verdadeiro apenas no plano do sonho e este é o lugar do desejo, justamente o que move a heroína em sua jornada. Ao mergulhar na aventura, o leitor lança-se em uma espécie de jogo. Entendemos, aqui, jogo como fenômeno cultural que “transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 2008:4). Com realidade autônoma, o jogo é capaz de absorver o jogador inteiramente, por ser desinteressado. Da mesma maneira, a leitura do texto de Carroll assume natureza lúdica, pois rompe com o tempo e com o espaço cotidianos e arremessa o leitor em outra dimensão: somos absorvidos e transportados para a experiência de um jogo entre a realidade e o sonho, guiado pelo desejo e nutrido por profundos e complexos elementos do imaginário.

Nessa errância imaginária, Alice reinaugura o pensar mágico por meio do *nonsense*. De acordo com Lúcia Bastos, estabelecer o *nonsense* é “fazer desaparecer a coerência. Mas é, ao mesmo tempo, instituir uma outra ordem, uma outra

coerência: a da brincadeira. Ou a da transgressão” (BASTOS, 2001:01). São inúmeros os recursos utilizados pelo autor para isso, ressaltamos aqui o que nos parece ser a especificidade do processo do jogo com o leitor: temos um texto que produz estranhamento através da negação do próprio sentido, criando uma expectativa de sentido a cada momento para, em seguida, frustrá-la.

O esforço para compreender o mundo experimentado na leitura não evita a surpresa a cada capítulo, diante da desconstrução da lógica anteriormente elaborada. Vale lembrar o desconcerto vivido por Alice com a afirmação da Lagarta:

“Um lado a fará crescer, e o outro a fará diminuir.”
“Um lado do quê? O outro lado do quê?” Alice se perguntou.
“Do cogumelo”, foi a resposta da lagarta [...].
Alice ficou olhando para o cogumelo por um minuto, pensativa, tentando identificar quais eram seus dois lados; como era perfeitamente redondo, aquela lhe pareceu uma questão muito difícil. (CARROLL, 2009:61-62)

Nessa travessia, a menina vive situações de medo, de angústia e de descobertas, enfrenta situações que lhe proporcionam mudanças. Ainda que projetada em sonho, a viagem de Alice é a encenação do próprio jogo da vida, da busca por compreender o mundo e da construção de nossa identidade ou identidades. Não é a toa que a Lagarta lhe propõe como questão uma pergunta essencial: “Quem é você?”. A impossibilidade da resposta nos aproxima a uma compreensão contemporânea do real, uma vez que a existência, como a vida, “não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento” (LARROSA, 2014:43).

Parece-nos, portanto, que a narrativa de Carroll nos dá indícios do lugar do leitor pós-moderno, um leitor que perde a segurança diante do real e de si mesmo, que tem papel ativo na produção de sentidos da obra por ser obrigado a contras-

tar o que lê com sua visão de mundo, com seus referenciais. Em constante exercício lúdico, estamos diante de um leitor que tem na experiência estética uma forma de investigação, sugerindo novas possibilidades de compreensão do real e de sua própria identidade.

Matrix, pela toca do cinema

Para aprofundar nosso estudo, propomos investigar os desafios estabelecidos ao leitor pela obra *Matrix*. Sabemos que o mundo da linguagem sofreu transformações, atualmente somos envolvidos em um universo de mensagens semióticamente complexas e híbridas, gerando novos hábitos de percepção e de interação (ABDALA, 2002:57). Assim, ler na atualidade tornou-se uma atividade múltipla e híbrida, “o leitor contemplativo do livro, o leitor movente da cidade e do cinema e, atualmente, o leitor imerso no universo virtual da internet coexistem” (RIBEIRO, 2011:42). Nessa ordem de ideias, cabe-nos investigar que habilidades são exigidas diante da constante mudança de perspectiva entre realidade e ilusão construídas no filme em estudo, entre dois mundos separados “real” e virtual, nos os quais as personagens se movem. O que dizer dos desafios de cada fragmento ou parte, que obrigará o espectador/leitor a transitar entre linguagens e códigos que intentam representar cada mundo e diluí-los e que, amalgamados e entrelaçados, vão dos objetos ao verbo, do som à imagem? E, ainda, de cada elemento em diálogo com os complexos sentidos de uma obra como a de Lewis Carroll?

Logo no início do filme, o espectador é inserido em um ambiente que causa estranhamento. Acompanhamos uma perseguição sem sabermos sua causa ou quem são as personagens envolvidas. Até que nos deparamos com o protagonista sendo acordado por uma mensagem na tela de seu computador: “Neo, lembra! A Matrix te achou, siga o coelho branco”. A referência a Alice é estabelecida e, então, somos levados a vivenciar uma experiência inusitada e incrível. Neo parte para uma viagem com o intento de descobrir o gran-

de mistério que assombra a humanidade e de confirmar sua identidade. A personagem de Morfeu é quem o guiará nessa jornada:

Eu imagino que você deve estar se sentindo um pouco como Alice. Entrando pela toca do coelho. Você tem o olhar de um homem que aceita o que vê porque está esperando acordar. Ironicamente, não deixa de ser verdade. [...] Há algo errado com o mundo. Você não sabe, mas há. A Matrix é o mundo que foi colocado diante de seus olhos para você não ver a verdade. [...] Uma prisão para sua mente. Impossível dizer o que é a Matrix. Você tem que ver por si mesmo. Se tomar a pílula azul, a história acaba e você acredita no que quiser. Se tomar a pílula vermelha, ficará no País das Maravilhas. Eu te mostrarei até onde vai a toca do coelho. Tudo o que ofereço é a verdade.

A sensação de estar sonolento e entorpecido passa a ser uma constante para o protagonista e para o leitor do filme, embebido em uma rede complexa de linguagens e significações, que se torna ainda mais intrincada mergulhada no *nonsense* de Carroll. Um labirinto interpretativo, cujo “fio de Ariadne” estaria, como bem assevera a personagem Trytini, no questionamento do que concebemos por realidade: “A pergunta que te impulsiona, Neo. Ela que te trouxe até aqui”.

Podemos considerar que a obra selecionada indica-nos caminhos que parecem marcar a atividade leitora e características essenciais do perfil do leitor que investigamos. Mais que decodificar linguagens e discursos, *Matrix* exige uma intensa participação leitora, a partir de uma percepção astuta e uma inteligência sensível para retomar pontos e perceber novas direções diante de uma construção filmica com estratégias que sinalizam múltiplos caminhos e possibilidades de leitura. Um leitor que, no enfrentamento com o absurdo e a constatação de sua insignificância diante do mundo que não consegue explicar, é chamado a questionar o que seja a realidade e a própria experiência vivenciada pela leitura do filme, uma vez que este também é representação.

Entre o visível e o invisível: *A Metamorfose* e *Ensaio sobre a cegueira*

Já desprovido de certezas, o leitor contemporâneo é colocado em situações narrativas cada vez mais inexplicáveis, cujo funcionamento, sentido e efeito constituem o que a teoria literária define como o fantástico. É o que acontece em *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Em ambas as obras, não há toca do coelho nem simulacro, temos o espaço conhecido e cotidiano subitamente invadido por um fenômeno desestabilizador e inexplicável. Além das questões elaboradas até o momento, faz-se necessário investigar em que medida narrativas como as de Kafka e de Saramago são capazes de desenvolver habilidades leitoras e um modo de ler o texto literário e, em consequência, o mundo circundante, essenciais à sensibilidade pós-moderna.

Iniciemos pelo acordar do protagonista Gregor Samsa metamorfoseado em um inseto monstruoso: “O que aconteceu comigo? – pensou. Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas” (KAFKA, 2011:7). É nesse contexto absurdo que o leitor é inserido já na primeira página. O fenômeno permanece sem explicação até o final e todas as personagens envolvidas na tragédia do protagonista não apenas são “inocentes” como também ignoram o porquê dos fatos.

Ademais, a surpresa maior dessa situação insólita é a ausência de espanto e inquietação por parte das personagens e do próprio Gregor, o qual tem apenas a preocupação de ir trabalhar, antes que o chefe perceba sua ausência. Dessa maneira, o não questionamento por parte do narrador e das personagens é sentido pelo leitor como mais um dos impossíveis da história. Se, por um lado, a metamorfose transgride as leis naturais, a ausência de questionamento dessa transgressão é percebida como uma transgressão das leis psíquicas e sociais que, junto com as naturais, fazem parte da noção de realidade do leitor (ROAS, 2014:65).

Mergulhado no absurdo, o leitor experimenta a sensação de que algo não se enquadra e reconhece o espaço representado e se reconhece diante da subversão, uma vez que tem acesso aos pensamentos de Gregor por meio da onisciência do narrador. Compartilhando das preocupações do protagonista, pois, assim como ele, vive em uma sociedade capitalista assolada pelo trabalho, o leitor é obrigado a executar um constante movimento intra e extratextual, com a finalidade de contrastar o acontecimento com sua concepção do real, com o modelo de mundo de sua cultura. E, ainda que construa uma interpretação metafórica da metamorfose como resultado da opressão vivida por um trabalhador em uma sociedade capitalista, o estranhamento do leitor não se resolve, pois o texto integra o ordinário e o extraordinário da situação em uma única representação de mundo, o impossível se converte em verdade. Temos, portanto, uma narrativa em que não há o desejo de compreender racionalmente o absurdo de existir, tampouco de explicar, denunciando a validade relativa do racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar.

Nessa esteira, a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, instiga-nos a caminhar por novos meandros de compreensão acerca de nosso objeto de investigação: “Se podes olhar, vê. Se podes ver repara”. É por ela que adentramos em nossa pesquisa na reflexão sobre o olhar que não pode ver e/ou no outro lado do visível. O que é mesmo este olhar? Qual sua relação com a visão?

Na atualidade, são inúmeras as vendas que bloqueiam o olhar. Apesar de diariamente ser convidado a presenciar as imagens do espetáculo urbano, o indivíduo contemporâneo é exercitado para não ver. Em um espaço restrito e em pouco tempo, somos bombardeados por imagens do mundo todo e de todo mundo, misturadas com cenas da vida particular, confundindo o público e o privado. Ressalta-se ainda, como discutimos anteriormente, nossa educação a partir de uma visão racionalista moderna. O olho do racionalismo só é capaz de perceber no objeto a sua forma, isto é, a sua objetualidade. O que rodeia o contexto do objeto é um conjunto de

coisas, não é uma situação em que o sujeito reconhece outro ou reconhece no outro um sujeito. Essa concepção racionalista da visão contribui decisivamente para que se instale uma espécie de cegueira na humanidade.

No romance de Saramago, uma epidemia de cegueira atinge quase toda a população de uma cidade. A cegueira branca e luminosa manifesta-se como um excesso de luz, que devido a sua intensa claridade envolve as personagens “numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e os seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (SARAMAGO, 2011:16). Além disso, o fato sobrenatural instala-se sem distinção de classe social, dissolvendo as instituições públicas e privadas, além dos valores sociais e individuais que antes orientavam aquela sociedade: “[...] a cegueira estava se alastrando, não como uma maré repentina, mas como uma infiltração insidiosa, que tendo vindo empapar toda a terra, de repente a afoga por completo.” (SARAMAGO, 1995:124).

Progressivamente, envolvido no insólito da narrativa, o leitor visualiza a desorganização humana, o caos e a crise dos valores mais básicos da sociedade. Desafiando as expectativas do leitor, conhecedor de enredos cada vez mais engenhosos e insólitos contemporâneos, a obra do escritor português revela uma fissura que eclode na ruína total de nossas certezas, junto com nossa noção de mundo real. Assim, a epidemia inexplicável gera um caos social que nos leva a refletir não apenas sobre o olhar e/ou a cegueira, mas sobre a condição humana no contexto pós-moderno.

Além disso, a cegueira que o leitor experiencia por meio da leitura impõe-lhe a necessidade de desenvolver outras formas de “ver” e, conseqüentemente, de ler a obra, o mundo e a si mesmo. Ainda que esteja no mesmo campo do ver, o olhar pode transcender o limite do visível para o invisível, uma vez que olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o ‘real’ fora de nós, o olhar é, sobretudo, um mergulho no sensível. Nessa ordem de ideias, o visível e o invisível não são duas faces diferentes do olhar, mas o modo próprio e originário de apreensão da realidade.

Considerações finais

Entendendo que, em nossa atualidade, a formação do leitor se dá, em especial, pela fruição de obras de arte construtoras de um ambiente insólito e plurissignificativo, acreditamos que as obras selecionadas indicam-nos caminhos e movimentos de leitura que nos ajudam a compreender e traçar o perfil do leitor literário contemporâneo. Estamos diante de um leitor que, convidado a questionar a narrativa lida, o mundo que o rodeia e a si mesmo, tem na experiência estética uma forma de investigação, sugerindo novas possibilidades de compreensão do real e de sua própria identidade.

Imerso em narrativas que denunciam e relativizam a validade do racional por meio de situações insólitas e fantásticas, o leitor é convidado a atualizar os significados latentes de cada uma das obras aqui analisadas, envolvido num emaranhado de estruturas narrativas e de linguagens esteticamente elaboradas, que exigem do ser humano uma razão mais sensível e que não descarte a subjetividade, o imaginário e o simbólico. Um leitor cujo ponto de observação seja a experiência fronteira entre o visível e o invisível na busca por compreender a arte e a realidade que o rodeia, ou o que pode ser chamado de real.

Referências

- ABDALA JR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Senac, 2002.
- BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. *Anotações sobre leitura e nonsense*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERMAN, Marchall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1988.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Ilustrações originais de John Tenniel; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- MAFESSOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: 2004.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- RIBEIRO, Joana Marques. *O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo*. 124 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- WACHOWSKI, Andrew Paul & WACHOWSKI, Lana. *Matrix (The Matrix)*. EUA/AUSTRÁLIA: Warner Bros, Pictures Roadshow Entertainment, 1999 (136 min).

AS DIMENSÕES DO ORIENTALISMO ANTERIANO

José Carvalho Vanzelli¹

Introdução

Os estudiosos que se propuseram a fazer um quadro geral da temática do Orientalismo ao longo da história da literatura portuguesa parecem ser unânimes em atribuir à denominada Geração de 70 uma retomada das representações do “Leste” nas letras lusas, após um hiato de quase dois séculos e meio². Pouco ou nada se diz de autores que escreveram sobre o Oriente e que não estejam classificados como membros desse grupo de intelectuais. Dentro dessa tertúlia, Antero de Quental (1842-1891) e Eça de Queirós (1845-1900) são os dois principais nomes a serem referidos nesse “ressurgimento oriental” na literatura portuguesa.

Em pesquisa de mestrado realizada entre os anos de 2011 e 2013 no programa de pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP, estudamos as representações orientais em diversas obras de Eça de Queirós³. A partir do ano de 2016, em pesquisa do doutorado, pretendemos realizar estudo semelhante com os textos de Antero de Quental, Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Pinheiro Chagas (1842-1895). Visando entender de que forma o orientalismo literário se deu na segunda metade

¹ Doutorando do programa de pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP e bolsista FAPESP.

² A maior parte desses panoramas do Orientalismo literário português destaca uma presença do Oriente muito forte nas obras literárias do século XVI, quase desaparecendo nos séculos XVII, XVIII e primeira metade do XIX.

³ Cf. Vanzelli, José Carvalho. *Eça de Queirós e o Extremo Oriente*. 218p. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

do século XIX, objetivamos, também, aprofundar a discussão proposta nos panoramas do orientalismo literário português. Afinal, do mesmo modo que em nossa pesquisa de mestrado percebemos ter Eça de Queirós uma representação oriental e um diálogo com o “Leste” muito mais complexo do que apontado nas visadas gerais, acreditamos encontrar nos textos desses outros autores oitocentistas um debate mais profundo do que normalmente divulgado.

Neste texto, centrar-nos-emos apenas em um dos nossos autores. Nomeadamente, Antero de Quental. Dado o estágio inicial de nossa pesquisa, não apresentaremos conclusões. Buscamos, neste artigo, apontar alguns aspectos fundamentais para a compreensão do orientalismo anterior e apresentar as diferentes formas que os diálogos orientais aparecem na literatura do poeta da ilha de São Miguel.

Antero de Quental e o Budismo

A experiência de Antero de Quental com o Oriente é bastante diversa, por exemplo, da vivida por Eça de Queirós. Se o autor de *O Crime do Padre Amaro*, quando ainda era um recém-formado bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, realizou, no final do ano de 1869, uma viagem em que percorreu terras do Egito, Palestina e Alta Síria, além de, entre 1872 e 1874, ter convivido diretamente com trabalhadores chineses enquanto exercia a função de cônsul português em Havana, o poeta de *Odes Modernas* nunca foi ao Oriente ou conviveu diretamente com pessoas de culturas orientais. Os períodos fora de Portugal de Antero de Quental se restringem, basicamente, a uma viagem a América do Norte em 1869 e esporádicas estadias em França ao longo de sua vida. Seu contato com o Oriente, portanto, se dá através de textos literários e filosóficos, principalmente franceses e alemães.

Nos panoramas gerais do Orientalismo português, o autor de *Odes Modernas* é muitas vezes lido como alguém que vê o Oriente de forma confusa e, por vezes, contraditória. O “Leste” seria uma espécie de “pátria subjetiva” (Lima, 1999: p. 149),

em que “ora rescende a um certo parnasianismo fascinado pelos esplendores balsâmicos do Oriente, ora é já da ordem da experiência mística e metafísica” (Lima, 1999: p. 150). Com interpretações que variam entre um “orientalismo um tanto decorativo” (Machado, 1983: p. 77) e uma “visão parcial do Oriente em que o misticismo cristão assimila o misticismo oriental” (Machado, 1983: p. 74), o Oriente em Antero é lido, sobretudo, nas suas ideias acerca do budismo.

É importante ressaltar já de antemão que Antero nunca encarou o Budismo como uma religião que tenha procurado seguir. Não foi tampouco um “estilo de vida” ao qual o poeta tenha aderido. Conceitos da filosofia budista foram refletidos e assimilados ao pensamento ocidental e cristão de Antero sem que tenha existido a substituição ou a sobreposição de uma crença à outra. Ou, nas palavras de Paulo Feitais: “Antero não encarou o Budismo como uma religião de que se tenha tornado adepto, ou uma filosofia constringente e impeditiva da originalidade, e essa talvez seja uma das maiores fontes de equívoco em relação à interpretação do seu pensamento” (Feitais, 2007: p. 109). A visão mais completa da assimilação das ideias búdicas e orientais por Antero está exposta em seu texto *Tendências Gerais da Filosofia da Segunda Metade do Século XIX* (1890).

As tentativas de compreender a aproximação de Antero e o Budismo não são novas. Elas datam da própria contemporaneidade do autor, pois será o grande amigo de Antero, Oliveira Martins (1845-1894), na introdução da obra *Sonetos* de 1886 que exporá essa relação. O historiador da Geração de 70, nesta introdução, se utiliza de uma leitura que poderíamos classificar como “eurocêntrica” e “etnocêntrica” do Budismo, bastante diversa do que o poeta da ilha de São Miguel propõe, principalmente, em suas correspondências. O objetivo de Oliveira Martins é mostrar que Antero de Quental não é budista “embora julgue sê-lo” (Martins, [s.d]: p. 27). Se a relação de Antero e o Budismo só é trazida a público em 1886 por Oliveira Martins, nas correspondências anteriores o tema já é, há muitos anos, debatido entre os dois amigos e outros interlocutores. Apenas a título de exemplificação, chamamos

a atenção para as cartas a Maria Amália Vaz de Carvalho, de dezembro de 1886; ao próprio Oliveira Martins em julho de 1873 e agosto de 1877; carta a Carlos de Lemos em 1888; e as missivas a Santos Valente em Janeiro de 1878 e Fevereiro de 1883. Não nos é possível, neste artigo, apresentar uma análise do conteúdo dessas epístolas. Tal estudo pretendemos apresentar em um texto futuro. Entretanto, pode-se perceber pelas datas das cartas que o budismo esteve presente durante a maior parte do tempo no pensamento e na filosofia de Antero. Deste modo, a correspondência anterioriana se torna peça fundamental para a compreensão da aproximação do poeta com esse pensamento oriental.

Após o suicídio de Antero, a relação entre o poeta e o Budismo continuou a ser refletida pelos estudiosos anteriorianos. Para ilustrarmos, percorramos agora algumas das principais leituras que foram feitas acerca desse tema.

Em 1938, na obra *Anthero de Quental - técnica e inspiração de seus sonetos*, Fernando Saboia de Medeiros, dedicou um capítulo à “exaltação búdica” (Medeiros, 1938: p. 314) de Antero. De fato, neste capítulo, o crítico não discute o nível de assimilação do Budismo por parte do poeta das *Odes Modernas*. O Budismo surge, para Medeiros, como uma filosofia que dá a Antero “equilíbrio, mas também novos valores do pessimismo” (Medeiros, 1938, p. 314). Seria o Budismo, portanto, o responsável a tranquilizar a Antero do “espírito insatisfeito e pesquisador do hegeliano e do proudhoniano” (Medeiros, 1938, p. 315). Pode-se dizer que Medeiros assume uma ideia cristalizada do “ser budista”, sem discuti-la. Aproxima este conceito ao pensamento de Antero de seus últimos anos de vida. Assim, este crítico faz uma das análises mais recorrentes do budismo anterioriano: a ligação da doutrina de Gautama, mediada pela filosofia de Schopenhauer, com o suicídio de Antero. Cito: “Em Lisboa, o pessimismo era doloroso, em Vila do Conde era místico. O suicídio foi a manifestação mais lídima desse pessimismo búdico” (Medeiros, 1938, p. 329). Tal leitura vem diretamente da proposta por Oliveira Martins na introdução dos *Sonetos* e se tornou a principal forma de intersecção entre a vida do poeta e esta filosofia oriental.

Um ano mais tarde, em 1939, outro estudo acerca do Budismo em Antero aparece. Carlos Dante de Moraes também dedica todo um capítulo de sua obra *A Inquietação e o Fim Trágico de Anthero de Quental* a este assunto. Moraes, neste capítulo, tenta responder à seguinte questão: “Quando e porque medrou numa natureza como a de Anthero, tão entranhadamente cristã e ocidental, o desejo exótico do Nirvana?” (Moraes, 1939, p. 114). Recorrendo a alguns textos budistas publicados na França, o crítico desenvolve um dos primeiros estudos mais aprofundados sobre esse tema na vida do poeta. Ainda compartilhando algumas ideias propostas por Oliveira Martins, Moraes busca repensar algumas ideias já cristalizadas acerca do budismo, como, por exemplo, a associação do Budismo como uma doutrina que prega a não-ação perante a vida. Diz o estudioso: “É preciso reconhecer, o Budismo não é uma escola de inação, nem prega o desprezo do esforço” (Moraes, 1939, p. 117). Assim, de certo modo, Moraes joga nova luz sobre os estudos orientalistas de Antero, tentando resolver o mistério que ele próprio proporá no início de seu estudo. Afirma que “no ideal exótico do Nirvana, encontraria Anthero uma oportunidade de justificar metafisicamente o seu desprezo, o seu descontentamento quase invencíveis da realidade” (Moraes, 1939, p. 119). Conclui, então, que o que atraía nosso poeta na filosofia de Buda era o fato de “que o budismo incute [...] um método intelectual e prático para vencer o sofrimento, desprovido de dogma ou fé, utilizando-se somente das forças da inteligência” (Moraes, 1939, p. 120). Moraes não deixa, no entanto, de destacar, conforme fizera também Oliveira Martins, que Quental nunca fora um budista, mas sempre um cristão. Cito: “A atitude budista, que ele assumia em certas horas, não conseguia ocultar uma grande alma cristã, infelizmente indecisa e dividida” (Moraes, 1939: p. 124).

O embate entre Budismo e Cristianismo no poeta de *Primaveras Românticas* continuou presente nos estudos anteriores ao longo do século XX. Álvaro Manuel Machado (1983) e Isabel Pires de Lima (1999) voltam a esta questão. É importante ressaltar que Machado e Lima inserem essas reflexões

dentro de amplos panoramas do orientalismo português. Portanto, não se trata de um estudo específico e aprofundado nem do Budismo, nem especificamente de Antero de Quental.

Álvaro Manuel Machado enxerga o budismo anterior como paradoxal (Machado, 1983, p. 77), sendo, num primeiro momento, uma interpretação “um tanto nebulosa, assimilando-o então ao cristianismo, considerado por Antero religião superior” (Machado, 1983, p. 75), e, num momento posterior, como uma “interpretação [...] agora diferente, mais profunda e, digamos, ‘isenta’” (Machado, 1983, p. 75).

Isabel Pires de Lima também vê o Oriente anterior como pouco claro, composto por estudos, às vezes mal interpretados, sobre fês orientais e sua educação de caráter cristã:

o conceito de “misticismo activo” [...], Antero laborou confusamente, entrecruzando o pessimismo aprendido na filosofia alemã e uma concepção difusa de Nirvana ora de origem budista [...], ora de origem hinduísta [...]; tudo isso envolvido numa roupagem talhada na sua educação cristã. A visita obsessiva da morte a que a obra de Antero procede é em boa parte bebida da leitura nem sempre lúcidas do budismo e do hinduísmo bastante divulgados, à época, nos meios orientalistas franceses e alemães (Lima, 1999: p. 150).

Deste modo, pode-se ver que esses dois importantes nomes dos estudos da literatura portuguesa não discutem se Antero teria adotado o budismo em detrimento ao cristianismo, mas ressaltam a existência de um pensamento entrelaçado entre essas duas doutrinas.

Paulo Feitais, talvez o mais recente e o mais completo estudo acerca do budismo anterior, procura aprofundar a reflexão sobre a relação entre o poeta e a crença. A partir de seu estudo, percebe-se um claro desenvolvimento da visão budista, partindo de uma visão mais ocidental que, aos poucos, se desprende das cristalizações, tornando-se, assim, uma interpretação mais independente. O melhor exemplo talvez

esteja no estudo feito pelo crítico acerca das concepções de Nirvana por parte de Antero ao longo dos anos⁴. Feitais também questiona algumas leituras fixas, como a relação do Budismo com o pessimismo, desconstruindo ideias fortemente presentes nas interpretações do budismo anterior desde o texto de Oliveira Martins. O estudioso procura demonstrar que Antero foi um dos poucos em seu tempo a “superar” o pessimismo, chegando a um novo patamar da interpretação e assimilação de alguns conceitos orientais. Cito:

A relação de Antero com o Budismo acompanhou as diversas fases de seu pensamento, pelo que não devemos excluir a hipótese, confirmável por uma análise dos sonetos, de que houve um período em que ele próprio terá aderido à visão pessimista do budismo. A mudança de perspectiva, claramente perceptível no início dos anos 80, mas poderá já ter ocorrido no período da estada em Bellevue [1877] que permitiu a Antero contactar com bibliografia atualizada, referente ao orientalismo e ao budismo [...]. (Feitais, 2007: p. 119)

Por fim, a relação de Antero e o Budismo é resumida da seguinte forma:

A relação de Antero com o Budismo não é linear, nem se trata de uma adesão acrítica a um sistema de pensamento atractivo pelo seu exotismo: há ao longo dos anos uma reflexão constante em torno do misticismo Ocidental e Oriental que não resulta de uma mera curiosidade intelectual, antes está profundamente enraizada na especulação anterior, acompanhando as suas vicissitudes e perplexidades. Antero, desde muito cedo que se sente atraído pela dimensão moral do Budismo, encarado como disciplina de vida assente na prática da *virtude*. Nas fases precoces da articulação do pensamento anterior, há uma atração pelo estoicismo, que é renovada e intensificada na fase aguda da doença, mas esse fascínio pela moral estoica irá diluir-se progressivamente na reflexão em torno do Budismo. [...] A última fase do

⁴ Cf. Feitais, 2007, p. 114-115.

pensamento anterior assentará numa concepção metafísica do universo configurada de acordo com as coordenadas de uma monadologia que assume a liberdade, não apenas a partir da dimensão prática da razão, mas encarada como a verdade última de todos os seres. Será, então, o leibnizianismo que servirá de plataforma de ancoragem da reflexão de Antero em torno do Budismo. (Feitais, 2007: p. 118-119, grifo do autor).

Como se pode ver, a maior parte dos estudos acerca de Antero e o Budismo, quer aqueles publicados ainda em sua vida, quer nas análises após sua morte, tentou responder a seguinte pergunta: “teria Antero de Quental se tornado budista? Poderia o poeta ter abdicado de sua cultura cristã e adotado para si o Budismo?”. Desde a introdução de Oliveira Martins aos *Sonetos*, esta pergunta tende a retornar nos estudos anteriores, na maioria das vezes tentando, como o historiador oitocentista, mostrar que Antero nunca deixara de ser um ocidental cristão. Não nos parece que essa seja a questão que deva ser respondida. Pois, parece-nos já claro que, como destaca Paulo Feitais, “o Budismo não é um ponto de chegada” (Feitais, 2007: p. 124) para Antero de Quental. O próprio Antero ressaltara, em carta de 14 de Maio de 1887 a Wilhelm Storck, o tradutor para o alemão de *Sonetos*: “O meu amigo Oliveira Martins apresentou-me como um budista. Há, com efeito, muita coisa comum entre as minhas doutrinas e o Budismo, mas creio que há nelas mais alguma coisa do que isso”. (Quental, 2009, vol 3: p. 99). Portanto, não cabe perguntar se “Antero foi ou quis ser budista?”. O Budismo foi uma das correntes de pensamento que fizeram Antero tentar compreender seu mundo, seu tempo e, principalmente, a si mesmo. Neste sentido, a doutrina de Gautama se encontra em pé de igualdade com outros pensamentos filosóficos importantes para o poeta da ilha de São Miguel, como o pensamento kantiano, aristotélico, estoico, leibniziano, entre outros. Interessa saber de que modo Antero de Quental entendeu o Budismo e o Oriente como um todo e de que modo os assimilou ao que chamou, na carta a Wilhelm Storck, de “minhas doutri-

nas” (Quental, 2009, vol 3: p. 99).

Carece, também, um estudo de maior fôlego sobre a influência de Guilherme de Vasconcelos-Abreu (1842-1907) nos estudos orientalistas de Antero. Vasconcelos-Abreu foi amigo do poeta de *Odes Modernas*, tradutor de sânscrito e um dos pioneiros do orientalismo como área de estudo científico em Portugal e sabe-se, principalmente, através do depoimento do tradutor publicado no *In Memoriam* de Antero (1896) que os amigos debatiam e trocavam bibliografia acerca do Oriente. Neste sentido, o texto de Vasconcelos-Abreu presente no *In Memoriam* é peça fundamental para a compreensão do orientalismo de Quental.

Os outros “Orientes” de Antero de Quental

A complexidade da relação entre Antero e o Budismo faz com que a crítica em muitos momentos tenha se esquecido de estudar outros aspectos do orientalismo anteriano. Pois, não será apenas através da doutrina de Gautama que a relação de Antero com o Oriente se dará.

Lidar com a questão orientalista no século XIX, envolve tratar diretamente com questões ligadas à política colonialista europeia que Portugal, a seu modo⁵, também exercia. Assim, desde o final da década de 1860 e início da década de 1870, outros “orientes” aparecem no pensamento anteriano. Estes estão ligados mais fortemente a questões relacionadas à política portuguesa.

O melhor exemplo talvez esteja presente no famoso discurso de Antero, proferido nas Conferências do Casino Lisboense em maio de 1871 e intitulado “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos três Séculos”. Neste texto, ao afirmar que uma das três causas para o estado de decadência no século XIX da península ibérica ser as conquistas ultramarinas quinhentistas, o escritor faz uma dura crítica ao

⁵ Para um estudo sobre as especificidades do colonialismo português, cf. Santos, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 66. São Paulo: CEBRAP, 2003, p. 23-52.

colonialismo português. Citamos um trecho:

As conquistas romanas são justificadas pela filosofia da história, porque criaram uma civilização superior àque-la de que viviam os povos conquistados. A conquista da Índia pelos Ingleses é justa, porque é civilizadora. A conquista da Índia pelos Portugueses, da América pelos Espanhóis, foi injusta porque não civilizou. Ainda quando fossem sempre vitoriosas as nossas armas, a Índia ter-nos-ia escapado, porque sistematicamente alheáva-mos os espíritos, aterrávamos as populações, cavávamos pelo espírito religioso e aristocrático um abismo ente a minoria dos conquistadores e a maioria dos vencidos um dos “benefícios” que levamos àqueles povos foi a Inqui-sição (Quental, 1982: p. 291-292)

Se, por um lado, é possível ver, neste texto de 1871, um orientalismo eurocêntrico que se encaixa com exatidão no que foi denunciado por Edward Said em seu clássico estudo *Orientalismo* (1978), isto é, uma ideia de uma Europa “civilizada” e “civilizadora”, que precisa levar a “civilização” aos “povos selvagens”, por outro, Antero já demonstra possuir um germe de alteridade. Tal fato permitirá ao poeta, a partir do final da década de 1870, assimilar de maneira mais original aspectos orientais em sua filosofia, conforme destaca Paulo Feitais. Prova desse germe pode ser vista na primeira parte do “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos três Séculos”. Ali, Antero afirma que, até o século XVI a península ibérica era próspera e estava na vanguarda do mundo, dentre outros motivos, pela aceitação (tolerância) dos Mouros e Judeus. Ainda, ao afirmar que “os Mouros e os Judeus [...] foram uma das glórias da Península” (Quental, 1982: p. 260) Antero demonstra ter um olhar ao “outro” que não nos permite reduzi-lo a um caso típico de Orientalismo definido por Said. Portanto, em uma leitura mais atenta da conferência realizada em 1871, pode-se perceber um orientalismo mais complexo do que se julga em um primeiro momento.

Este olhar “simpático” ao “outro”, ou mais especificamente em nosso caso, ao Oriente também é demonstrado em ou-

tros momentos. Quem nos expõe isso é Eça de Queirós, em seu texto “Um Gênio que era um Santo”, publicado em 1896, no *In Memoriam* de Antero. Diz Eça, ao relatar um reencontro após longa data com Antero e Carlos Mayer⁶:

Carlos Mayer andava nessa ocasião envolvido na ciência e cuidados de uma grande indústria de destilação – e a conversa rolou sobre máquinas, processos, fermentos, salários, lucros, milhões. Antero circulava ardentemente dentro daquelas questões de química, mecânica, economia, como se elas constituíssem a paixão suprema dos seus dias solitários. O ar do seu quarto de metafísico ficou em breve mais cheio de cifras, de vozes técnicas, que o de um escritório da City. Depois, talvez porque a esse tempo eu me preocupava com a civilização chinesa, deslizávamos a conversar da China. Carlos Mayer atacou rancorosamente o Império Florido. **Antero, arrojando a manta, exaltou logo o Chinês, e a sua pedagogia, e a sua agricultura, e a sua arte, e a sua sociedade, e a solidez e pureza das suas instituições domésticas – com o saber miúdo e grave de um mandarim.** (Queirós, 2000, vol.3: p. 1775-1776, grifo nosso).

As ideias grifadas acima encontram reforço em carta de Antero ao mesmo Eça de Queirós datada de 1880. Nesta epístola, que tinha como propósito elogiar a terceira versão do romance *O Crime do Padre Amaro*, diz o poeta: “eu creio que não há no mundo raça dotada de melhor natural [do que os portugueses], **a não ser os japoneses**, pelas ideias que me deu o livro de Mitford”. (Quental, vol. 2, 2009: p. 172, grifo nosso).

Esta última citação não é o primeiro elogio ou reflexão de Antero acerca do Japão. Em 1875, na *Revista Occidental*, ao publicar o comentário “O Japão: Estudos e Impressões de viagens’ por Pedro Gastão Mesnier”, o poeta não só demons-

⁶ Não nos é possível precisar a data exata desse encontro, pois Eça não o deixa explícito. Mas, algumas “pistas” no texto nos leva a crer que deve ter sido em anos finais da década de 1870 ou no início de 1880, momento em que Eça de Queirós terá escrito a novela *O Mandarim*.

tra achar esse novo país⁷ “original” e “franco” (Quental, 1875: p. 254), como também evidencia ter consciência da visão mediada, limitada e, por vezes, redutora que alguns dos estudiosos europeus passavam. Afirma Quental:

Sr. Mesnier coligiu sobre os costumes, as raças, as revoluções políticas e os recursos atuais daquele império informações, dados e observações que tornam o livro uma valorosa contribuição para o conhecimento, ainda tão imperfeito, que temos na Europa desse Extremo Oriente (Quental, 1875: p. 255).

Neste texto, ainda, é possível verificar adiante, uma crítica de Antero ao autor do livro, pois este daria demasiada atenção e louvor às missões católicas europeias no Japão. Aqui, se, por um lado, pode-se interpretar como um momento em que Quental vê criticamente a atuação europeia no Oriente, por outro também o poeta recai no típico orientalismo de Said, pois considera que “não há zelo, habilidade ou heroísmo capazes de produzir só por si resultados naquela natureza; e, supondo um instante que os podes sim produzir, nunca seria no meio das populações asiáticas” (Quental, 1875: p. 255). Portanto, parece-nos que este texto representa mais um passo do desenvolvimento do pensamento orientalista anterior, em que concepções cristalizadas do Ocidente estão conjuntamente inseridas em um modo de enxergar o “outro” que foge do tipicamente europeu. Assim, se posto lado a lado com o texto “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos três Séculos”, nota-se o desenvolvimento da reflexão acerca do Oriente por parte de Antero, que, reforçamos, culminará, já na década de 80 em uma assimilação original da temática orientalista.

Vimos, ao longo deste texto, destacando principalmen-

⁷ Temos que lembrar que o Japão ficou mais de 200 anos fechado ao comércio com a Europa. Foi apenas na década de 1860 que os portos do Japão foram reabertos para o comércio com o Ocidente. Portanto, o Japão, na década de 1870 era a grande curiosidade europeia que queria ver aquele país que, do ponto de vista europeu, era visto como uma espécie de museu vivo.

te a presença do Oriente na prosa anterior, pois além de abundante, é justamente na produção não poética do escritor em que se encontra a maior lacuna interpretativa sobre o assunto. Não podemos deixar de destacar, no entanto, os reflexos evidentes que os estudos orientalistas causaram na produção poética de Antero. Ao pensarmos nos sonetos que podem em maior ou em menor grau ter recebido influência de um pensamento orientalista, dois se destacam. Estamos falando de “Sonho Oriental”, parte dos sonetos escritos entre 1862 e 1866 e “Nirvana”, parte da produção poética escrita entre 1874 e 1880. Outros sonetos, ainda, como “A Ideia” (1864-1874), “Elogio da Morte” (1880-1884) ou “Nihil” (1863), embora de caráter menos evidente, também possuem diálogos a serem estabelecidos com o Oriente. Deste modo, a não simples tarefa de estudar o Leste na poesia anterior é igualmente fundamental para se entender com precisão as ideias orientalistas de nosso pensador.

Conclusão

Parece-nos claro, portanto, que o orientalismo anterior é um tema bastante complexo. As ideias orientais de Antero, embora percorram um caminho muito distinto daquele que Eça de Queirós trilhou, parecem chegar em uma complexidade similar. Pois, não se restringe a uma assimilação acrítica do Budismo. Também não se configura na repetição de imagens anteriormente moldadas e difundidas na intelectualidade europeia finissecular. Antero de Quental parece ter sido, enfim, dentro do século XIX, uma cabeça lúcida que tentou enxergar o Oriente não com olhos redutores e geocêntricos, mas com certa alteridade.

É importante ressaltar, também, que o orientalismo anterior percorre todo seu pensamento. Através das datas de alguns textos que procuramos destacar, percebe-se que a reflexão em torno do Oriente se dá desde sua formação intelectual, na década de 1860 até o momento de sua morte no início da década de 1890. Portanto, como também defende Feitais, o orientalismo anterior está longe de ser fruto de

uma moda da época ou de uma simples curiosidade passageira.

Ainda, vale o destaque para a pluralidade do Oriente no pensamento anterior. Em outras palavras, o orientalismo em Antero de Quental perpassa alguns dos principais temas debatidos em Portugal e na Europa oitocentista, uma vez que o Oriente terá papel fundamental para o poeta (re)pensar religião, filosofia – ambos através do budismo – e o império e as colônias portuguesas, como pode-se ver em “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos três Séculos”. Ou seja, o Oriente anterior não é apenas ferramenta para refletir acerca de si próprio, mas instrumento de reflexão sobre seu continente, seu país e seu tempo.

Assim, encerramos nosso percurso com a certeza que Antero de Quental é peça-chave para se entender o orientalismo não apenas de Portugal como de toda a Europa no século XIX. Deixamos o compromisso de trazer, em futuros artigos e apresentações, análises mais complexas para entendermos cada vez mais o Oriente, tema tão importante para a cultura portuguesa, para esse escritor que foi tão importante e influente, não apenas no século XIX, como também nas literaturas de língua portuguesa do século seguinte.

Referências

- FEITAIS, Paulo. Antero de Quental foi budista? In.: *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. Ano VI, n. 11. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2007, p. 109-124.
- LIMA, Isabel Pires de. O Orientalismo na Literatura Portuguesa (Séculos XIX e XX). In: RODRIGUES, Ana Maria (coord.) *O Orientalismo em Portugal*. Porto: Edifício da Alfândega, 1999, p.145-160.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: ICALP (Biblioteca Breve), 1983.
- MARTINS, Oliveira. Introdução. In: *Antero de Quental - Sonetos Completos*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.], p. 15-28.
- MEDEIROS, Fernando Saboia. *Anthero de Quental - técnica e inspiração de seus sonetos*. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938.
- MORAES, Carlos Dante de. *A Inquietação e o fim trágico de Anthero de Quental*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.
- QUENTAL, Antero. *Cartas*. 3 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.
- QUENTAL, Antero. Causas da Decadência. In: *Prosas Sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p.255-296.
- QUENTAL, Antero. "O Japão: Estudos e Impressões de viagens' por Pedro Gastão Mesnier" In: *Revista Occidental*, Tomo 2, Lisboa: Escritório da Revista Occidental, 1875, p. 254-256.
- QUEIRÓS, Eça de. Um Gênio que era um Santo. In.: Eça de Queiroz. *Obras Completas*. BERRINI, B. (org.). Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 1761-1787, 2000.

RELAÇÕES LITERÁRIAS ENTRE BRASIL E GOA NO SÉCULO XIX: O CASO DE FRANCISCO JOÃO DA COSTA

Kouassi Loukou Maurice¹

Goeses no Brasil no século XIX

As relações do Brasil com a antiga colônia portuguesa de Goa, na Índia, até hoje foram pouco exploradas, especialmente no campo literário. Segundo Hélder Garmes (2013: 175):

Com a vinda da família real para a colônia do Brasil em 1808, O Rio de Janeiro passou a ser a capital administrativa do reino português. Isso fez com que as outras colônias portuguesas passassem a se relacionar de forma mais estreitas com o Brasil, coisa que tinha acontecido até ali de forma mais sistemática e em períodos distintos somente com Angola, Guiné e Cabo Verde, em função do comércio de escravos. As colônias situadas do lado oriental até aquele momento tinham pouco contato direto com o Brasil, ainda que tal contato não fosse inexistente. No caso de Goa, até onde temos conhecimento, suas relações com o Brasil só foram estudadas da perspectiva econômica”.

Segundo Garmes, as relações comerciais entre Goa e Brasil sempre ocorreram, ainda que não na dimensão em que se dava com a África o comércio de escravos. A chegada e a permanência da corte de João VI no Rio de Janeiro de 1808 a 1821 e a subsequente proclamação da independência brasileira fez com que a imagem do Brasil nas colônias portugue-

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

sas se elevasse à altura da de Portugal, ainda que com significação completamente distinta.

Durante a permanência da família real em solo brasileiro, era natural que os goeses passassem a frequentar a nova sede do reino. O Brasil, a partir daí passou a integrar o horizonte de destinos possíveis para os habitantes de Goa. Um caso exemplar desses goeses que vieram para o Brasil é o do médico Joaquim dos Remédios Monteiro que, segundo Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (2006: 4)² nasceu a bordo do navio “Nossa Senhora do Socorro”, em 16 de novembro de 1827, no trajeto entre Goa e Brasil. Era filho do Sr. Joaquim Eleutério Monteiro e da Sr^a. Maria Thereza Monteiro, tendo ele nascido em Loutulim de Salcete, na Índia Portuguesa, e ela em Bombaim, na Índia inglesa. Os pais dele casaram-se em 1826, sendo ambos de origem brâmane e, portanto, não traziam sangue europeu nas veias.

Em 1851 o Dr. Remédios Monteiro se formou pela Faculdade de Medicina de Rio de Janeiro e em 1875 foi para Salvador. Com a saúde muito debilitada, prestou valorosos serviços à *Gazeta Médica da Bahia*, sendo seu redator a partir de 1876. Publicou vários artigos: “Transusão do sangue”, “Vacina”, “Apontamentos para a história natural do cordão do frade”, “Ensino médico”, “Pasteur e suas doutrinas”, “Caso de solução curado pelo jaborandi”, “A Feira de Santana como sanatório de tuberculose pulmonar”, dentre outros (Queiroz, 2006: 4).

Outro exemplo dessa presença goesa que merece atenção é o caso de Bernardo Peres da Silva. Tendo nascido em Neurá, concelho das Ilhas, distrito de Goa, em 1775, estudou no seminário de Rachol e depois na Escola Médico-Cirúrgica, onde se formou, logo se elegendo como membro da Câmara Municipal de Goa. Bernardo Peres da Silva fazia parte dos muitos goeses que aprisionaram o Governador Geral, Conde do Rio Pardo, e proclamaram a monarquia constitucional na colônia indiana quando a nova constuição liberal foi promul-

² Este texto encontra-se disponível em: www.Filologia.org.br/revista/34/o6.htm. Foi publicado em 2006 sob o título de “O texto autobiográfico de Dr. Remédios Monteiro e as variações grafemáticas do século XIX” na *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 57-64, 2006. Nossas pesquisas mostraram que é a mesma publicação que se encontra no site acima referido.

gada em Portugal.

Segundo Vimala Devi e Manuel de Seabra, Bernardo Peres da Silva surgiu na arena política em 1821, seguindo o grupo liberal, mas não aceitou qualquer cargo. Em 1822, foi, no entanto, eleito deputado, juntamente com outro brâmane, Constâncio Roque da Costa, e ambos seguiram para Lisboa. A viagem foi tão trabalhosa e demorada que quando chegaram tinha sido restabelecido o regime absoluto. Regressou, por isso, à Índia, onde em 1827, ao ser restabelecido o liberalismo, voltou a ser eleito deputado. De novo seguiu para Lisboa, onde de novo estava já D. Miguel no trono. Exilou-se então e viveu primeiro em Inglaterra e depois no Brasil, regressando a Portugal em 1834, ao subir ao trono D. Pedro IV (Devi & Seabra, 1971: 137). Depois de apresentar nesse mesmo ano ao monarca um memorial sobre Goa, foi, logo a seguir, nomeado prefeito das Índias, cargo correspondente ao de vice-rei. A sua nomeação para esse cargo de tanta importância não tardou a causar pânico. Bernardo Peres da Silva foi deposto pelo grupo social absolutista representado pelos luso-descendentes obrigando-o a fugir para Bombaim (Índia inglesa). No entanto, após um longo período de conflito, voltou para Goa e foi eleito várias vezes deputado pela Índia Portuguesa para as cortes de Lisboa, cidade onde morreu em 1844.

Segundo Hélder Garmes (2013: 177):

Peres é uma figura paradigmática da história goesa, pois foi o primeiro goês a ser nomeado para um cargo equivalente ao de vice-rei, além de ser também um político que lutava contra os privilégios dos portugueses em Goa, defendendo avidamente as comunidades indianas, isto é, os ali chamados canarins.

Sua permanência no Brasil até hoje está para ser estudada mais detidamente. Todavia, já deixa evidente que não deveria ser um caso isolado. Nesse período em que se deu a luta entre liberais e absolutistas em Portugal, muitos políticos liberais podem ter deixado as regiões coloniais portuguesas e se dirigindo ao Brasil.

Relações literárias entre Brasil e Goa no século XIX

As relações entre Brasil e Goa no século XIX não só se restringiram ao comércio e à presença de goeses no Brasil como também se estenderam ao universo literário. É de suma importância notar que a produção literária goesa e brasileira, ao menos desde o final do século XIX, já se encontrava em contato (GARMES, 2011: 12).

Um dos casos de interesse para essas relações é o de Francisco Luís Gomes, autor de *Os Brâmanes*, considerado o primeiro romance de língua portuguesa da Índia. Convém observar que o referido romance foi publicado em 1866 em forma de livro em Lisboa e, no ano seguinte, em 1867, na forma de folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*. Portanto, o romance chega às terras brasileiras apenas um ano depois de ser publicado em Portugal, o que nos leva a dizer que há ainda uma pouca conhecida circulação de textos literários entre Brasil e as colônias portuguesas em meados do século XIX e que a elite letrada brasileira teve a oportunidade de ler em primeira mão o romance do autor goês conforme disse Garmes (2013: 178):

Isso revela uma ainda pouca conhecida circulação de textos literários entre o Brasil e as colônias portuguesas em meados do século XIX. Mas, se tal circulação de textos literários precisaria ser mapeada mais detidamente para podermos compreender sua real extensão, ao menos sabemos que a elite teve a oportunidade de ler em primeira mão as polêmicas reflexões de um goês sobre sua condição cultural e religiosa, sugerindo que, mesmo após a independência do Brasil, o interesse brasileiro pelo espaço colonial português não arrefeceu.

Outro caso que também merece destaque e que cumpriu um papel importante na integração entre o Brasil e os espaços coloniais portugueses no século XIX foi o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, criado em 1851 por Alexandre Magno de Castilho. Garmes (2013: 179) nos informa que “essa publicação divulgava escritores do Brasil, da metrópole

portuguesa e de todas as suas colônias. Desse modo, fazia circular uma literatura que estaria, em princípio, confinada a territórios distantes e, por vezes, de difícil acesso”. Foi nele que Estevão d’Araujo Vasconcellos Pereira e Alvim, português que vivia no Rio de Janeiro publicou para o *anno 1859* um poema intitulado “Portugal”, parodiando a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

O poema de Pereira e Alvim foi por sua vez parodiado por Pedro Antônio de Sousa, um jovem goês de apenas 21 anos, da casta chardó e registrado no *Almanach Annuario Recreativo para o Anno de 1883*, publicado em Nova Goa, em 1882 sob o título de “Goa”.

Goa

Minha terra tem mangueiras,
Onde canta o muruoni;
Minha terra é mais alegre,
Mais brilhante o sol dali

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas mangas mais sabores,
Tem mais luxo a Natureza,
Mais paixão nossos amores

Em cismar ao pôr-do-sol,
Mais prazer encontro ali,
Minha terra tem colinas,
Onde canta o muruoni.

É mais saudoso o Setembro,
Mais ardente o nosso Estio;
Mais fertile o nosso Inverno,
Mais fecundo o terreal frio.

E assim um após outra,
Alternando as estações,
Há mais viço nas ideias,
Há mais fogo nas paixões.

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu veja o seu farol,
Suas arequeiras belas,
Seu tão doce pôr-do-sol;
Sem ver as meigas donzelas
De Pintambor, Noto e Chol.

Como observa Garmes (2013: 182): “O poema “Goa” vem ilutrar, de modo bastante feliz, a hierarquia desse sistema no século XIX, que não tinha em Portugal seu único centro, mais sim, no eixo Portugal-Brasil”.

Nosso foco, no entanto, é Francisco João da Costa, cuja obra *Jacob e Dulce: scenas da vida Indiana*, publicada em 1896, gerou um diálogo crítico entre o romancista e o Visconde de Taunay, escritor e crítico brasileiro. Afinal, quem foi Francisco João da Costa?

Francisco João da Costa: o autor e o romance

Poucos são aqueles que no Brasil conhecem o autor goês Francisco João da Costa e sua obra *Jacob e Dulce: scenas da vida Indiana* (1896). Nascido em Margão em 1859, cursou com distinção os estudos preparatórios e diplomou-se em direito, exercendo a profissão de advogado até seu falecimento em 17 de julho de 1900. Foi uma pessoa declaradamente polêmica e foi também um leitor voraz dos autores europeus.

Colaborou em diversos periódicos goeses e principalmente n’O *Ultramar*, no qual, em 1892, adotou o pseudônimo Gip e assinou textos na coluna intitulada “Notas a Lâpis”. Entre 10 de novembro de 1894 e 1º de junho de 1895, publicou uma série de textos designada de “Jacob e Dulce – Scenas da vida Indiana”, que somente em 1896 foram reunidos em formato de livro, em língua portuguesa, pela Tipografia do *Ultramar*. A segunda edição do romance, em português, foi publicada em 1907 pela Tipografia Casa Luso-Francesa de Nova-Goa e a terceira, que é a última e mais completa edição em português, com notas do editor, textos prefaciais e adendo foi

lançada pela Tipografia Sadananda de Panjim em 1974 por Jeremias Xavier de Carvalho.

Apesar de *Jacob e Dulce* não ter sido publicado fora da Índia, tendo recebido fortes críticas por certos setores da sociedade goesa, por se verem ali ridicularizados, obteve grande sucesso, a ponto de Vimala Devi e Manuel de Seabra (1971: 203) dizerem que

é talvez a obra literária que maior influência teve na área cultural indo-portuguesa depois do *Purana* do Padre Thomas Estevão e do *Resumo Histórico da Maravilhosa Vida de S. Francisco Xavier* de Filipe Neri Xavier. Nenhum livro teve tanto êxito de venda em toda história literária de Goa.

Afirmção essa confirmada por Noël W. Ortega (1981: 235):

Não deve surpreender ao leitor que um romance escrito no Estado da Índia e publicado em 1896 fosse de interesse para o público luso-brasileiro. Soubemos que foi muito popular e que as duas únicas edições esgotaram-se logo que saíram. Antes das duas edições, o romance foi publicado em folhetim sob o título de *Notas a Lápis* no Semanário *Ultramar* de Margão por mais dum ano. Finalmente reunido num volume, *Jacob e Dulce, Scenas da Vida Indiana*, o autor, Francisco João da Costa, o publica em 1896 com o pseudônimo de Gip. Não houve outro romance na história literária da Ásia de fala portuguesa que tivesse tanto êxito de venda como este pequeno romance.

A trama de *Jacob e Dulce* se constitui em torno de um acordo nupcial que leva ao casamento dos dois jovens que dão título à obra. O enredo tem por propósito demonstrar como o casamento é uma instituição de suma importância na sociedade goesa. Revela-nos também a tradição indiana dos casamentos arranjados e de maneira subjacente a crítica à elite católica que imita de maneira subserviente o modo de

vida europeu (que odeia secretamente), embora não deixe de lançar mão dos hábitos de vida indianos em privado.

Lembramos que atualmente, o trabalho que trouxe à tona o autor goês desconhecido do Brasil foi a dissertação de mestrado de João Figueiredo Alves da Cunha intitulada *Uma leitura crítica de Jacob e Dulce - cenas da vida indiana à luz do Realismo de Eça de Queiros* (2010), defendida na Universidade de São Paulo sob a orientação do professor Hélder Garmes. A análise da obra, segundo João da Cunha pretende resgatar um autor quase condenado ao esquecimento, buscando reinseri-lo no debate da série literária de língua portuguesa.

Sabemos que em meados do século XIX, um exemplar de *Jacob e Dulce* (pode ser que tenha havido mais) chegou ao Brasil e até teve uma recepção crítica que merece ser destacada nas linhas a seguir.

Diálogo crítico entre o Visconde de Taunay e Francisco João da Costa, Gip

Embora *Jacob e Dulce* não tivesse sido publicado fora da Índia, Alfredo Escragnonle Taunay também conhecido por Visconde de Taunay, escritor e crítico brasileiro de destaque, teve conhecimento da obra do Gip a ponto de fazer um estudo crítico intitulado “Um romance Goense – Jacob e Dulce: Scenas da Vida Indiana, por Gip, Margão, 1896” na *Revista Brazileira*, o que logo suscitou uma resposta do autor goês, gerando um diálogo crítico entre os dois autores. Isso revela que havia uma circulação de textos literários entre Brasil e Goa ainda pouco conhecida, que precisa ser mapeada e estudada. Mas como Taunay recebeu o exemplar de *Jacob e Dulce* que o levou a fazer esse estudo? O próprio Taunay (1974: XXIX) responde no seu artigo:

Já sabíamos, aliás por informações de um bom e estre-mecido amigo comum, Dr Joaquim dos Remédios Monteiro, residente há muitos anos, na Feira de Santa Ana [Bahia] e filho de pais daquelas distantes e misteriosas paragens da Índia, já sabíamos por isso e por livros de lá

remetidos, que o Sr. Ismael Gracias é grande e esforçado lidador nas letras, figura saliente no círculo instruído de lá, pesquisador incansável de tudo quanto possa honrar o longínquo e amesquinhado canto do mundo em que viu a luz e que por todos os modos buscar levantar e encarecer.

Esse trecho revela que Taunay recebeu o exemplar da obra de Gip de um amigo, o Dr. Joaquim dos Remédios Monteiro, goês que, há muito vivia na Feira de Santana como já referimos anteriormente. Ali foi presidente da Câmara Municipal da cidade de Feira de Santana e trabalhou muito pela higiene pública: promoveu o asseio e o calçamento das ruas, abriu praças, recebendo uma delas o seu nome, construiu um novo matadouro público. Faleceu em 4 de julho de 1901. Segundo Cássia de Queiroz, foi uma pessoa com nível de instrução superior que escreveu um diário com o objetivo de deixá-lo para sua única filha, D. Elvira Monteiro, em que se percebe o conservadorismo da língua (portuguesa) presente em sua ortografia. O referido caderno que contém o diário do Dr. Remédios Monteiro encontra-se hoje no acervo da Biblioteca Setorial Monsenhor Galvão, sediada no Museu Casa do Sertão, órgão da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS. (Queiroz, 2006: 3; 4)

O Dr. Remédios servia de ponte entre Brasil e Goa e era através dos livros e das informações que trazia de lá que Taunay podia se informar sobre a literatura de Goa e até conhecer grandes nomes do universo literário goês, como Ismael Gracias, homem ilustre e grande estudioso em Goa. As informações sobre Ismael Gracias contidas no seu artigo mostra o quanto Taunay acompanhava de perto as novidades vindas de Goa. Noël W. Ortega (1981: 239) corrobora esse fato quando escreve:

Como foi conhecido o romance em Brasil? Naquelas alturas residia na Feira de Sant'Anna (Bahia) o Dr. Joaquim dos Remédios Monteiro, brasileiro, filho de pais goeses, que foi entusiasta em propagar a literatura luso-indiana. Sendo amigo do Visconde de Taunay, emprestou-lhe

um exemplar da primeira edição, e daí, pois a crítica da obra na Revista Brasileira. Não temos conhecimento dos outros entusiastas que leram este romance e outras obras de escritores luso-indianos, salvo que muitos deles residiam na área bahiana.

Isso posto, Taunay começa sua crítica reconhecendo “o estilo acicamente humorístico” da obra de Gip e até a repercussão que teve sendo, segundo ele, o primeiro romance traduzido em concaninim (língua local de Goa) e que “ganhou renome e aplausos, suscitando, também malquerenças e ódios e provocando as mais encontradas opiniões em Panjim (Nova Goa) e Margão, a intitulada Atenas das possessões lusitanas na Ásia” (Taunay, 1974: XXVII).

Se as páginas de *Jacob e Dulce* são “francamente sarcásticas, ríspidas, em muitos trechos de péssimo gosto, algumas escatológicas mais do que pornográficas, em todo o caso”, não deixa de ser conforme Taunay uma “pintura viva, animada e fiel” daquela colônia que estava sob o domínio asfíxiante de Portugal. (Taunay, 1974: XXVII-XXVIII)

Ressalta também a crítica que a obra faz à imitação canhestra do modo de viver europeu por uma população de hábitos indianos:

Resumbra, pois, desse livro e do torvelinho das facécias e gracejos de que está repleto, um fermento, quando não de entranhado ódio pelos menos de áspero azedume contra os elementos constitutivos de uma sociedade, que, em matéria de moda, enxertou no seu modo de ser ingênuo, tradicional, rude e primitivo, hábitos, maneiras, preconceitos, pretenciosidades e ridículos de balófo **snobismo** lisboeta, o qual, copiando por seu turno países mais adiantados, como a França e a Inglaterra, tudo quanto diz respeito a mil futilidades imprimiu àqueles sentimentos e convenções cunho o mais possível estapafúrdio, quase intolerável, de banalidade, extravagância e toleima nas zonas exóticas sujeitas ao deletério influxo e já bem frouxo poderio dos descendentes de Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque. (Taunay, 1974: XXXVIII)

O autor e crítico brasileiro, na sua intenção de fazer uma crítica acerba ao romance de Gip, passa primeiramente em revista a crítica goesa já existente, que faz elogios à obra e que aparece prefaciando a edição do romance. Desse modo, refere-se a M. A. Lourenço que “aplaude, com sincero calor e sem reservas, o processo sardónico, pungitivo e não raro brutal do escritor goense, a zurzir os cacôetes, defeitos e mazelas do meio social que os cerca” (Taunay, 1974: XXVIII) e que explicitamente apoia a crítica que Gip faz ao uso inadequado do piano.

Como observado, outro crítico de peso citado é Antonio Ismael Gracias, que “fazendo justificadas restrições aponta concisamente o que o livro tem de bom e marcante, e busca classificá-lo devidamente, equiparando o seu autor a Mark Twain, sem se esquecer, contudo, e com todo o cabimento, de relembrar a sentença latina: ***si parva licet componere magnis***” (Taunay, 1947: XXIX). Ismael Gracias (1974: XXI) com um senso crítico aguçado, sustenta que Gip é um autor

audazmente independente; mas procedeu bem, revelou sua maneira destacando-se da multidão dos literatos, que, muitos por cá se estadeiam sem senso comum, nem gramática, a fim de dar ao público um trabalho como este, talvez um pouco exagerado e imperfeito, mas no fundo verdadeiro, o qual sempre será lido com o interesse que excita a pintura da realidade.

Taunay diz não concordar plenamente com Ismael Gracias e embora reconheça que “*Jacob e Dulce* é um grito de protesto” empenha-se em tecer uma crítica mordaz à obra salientando seus defeitos e fraquezas.

Uma das reprimendas diz respeito ao pseudônimo Gip adotado pelo autor goês. Segundo Taunay, Gip deveria ser escrito com “y”, Gyp, em homenagem à espirituosa e bem conhecida Condessa de Martel, escritora parisiense que adotou aquele nome e que tinha um estilo dialogado, também presente em *Jacob e Dulce*, entendendo ser esta obra uma imitação daquela. Também menciona a falta de estilo e de

elegância do autor goês, por ter se distanciado do modelo escolhido:

É o livro todo dialogado, donde naturalmente o pseudônimo de **Gip**, que deveria neste, caso ser escrito com *ypsilon*, **Gyp**, singular e inesperada homenagem a espiritosa é bem conhecida Condessa de Martel, escritora parisiense que adotou aquele nome ou antes monossílabo de guerra, tão em evidência hoje nas letras fáceis e de ligeira fantasia. Que distância, porém, que diferença entre a dialogação fina, cintilante de xiste, adorável de graciosidade e elegância, delicada sempre na sua malícia e maldade do modelo escolhido e o pesadão e abrutalhado modo de dizer dos tipos do romance goense, todos eles, grau maior ou menor, bochornais e apalermados ou então francamente repulsivos e antipáticos, no apertado e tacanho encôntro de interesses em que se arrastam estéril e enfadonha existência! (Taunay, 1974: XXXI)

A segunda falha diria respeito ao fato de Gip, na sua reivindicação do passado e suas usanças, refutar o costume universalmente aceite como sinal elementar de boa educação: o de não se comer com a faca. Em suas palavras:

Na reivindicação do passado e suas usanças vai Gip longe de mais, pois chega a profligar o costume, universalmente aceite hoje como sinal elementar de boa educação, de não se comer com a faca.

Citemos o trecho cheio de engraçada verve:

« – Que escândalo! Emporcalhar os dedos poeticamente chupando espargos, bem; mas faca na boca nunca! Os nossos maiores viveram perfeitamente sem espargos e levando faca à boca. Subitamente um alto funcionário europeu – tresandando a alho – decretou o exílio da faca da boca em um jantar de capital. Só isto bastou para que o índio fizesse uma explosão de fúria apoplética contra o uso em vigor. S. Exa. o europeu tinha falado!... E, desde então, a mocidade bredense não pôde passar sem espargos, nem ver a faca entrar na boca de ninguém, em jantares de etiqueta.» (Taunay, 1974: XL)

Continua dizendo que o maior defeito, no desfilar daquelas cenas, em que há penetração de olhar muito perspicuo, é a ausência absoluta e radical de qualquer individualidade ou tipo credor da menor simpatia.

Outro defeito apontado por Taunay seria o de que naquela realismo da vida Indiana haveria muito *parti pris* de pessimismo e de agrura.

Por fim, afirma que um outro problema seria a carência completa de qualquer traço descritivo da natureza em que se movem todas aquelas misérias humanas, tão pequenas e rasteiras, senão ignóbeis.

Essa crítica azeda a *Jacob e Dulce*, mais uma vez, mostra o quanto é necessário rever o papel e a função do crítico literário que, muitas vezes, diante de algo novo, se encontra assim num impasse, entre a afirmação da originalidade da obra e o desejo de acomodá-lo num quadro literário conhecido. Leyla Perrone Moisés (1973: 21) ao mostrar as dificuldades enfrentadas pela crítica e sua falência ao estudar a desafiadora obra de Leautréamont, *Cantos de Maldoror*, diz:

Desde já, vemos esboçarem dois caminhos diante da obra: assimilá-la às obras do passado, negligenciando sua estranheza; ou interpretar essa estranheza como falta de sentido. Os dois caminhos mostram bem a repulção da crítica em face do novo, suas acomodações que são uma espécie de autodefesa. E a defesa de suas categorias, pela crítica do século XIX, é a defesa das bases éticas de uma sociedade.

Assim, vemos que o crítico brasileiro se esforçou para acomodar *Jacob e Dulce* ao quadro literário francês, sugerindo até a mudança do pseudônimo Gip para Gyp, pseudônimo adotada pela escritora francesa Sibylle Aimée Marie-Antoinette Gabrielle Riquetti de Mirabeau que, após o casamento passou a ser chamada Condessa de Martel de Janville (1849-1932).

Provavelmente, a obra de Gip, o autor goês tem algumas características semelhantes com a de Gyp, a autora francesa. O crítico brasileiro que teve conhecimento da obra dos dois

escritores teria estabelecido um paralelo entre o estilo de ambos os autores, já que Taunay mostra no seu texto que o livro de Francisco João da Costa é “quase todo dialogado”³ como o de Gyp, o que o levou a dizer que Gyp tomou por modelo a Condessa de Martel e por isso o acusa de ter se afastado do modelo escolhido. O que deveria ser visto como algo singular e original em *Jacob e Dulce* é visto com algo banal, defeito, falha e estranheza, sugerindo a falta do conhecimento por parte de Taunay da realidade goesa e do próprio projeto literário de Gyp: “Veja-se o próprio Visconde de Taunay, mui eruditamente prolixo, ajuntando a isso os efeitos da falta de conhecimento directo da causa e que pretendeu suprir com floreados juizos conjecturais” (Carvalho, 1974: XII).

Francisco João da Costa depois de receber um exemplar da *Revista Brasileira* a ele remetido por Dr. Remédios Monteiro, segundo afirma Noël W. Ortega, escreve ao Visconde de Taunay uma carta datada de 4 de agosto de 1897 em que rebate ponto por ponto as investidas do crítico.

Primeiro, diz ter adotado o pseudônimo Gyp quando escrevia as “Notas a Lápis”, pequenas sátiras políticas no jornal *O Ultramar*, seis anos antes da publicação do romance, e que nem tinha conhecimento da existência da Gyp quando escreveu *Jacob e Dulce*. Tinha recebido, diz ele os *Gens chics* de Gyp muito mais tarde e por isso descartava qualquer possibilidade de aproximação entre eles: “Vê pois v. ex. ^a que o Gyp e a Gyp nada têm de comum” (Costa, 1974: XLIV).

Desse modo, descarta a ideia de que ele teria tomado por modelo a escritora francesa pois “sua fina verve” não lhe permitiria dar conta daquilo que queria expressar, isto é, a realidade local que queria pintar:

mesmo que eu estivesse familiarizado com os escritos da Condessa de Martel, antes de escrever o *Jacob e Dulce*, nunca a tomaria por meu modelo, tanto porque a sua fina verve não seria aqui geral e devidamente percebida, já porque eu faltaria à verdade se fizesse falar so meus

³ Na altura da composição deste artigo, não conseguimos ter acesso à obra da Condessa de Martel e ler alguns de seus romances para averiguar a pertinência das afirmações de Taunay.

Jacobs e Dulces que, como o geral da população indo-portuguesa desta colônia, se exprimem em uma versão portuguesa do *concanim* ou em um português com construção *concanim* – se fizesse falar, repito, como a fina flor da aristocracia francesa. Neste caso o digno de riso seria eu. (Costa, 1974: LIV)

A essa ideia segundo a qual o autor da periferia sempre vai buscar o modelo do centro, rebate Gip defendendo a originalidade de sua obra e negando uma suposta influência externa no trecho acima referido. Essa originalidade é também defendida por Jeremias Xavier de Carvalho:

Aquela pena, máscula, humorística, dominadora pelo calor que irradiava dos assuntos, deixava de scintilar para sempre. Digo dominadora, porque não há pessoa que não reconheça que, por largos anos, o Gip, introduzindo neste minguido meio literário – ao tempo invadido mais por prosadores e poetas piégas do que por escritores de valor – uma nova escola, a de humorismo, e adaptando o seu estilo às conveniências locais, concorreu muito para que se extirpassem várias excrecências ridículas e fez uma revolução na república das letras destas terras. (...) Fazer rir o grande público com a observação da realidade e a representação das suas fraquezas, é difícil – constitui um dos ricos florões da pena humorística. O Gip atingiu esta glória; pois causticou os ridículos da nossa sociedade e deixou admirar a todas as suas primaciais qualidades de observador espontâneo e gracioso: nos seus escritos nota-se sempre fina e subtil observação de costumes e a graça ressaltada numa linguagem simples, onde não havia nada de estudado ou artificial. (Carvalho, 1974: XIV)

Sobre a ausência absoluta de qualquer individualidade ou tipo credor da menor simpatia apontada por Taunay como o maior defeito do romance, Gip responde reiterando que seu projeto literário era só pintar tipos ridículos e usos e costumes também ridículos e por isso não criou tipos simpáticos, mas alguns com vícios e costumes mais em evidência em toda a Goa, em todas as famílias e castas. Em suas palavras:

Não criei tipos simpáticos, porque não escrevi propriamente um romance, como disse no prefácio do meu livro. Fiz um conto com o só fim de pintar tipos ridículos e usos e costumes ridículos. Não havia aí lugar para idílios, e muitos menos para a descrição da natureza que nada tem de ridículo. Para descrever as paisagens índias não encontrará v. ex. ^a que eu conheça, um só escritor indo-português, com competência. Muitos tentarão isso, é certo, mas tal paisagem há-de sair uma paisagem mi-nhota ou alentajana, porque os respectivos escritores irão saquear os romances de autores portugueses do reino, sobretudo a opulência dos escritos de Camilo. É uma velha moda velha neste país: para imitá-la não tenho tempo nem jeito. (Costa, 1974: XLIV-XLV)

Como foi observado, o Visconde queria ver na obra de Gip:

as imensas perspectivas da Índia com a sua vegetação opulentíssima, exageradamente exuberante até, seus palmares infindos a infundirem acre melancolia, suas figueiras colossais, misteriosas, creadores do terror religioso, árvores que para assim dizer, caminham, ao formarem, só por si, florestas inteiras! (Taubay, 1974: XLI).

Em outras palavras, queria ver dentro da obra de Gip o reflexo da natureza exuberante e exótica da Índia veiculada pela literatura de viagem escrita pelos europeus. Todavia, segundo o autor goês, não tratar da natureza era uma estratégia usada para abordar a realidade, pois seu propósito era pôr o dedo na ferida social, retratando ao vivo os vícios de que a sociedade se encontrava enferma. Por isso recusou fazer “a descrição da natureza que nada tem de ridículo”, tampouco recusou imitar os respectivos autores, que como era de moda naquela época tomavam por modelo os autores portugueses do reino, sobretudo a opulência dos escritos de Camilo, afastando-se, dessa forma, do ideário romântico. Mais uma vez, Gip recusou a visão eurocêntrica a que o crítico brasileiro queria lhe submeter.

No que tange à questão de comer com a faca, veementemente criticada por Taunay com sendo sinal elementar de boa educação refutado por Gip, responde energicamente: “Não achei muito justo o reparo de v. ex. ^a sobre o que expinho respeito à faca na boca ou a comer com a faca”. (Costa, 1974: XLV). O comentário de Taunay se refere ao seguinte trecho do romance:

A mocidade bredense, que representava a civilidade, etiqueta e elegância europeas na mesa do jantar, embraveceu-se quando observou o reverendo A. Dantas, a pôr a faca na boca.

Ela [a mocidade] transigia com a mamã que comia à mão, com a irmã que introduzia o dedo no nariz em público, mas nunca permitira a quem quer que fosse praticar a torpeza de comer com a faca. (Costa, 1974, p. XLV)

Gip lembra a Taunay que, na Índia, a grande maioria da população, mesmo de família abastadas, come o arroz e caril à mão, sem talher (Costa, 1974: XLV). Considera ridículo o comportamento dessa mocidade, pois se insurge, de um lado, contra o fato de Dantas levar a faca à boca, porque um europeu “decretou o exílio da faca da boca em um jantar da capital” (Costa, 1974: XLV) e, de outro, tolera “a mamã que comia à mão”. Isso revela a ambivalência da elite católica brâmane goesa. Por isso afirma: “Ora pareceram-me ridículos os que tamanha celeuma faziam por causa da faca na boca, quando alias transigia com a mão no arroz” (Costa, 1974: XLV). Essa crítica é lida por Taunay, por ser pouco conhecedor da realidade goesa, como sinal de falta de educação elementar à mesa e como se Gip estivesse afirmando que seria incorreto comer com a faca, revelando sua própria ignorância em relação às regras de etiqueta. Na verdade, a denuncia de Gip estaria voltada para a elite católica goesa que se comporta como um europeu enquanto não deixa de lado os hábitos indianos, o que frisa o ridículo.

O fato é que Gip acreditava, ou afirmava acreditar, na qualidade realista de seu trabalho, apostando que a verossi-

milhança de sua obra advinha do reconhecimento que esta tivera nos meios intelectuais:

Não houve em mim *parti pris* como v.ex.^a supõe. Disse só a verdade ríspida, grosseiramente, usei do sarcasmo brutal, sem dúvida, mas fui sincero. E tanto isto é certo, que a crítica que universalmente ouvi fazer ao meu livro por parte dos meus patrícios, foi «que tudo o que eu dizia era a mesma verdade, mas importuna a sua publicação, porque os europeus viriam a saber os nossos defeitos.» (...) O único mérito na publicação de *Jacob e Dulce* foi o de, apesar de pertencer a mesma sociedade vivendo no seio dela ter tido a coragem de abrir as chagas que a corroíam embora com mão brutal desprezando o chauvinismo nativo, para só dizer a verdade. (Costa, 1974: XLV-XLVI)

Por fim, Gip resolve, depois de refutar as supostas falhas do romance apontadas Taunay, enviar-lhe um exemplar de *Jacob e Dulce*: “Tomo a liberdade de enviar a v. ex.^a um exemplar do meu livro e peço para ele um cantinho na sua estante como uma curiosidade da Índia” (Costa, 1974: XLVI).

Considerações finais

Podemos dizer que o Brasil no século XIX manteve relações comerciais e também literárias com Goa, além da presença e da fixação de goeses no território brasileiro. Isso nos leva a dizer que havia uma circulação de livros e textos literários mesmo que ainda não tenha sido devidamente mapeada e estudada. Desde a publicação dos almanaques passando pela publicação da obra de Francisco Luís Gomes no Rio de Janeiro até chegar à recepção crítica de *Jacob e Dulce* de Francisco João da Costa no Brasil, havia, sem sombra de dúvida, um contato em termos de produção literária entre Brasil e Goa. O próprio Gip terminou sua carta dizendo que enviaria um exemplar de seu livro a Taunay como uma curiosidade de Índia e até pediu um cantinho na estante dele, o que pode

ser lido com uma confirmação simbólica daquilo vimos mostrando.

Talvez um estudo detalhado sobre a vida do Dr. Joaquim dos Remédios Monteiro no Brasil, sobre sua relação com Goa e mesmo com Taunay e outros intelectuais de sua época nos ajude a entender melhor a dinâmica dessa circulação e a sua real extensão.

Sabemos que *O Ultramar*, em homenagem a Francisco João da Costa, publicou um texto, em 23 de junho de 1900, em que mostra ter conhecimento do artigo de Taunay:

Este trabalho era uma crítica humorística de vários dos nossos costumes, que ele fustigava sem piedade, e mereceu a atenção dum distinto crítico brasileiro, o Visconde de Taunay, que, embora o condenasse a vários respeitos, consagrou-lhe algumas páginas da sua *Revista Brasileira*, mostrando reconhecer aquele *romance*, como lhe chamou « ganhará renome e aplausos» ao seu autor, e era «uma pintura viva, animada e fiel do que existe de máu, censurável e totalmente convencional nas regiões sociais» desta terra. (Costa, 1974: 166)

Como é que *O Ultramar* conseguiu o artigo de Taunay, ou melhor, como o referido artigo chegou ao jornal *gôês*? Provavelmente porque, de algum modo, a *Revista Brasileira* chegava até Goa, ao menos naqueles momentos que algum tema os interessava. Note-se também que o diálogo crítico entre Taunay e Francisco João da Costa se revelou enriquecedor na medida em que trouxe à tona a visão crítica de um autor e crítico da periferia sobre um autor de uma periferia ainda mais distante, tentando acomodar o *romance gôês* ao quadro literário francês ou mesmo brasileiro. Desse modo, Taunay considerou as particularidades da obra de Gip como sendo fraquezas e falhas, daí tecer uma crítica acerba, revelando assim as herança e visão europeias e hegemônicas que carregava. Isso levou Gip a defender a originalidade do seu *romance* refutando qualquer influência externa, expondo-lhe explicitamente o por quê da postura assumida por ele.

A crítica do Visconde revela um forte preconceito contra

os goeses por considerar “seu modo de ser ingênuo, tradicional, rude e primitivo”, vivendo “nas zonas exóticas” (Taunay, 1974: XXXVIII). É uma crítica de caráter orientalista, no sentido que Edward Said dá a esse termo, querendo que Gip reforçasse a partir da descrição da natureza goesa o exotismo que a Europa atribui ao Oriente – tal como fizera a literatura brasileira, que se exotizou para responder a esse programa literário europeu. Notemos que esse mesmo olhar crítico foi lançado sobre os romances africanos por alguns críticos europeus.

Ao analisar a crítica sobre o romance africano, Amadou Koné, escritor e crítico marfinense observa três atitudes críticas ostentadas pelos europeus, entre outras, a de que:

Le roman africain n'est pas un «bon» roman. Car généralement, le romancier n'arrive pas à construire une intrigue solide. Il y a donc une faiblesse au niveau de l'intrigue. D'autre part, les personnages dans ce roman ne présentent pas une épaisseur suffisante, une complexité digne de ce genre; enfin, c'est un roman didactique et on croit avoir écrit un bon roman quand on a crument décrit la situation coloniale, la révéndication, la révolte, etc. (Koné, 1984: 10).⁴

A nosso ver, o crítico literário, mesmo que assuma uma determinada posição crítica ou até perceba uma influência externa dentro da obra que estuda, não deve reduzi-la a uma simples cópia, mas tentar entender as singularidades que qualifica como supostas falhas. Em geral, estas refletem uma realidade local e até um projeto literário peculiar, concebido pelo autor periférico, no caso Francisco João da Costa.

Tentar a todo custo acomodar uma obra, seja goesa, africana de língua francesa, inglesa, portuguesa, a um quadro europeu sem levar em consideração seus aspectos específicos

⁴ O romance africano não é um “bom” romance. Porque, de modo geral, o romancista não consegue construir um enredo sólido. Portanto, há uma fraqueza na trama. Por outro lado, os personagens deste romance não apresentam uma tessitura suficiente, uma complexidade digna do gênero; finalmente, é um romance didático e acredita-se ter escrito um bom romance quando se tem conseguido descrever devidamente a situação colonial, a reivindicação, a revolta, etc. (Tradução nossa)

conduz o crítico a não formular um juízo adequado e justo. Dessa forma, o crítico literário “privado da força do criador, vinga-se dele arvorando-se em arbítrio, respaldando-se no código da instituição literária para proferir condenações e absolvições” (Perrone Moisés, 1973: 15).

Com isso não pretendemos aqui acusar Taunay de ter sido um crítico injusto, já que tanto ele quanto Gip compartilharam os valores de seu tempo, mas sim notar que o debate entre eles traz questões que ainda são importantes para o nosso tempo, para o julgamento que fazemos das obras contemporâneas produzidas nas periferias, mesmo em suas novas configurações.

Referências

- COSTA, Francisco João da. *Jacob e Dulce: scenas da vida indiana*. Panjim: Tipografia Sadananda, 1974.
- CUNHA, João F. *Uma leitura crítica de Jacó e Dulce: cenas da vida Indiana à luz do realismo de Eça de Queirós*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Dissertação de Mestrado, 2010, 1v.
- DEVI, Vimala; SEABRA, **Manuel de**. *A literatura indo-portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
- GARMES, Hélder. “Identidade mestiça de Goa e Cabo Verde”. In: *Literatura em movimento, hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Editora Arte & Ciências, Via Atlântica, 2003.
-
- _____. *Impar entre pares: personagens mestiças e mestiçagem nos romances: O guarani e Os brahmanes*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Tese de Livre Docência, 2011.
-
- _____. “Relações literárias entre Brasil e Goa no século XIX”. In: Paulo Motta Oliveira (org.). *Travessias – D. João VI e o Mundo Lusófono*. 1ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, v., p. 175-186.
- KONÉ, Amadou e alii. *Littérature et méthodologie* (dir. por Madeleine Borgomano). Abidjan: CEDA, 1984, p. 10.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. “A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais.” In: *Veredas 10*, Santiago de Compostela, 2008, 173-181.
- ORTEGA, Noël W. “Goa desenmascarada: a sociedade bredense em Jacob e Dulce”. In: *From Linguistics To Literature: Romance studies offered to Francis M. Rogers* (ed. por Bernard H. Bichackjian; Katholieke Universiteit; Nijmegen, The Netherlands). Amsterdam: Amsterdam/John Benjamins B. V., 1981, p. 235-241.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de. “O Texto Autobiográfico de Dr. Remédios Monteiro e as Variações Ortográficas do Século XIX”. Disponível em: www.filologia.org.br/revista/34/O6.htm. Acesso em 15/08/2016.

_____. “O texto autobiográfico de Dr. Remédios Monteiro e as variações grafemáticas do século XIX”, *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 57-64, 2006.

TAUNAY, Visconde de. “Um romance goense – Jacob e Dulce: Scenas da Vida Indiana, por Gip, Margão, 1896”, p. XXVII – XLII. In: COSTA, Francisco João da. *Jacob e Dulce: scenas da vida Indiana*. Panjim: Tipografia Sadananda, 1974.

AS VOZES NARRATIVAS EM ANTES DE NASCER O MUNDO: O DIÁLOGO ENTRE MOÇAMBIQUE E PORTUGAL

Léia da Silva Gomes Torres¹
Vera Lúcia da Rocha Maquêa²

As duas vozes narrativas: Mwanito (Moçambique) e Marta (Portugal)

Moçambique no período pós-colonial tomou como grande tarefa a descolonização cultural, por meio de uma literatura de resistência que tentava resgatar história e tradição, construir um novo pensamento da realidade social na idealização de uma identidade nacional, que mesmo antes do processo de colonização não existia. A colonização europeia trouxe consigo a ideia de nação, de povos e raças.

Aos poucos o povo moçambicano vai se inteirando dessa nova concepção de sociedade, para sobreviver e resistir ao processo colonizador em seu país. O país de Portugal trouxe consigo, sob o comando de Salazar, o ideário eurocêntrico e a religião católica no processo colonizador, mas o povo moçambicano resistiu e se refez, entrelaçando cultura moçambicana e cultura europeia.

A identificação do povo moçambicano e as identidades começam a constituírem-se quando o colonizador português quer impor uma nova cultura à sua colônia, em contrapartida o povo dominado gera conflitos de resistência. Nesse conflito temos olhares extremados do colonizador e do colonizado e

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos literários pela UNEMAT. Mestre em Estudos Literários pela UNEMAT.

² Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Pós Doutora na Sobonne Nouvelle - Paris III. Professora de Literatura da UNEMAT.

ambos não percebem que desse encontro de povos e raças surge uma nova identidade. Uma identidade da mistura entre portugueses e moçambicanos, uma identidade hibridizada.

A luta do povo de Moçambique torna-se resistência ao almejar a utopia da descolonização, como se fosse possível apagar da memória de um povo e a convivência entre culturas diferentes. A representação da identidade híbrida na obra *Antes de nascer o mundo* de Mia Couto está focada na convivência forçada, entre portugueses e moçambicanos, e na construção de uma literatura pós-colonial, que procura resgatar a cultura moçambicana.

A narrativa de Mia Couto mantém a tradição oral na escrita, ficando dividido entre a tradição e a modernidade. É frequente em sua obra o uso de dialetos do povo moçambicano e o ato de contar histórias, que vem da oralidade e de grupos locais de Moçambique. Mas também encontramos traços de identidade europeia em suas narrativas.

A literatura moçambicana cresceu a partir da escrita em língua portuguesa, a língua do colonizador, o que causou e causa ainda hoje tensões entre oralidade e escrita, conflito entre a memória e a identidade do povo moçambicano. E o uso da língua portuguesa deu-se como um ato de resistência, pois através dessa língua escritores moçambicanos gritaram para o mundo o que foi o processo colonizador em Moçambique e suas consequências para o povo.

Buscamos aqui compreender os elementos que constituem o conceito de identidade cultural, por meio da teoria do hibridismo, quando Benjamim Abdala Junior na obra *De vãos e ilhas* afirma que no século XX há um rompimento de fronteiras e passa-se de uma fronteira a múltiplas. Nesse momento não se pensa mais em uma vertente estática, mas sim em várias possibilidades.

O pensamento de laços comunitários e fronteiras múltiplas que renova o conceito de centro e periferia norteará a construção teórica da análise quanto ao hibridismo e às identidades, ou seja, na formação de identidades híbridas na obra *Antes de nascer o mundo* de Mia Couto.

Na questão das identidades, observa-se que o indivíduo desde sua origem quando o ser humano inicia sua convivência em comunidade, vive entre identidade individual e identidade plural na constituição de uma sociedade sob o domínio do Estado. E que o estudo de identidades ultrapassa séculos, em que o ato de pensar e se expressar do indivíduo passa por avanços e retrocessos, como na queda do Iluminismo e anteriormente no grande advento da cultura global que foi o renascimento, no renascer da identidade individual.

Com o avanço do pensamento intelectual por meio das ciências, atingimos nos dias de hoje a quebra de inúmeros paradigmas, entre eles, a concepção de raça, ideologia e cultura “pura”. Surge a partir deste ponto um novo pensar, que considera que o mundo vem se crioulizando.

Segundo Glissant (2005), a crioulização que se dá nas Américas é a mesma que vem acontecendo no mundo inteiro e também acontece num local cultural, quando se observa fusões de várias culturas num contexto ideológico, social e histórico, resultando na ressignificação das identidades.

Nessa perspectiva, a temática da identidade na literatura moçambicana é marcante, pois aquele país passou pelo processo histórico de colonização tardia até o ano de 1974, quando se deu a queda do governo militar de Salazar em Portugal e a conquista da independência pela revolução libertária moçambicana.

Mia Couto, tomado aqui com fruto desse contexto, destaca-se na construção de narrativas que configuram a identidade, o exílio, a tradição e a oralidade, colocando em evidência o país de Moçambique na construção de uma identidade nacional com influências de centro e de periferia. Sua história é marcada pelo colonialismo, pois é filho de portugueses que foram morar em Moçambique. O escritor revela ser um indivíduo fruto do processo colonial, que carrega uma herança europeia que desconhece como pátria. Luta pela independência e reconstrução de Moçambique e não acredita na descolonização. Mia Couto tem em sua própria origem a negação da descolonização. Seu lugar de pertencimento é Moçambique, não é Portugal.

Quando falamos em descolonização estamos mencionando o radicalismo dos portugueses ao tentarem impor cultura e religião as suas colônias num processo de dominação, quando Moçambique ao se tornar um país independente num momento de radicalismo de seus líderes tentaram desfazer tudo que os portugueses haviam construído, só não perceberam que seus costumes e até mesmo sua cultura e religiosidade já haviam se transformados pela convivência com os colonizadores.

Não dá para desfazer mestiçagens, sejam elas raciais ou culturais. O ser humano não pode deixar de “ser”. E é com maestria que Mia Couto trabalha esse caldeirão cultural de Moçambique, representando um país rural e urbano, onde mesmo no pós-independência o ambiente urbano é dos brancos, enquanto o ambiente rural pertence aos negros.

Mia Couto expressa o seu pensamento sobre a formação identitária falando do continente africano, de Moçambique e da diversidade cultural do seu país. Explora culturas e dialetos de seu povo e a interferência de fora – Portugal – na cultura e na raça. Refuta o conceito de purismo da cultura ocidental e nos revela uma nova humanidade. Remete-nos ao pensamento do processo de colonização de África, local onde se observa que o sistema escravocrata implantado teve respaldo do próprio povo africano, ou melhor, de suas elites, que subjugaram sua raça, seu povo e suas origens a essa condição de trabalho em outros continentes.

Esse episódio foi nominado como o trabalho da mão de fora (europeus), ajudados pela mão de dentro (africanos), que pela ganância mercantil sucumbiram os povos que ali habitavam. Moçambique se reinventa entre moçambicanos, portugueses e mestiços, formando uma nação, uma única raça. Então, hoje temos um país reconstruído, mestiço, híbrido. Esse país juntou e ainda hoje junta fragmentos de sua história de antes de ser colônia e do pós - colônia, em um eterno reconstruir-se.

Na obra *Antes de nascer o mundo* o autor problematiza o indivíduo que se adapta ao sistema hierárquico de dominação, que resiste a ele ou que exerce o poder de repressão.

Indivíduo que desde o início de sua existência busca afirmação de identidade, ou sua identificação num contexto de pluralidade, tanto no aspecto social quanto cultural. Observa-se então que as identidades culturais se formam e se mesclam com o processo histórico, que envolvem colonização e movimentos migratórios do indivíduo.

Nos dias atuais a sociedade mundial está em pleno desenvolvimento no processo de migração. O indivíduo tem uma necessidade constante de movimento, do ir-e-vir, mas este não se deixa rotular pelo Estado, tampouco aceita a concepção eurocêntrica como forma legítima de identidade. Surgem novas formas de pensamento e novos teóricos que explicam esse contexto mundial.

Do rompimento com a ideologia europeia surge o movimento pós-colonial, com diversas ideologias estruturantes, quando o hibridismo cultural se associa ao processo de deslocamento do indivíduo, contrapondo ideias pré-fixadas de hegemonia dos povos. A proposta é o rompimento de fronteiras e de um pensamento ocidental, quando o indivíduo se reconhece livre, num movimento migratório seja físico ou intelectual, possibilitando novos deslocamentos numa visão de mundo mais ampla com a complexidade de culturas e povos num processo de constante mudança.

Segundo Said (1995), na obra *Cultura e Imperialismo*, o que interessa é a capacidade do indivíduo de interagir em seu meio social, desenvolvendo novas habilidades de caráter intelectual e social.

Hoje em dia, ninguém é uma coisa só. Rótulos como indianos, mulher, muçulmano ou americano não passam de pontos de partida que, seguindo-se uma experiência concreta, mesmo que breve, logo ficam para trás. O imperialismo consolidou a mescla de culturas e identidades numa escala global. Mas seu pior e mais paradoxal legado foi permitir que as pessoas acreditassem que eram apenas, sobretudo, exclusivamente brancas, pretas, ocidentais ou orientais. No entanto, assim como os seres humanos fazem sua própria história, eles também fazem suas culturas e identidades étnicas (SAID, 1995, p. 411).

A partir desse pensamento de Said temos a desconstrução do purismo arraigado em nosso ideal imaginário de origem ocidental, o qual veio de uma ideologia ingênua de origem, fugindo ao histórico de evolução dos povos que se hibridizaram através de lutas e conquistas, sejam elas territoriais ou ideológicas. E cada comunidade que se formou em um dado momento, criou características e costumes que se consolidaram como únicos e puros daquele lugar, quando se formou uma nova identidade. Fato que não os legitima como “puros” mas sim, como a formação de uma nova identidade cultural a partir de um acontecimento, o qual transformou uma ideia ou uma sociedade já heterogênea.

O colonizador europeu procurou romper com os valores culturais e sociais do colonizado, seja através da religião ou do código linguístico, mas pouco a pouco, até mesmo esses elementos perderam o seu suposto estado de pureza e se hibridizaram. Foi quando a cultura ocidental no processo de colonização perdeu seu conceito de superioridade cultural, desconstruindo a proposta do imperialismo cultural.

A partir dessa nova forma de viver do indivíduo, que se desloca de região, de continente e passa a representar esse trânsito que quebrou paradigmas e levou a essa nova linha de pensamento – do indivíduo em movimento – romperam-se os rótulos identitários presentes em nossa historicidade mundial.

O indivíduo híbrido, até o século XX, foi marginalizado, excluído, vivendo em contextos periféricos por não atender aos padrões convencionais, pois o Estado massacrava essa minoria e buscava a hegemonia dos povos no viés do imperialismo ocidental. Benjamin Abdala Junior afirma que:

Hibridismo, ao contrário do que pensaria um liberal, não significa ausência de tensões entre constituintes heterogêneos – um campo conveniente para a imposição da lei do mais forte, mascarado de competência tecnológica. Pressupõe, ao contrário, a possibilidade de se desenvolver práxis mais ativas, criativas e livres, sem preconceitos, já que todos não deixamos de ser híbridos ou mestiços (ABDALA JUNIOR, 2004, p.19).

As personagens em *Antes de nascer o mundo*, são frutos desse processo de hibridização, na perspectiva da colonização de Moçambique pelos portugueses, quando ocorreu a troca de experiências e a imposição de um novo Estado para o povo moçambicano. No período colonial a influência da cultura europeia sobre Moçambique foi devastadora, salvo situações de resistência. Todavia, a cultura de um povo não pode ser substituída, tanto que na pós-independência os rastros de influências culturais ficaram como herança para Moçambique e Portugal.

Seguindo o pensamento de Abdala Junior (2002), Moçambique se reinventou nas dobras da língua (oficial) portuguesa, reconstruindo sua história, o seu jeito de falar, juntando a essa língua tão estranha do colonizador o seu dialeto local, fazendo dessa nova forma de falar em Moçambique um jeito de gritar ao mundo o que foi a interferência europeia no país.

Numa mesma cidade ou local, coexistem várias temporalidades, progressivas ou regressivas, desde os traçados urbanos até às inclinações psicossociais de seus habitantes. Várias épocas, produtos culturais, homens de múltiplas tendências, orientados para o passado, presente ou futuro, logo com expectativas diferenciadas, se justapõem. (ABDALA, 2002, p. 17).

Nessa nova percepção de mundo, as fronteiras linguísticas e culturais foram rompidas, dando espaço a laços comunitários entre países de língua portuguesa, bem como, a países que têm suas origens pautadas pelo processo de colonização exploradora, levando-nos a fronteiras múltiplas num pensamento supranacional.

Essa busca de identidade e de origem leva o indivíduo a um deslocamento do “eu”, colocando-o em uma terceira margem que o aproxima do que possa vir a ser, em que o pensamento é nômade. Afirma-se a origem a partir do nascimento e o estado nômade em pensamento, pois o indivíduo não está plantado num determinado espaço. Não é necessário o deslocamento físico para haver o deslocamento do pen-

samento. Não importa mais de onde somos e sim para onde vamos, afinal, o mal-estar da modernidade é a necessidade de deslocamento.

Nesse constante reconstruir-se, o cidadão do mundo deixa de ter um lugar de pertencimento, o seu olhar vai além das fronteiras geográficas e culturais. E mesmo que viva à margem de uma sociedade, na periferia, sua identidade cultural está pautada em mais de uma cultura. A sua formação consolida-se no pensamento supranacional.

Foram necessárias algumas décadas para que o pensamento de origem e de identidade se firmasse enquanto concepção de indivíduo, tornando assim cada um responsável pela sua formação sociocultural a partir de experiências pessoais e particulares, tornando o indivíduo ainda mais uno e responsável por sua formação identitária.

A evolução dos povos e sua organização social nos transportam a uma nova concepção de identidade nos dias de hoje, agregando a história de cada nação, as interferências e influências culturais de outros povos e a existência desse cidadão nômade que não encontra no mundo seu lugar de pertencimento, pois o ir e vir faz parte de sua existência física e psicológica.

Esse deslocamento do indivíduo dá-se também na linguagem, na releitura dos críticos e literários pós-colonialistas, vêm do discurso do “eu” implícito no discurso do “outro”, da resistência aos modelos europeus e da produção cultural de um povo colonizado, imbricando traços e rastros de culturas que estiveram envolvidas no processo colonizador.

O pós-colonialismo engendra um terceiro espaço, que não é o espaço do colonizador nem o do colonizado, mas um espaço que se articula entre o “eu” e o “outro”, o colonizado e o colonizador, a unidade e a pluralidade, o purismo e o hibridismo, num espaço cultural que se renova e é de onde fala o intelectual nos dias de hoje.

A ideologia de rompimento de fronteiras leva-nos à percepção de uma nova realidade social, no contexto de centro e periferia, na construção do conhecimento intelectual, margeando o “eu” e o “outro” dentro de um espaço de diálogo, sem

que uma ideologia tradicional de eurocentrismo prevaleça. Isso permite que o “eu” se perceba enquanto lugar ideológico de centro ou periferia, dialogando com o “outro”.

Esse é o diálogo que defendemos na obra *coutiana*, quando em *Antes de nascer o mundo*, temos o diálogo entre duas personagens narradoras que simbolizam suas origens, o país de Portugal – através da personagem Marta e Moçambique – através da personagem Mwanito. O diálogo estabelecido configura outros conflitos vividos pelo povo moçambicano, o moderno e o tradicional, o presente e o passado, o período colonial e o pós-colonial.

Mia Couto constrói através da narrativa o indivíduo híbrido, que busca o seu lugar de pertencimento, mas esse lugar inexistente na tradição eurocêntrica, sendo necessário, pensar a partir de um novo lugar cultural e social, já hibridizados.

Em *Antes de nascer o mundo* Mia Couto trabalha com duas vozes enunciadoras, ou seja, construindo dois planos narrativos, cada um narrando a própria história. O primeiro narrador é Mwanito – moçambicano e o segundo, Marta, a portuguesa.

O dilema das personagens na narrativa nos remete ao dilema do povo moçambicano da memória e do esquecimento na busca da identidade de uma nação, bem como na cumplicidade da construção narrativa entrelaçando oralidade e escrita. Mwanito, no início da narrativa, não sabia ler nem escrever, já Marta tinha propriedade na escrita.

Temos também a representação da voz do colonizado (Mwanito) e a voz do colonizador (Marta), Mwanito dialogando com a tradição e a cultura de origem do povo moçambicano, e Marta, representando a influência da cultura colonizadora sobre a colônia, a exemplo disso, temos a escrita em língua portuguesa.

A obra *coutiana* apresenta, assim, a dualidade entre tradição e modernidade, numa vertente autobiográfica tanto dos narradores como do próprio autor. Narradores utilizaram a língua (oficial) portuguesa, que já foi objeto de repressão como artifício de libertação; o personagem-narrador Mwanito se liberta a partir da escrita:

E foi assim que começaram as primeiras lições. Uns prendem por cartilhas, em salas de aula. Eu me iniciei soletrando receitas de guerra. A minha primeira escola era o paiol. As aulas ocorriam na penumbra do armazém, nos longos períodos em que Zacaria estava ausente, aos tiros pelo mato.

(...)

- Não tem medo de sermos apanhados, Ntunzi?
- Você deve ter medo é de não saber. Depois da leitura, vou ensinar-lhe a escrever.

Não tardou que começassem as clandestinas lições da escrita. Um pequeno graveto rabiscava na areia do quintal e eu, deslumbrado, sentia que o mundo renascia como a savana depois das chuvas. Aos poucos, eu entendia as interdições de Silvestre: a escrita era uma ponte entre tempos passados e futuros, tempos que, em mim, nunca chegaram a existir (COUTO, 2009, p. 41-42).

Mia Couto resgata através da narrativa a história colonial de Moçambique como faz em *Vinte e Zinco*, mas agora no confronto entre memória e identidade. As vozes narrativas de *Antes de nascer o mundo* estão, como já dissemos, representadas entre colonizado e colonizador.

Mwanito é moçambicano e lhe foi tirado o direito de viver em seu lugar de origem com sua história e cultura; Marta em sua viagem a Moçambique também se desfaz de sua identidade europeia. Nessa reconstrução identitária as vozes narrativas se (re)significam, fundindo a cultura europeia e a cultura moçambicana, surgindo uma nova fronteira cultural.

Nessa nova fronteira temos o lugar do interdito, no surgimento de novas identidades, constituídas de rastros identitários dos povos portugueses e moçambicanos. Surge uma nova ordem social e cada indivíduo que vive esse processo fica dividido entre a tradição e a modernidade, a oralidade e a escrita, o período colonial e o pós-colonial. Na verdade, o povo moçambicano se reconstruiu enquanto país e identidade cultural e segundo Abdala Junior o empréstimo entre culturas constitui uma nova sociedade.

Há que se pensar ainda nas vozes intelectuais que conversam com o leitor de Mia Couto em *Antes de Nascer o Mundo*, a representação do intelectual que valoriza a tradição, a memória e a oralidade – Mwanito – que ao conhecer as letras registra a vida em Jerusalém; e a voz intelectual da portuguesa Marta, que se despe da cultura europeia para conhecer a cultura moçambicana.

A voz narrativa de Mwanito anseia por uma memória que lhe foi tirada por seu pai. Silvestre tinha suas motivações para rejeitar seu passado, sua memória. Ele busca em Jerusalém o esquecimento como forma de compensação pela perda de Dordalma, sua mulher. Silvestre Vitalício se reconstrói a partir da negação:

- É por isso eu vocês não podem nem sonhar, nem lembrar. Porque eu próprio não sonho, nem lembro.

- Mas pai, o senhor não tem memória da nossa mãe?

- Nem dela, nem da casa, nem de nada. Já não me lembro de nada.

E ele se ergueu, rangente, para esquentar o café. Os passos eram de embondeiro que vai arrancado as próprias raízes. Olhou o fogo, fez de conta que se mirava num espelho, fechou os olhos e aspirou os fumosos vapores da cafeteira. Ainda de olhos fechados, sussurrou:

- Vou dizer um pecado: deixei de rezar quando você nasceu.

- Não diga isso, meu pai.

- Estou-lhe a dizer (COUTO, 2009, p. 18).

Mwanito em sua ressignificação aprende a ler e a escrever na eterna busca da identidade, construindo-se no trânsito das águas do passado e do presente, alcançando sua memória, fazendo alusão a história de Moçambique no pós-guerra e na reconstrução sócio-cultural.

Marta é colocada como segunda narradora a partir do livro dois da obra, através de seus escritos em papéis endereçados ao marido Marcelo, que ela acredita estarem perdidos em Moçambique. Seus textos nos levam à existência de uma história dentro da outra. Ora Marta escreve, ora dialoga consigo mesma.

A narrativa coutiana não segue regras rígidas de construção, todavia a primeira e a segunda voz narrativa de *Antes de nascer o mundo* vão alternando situações narrativas similares. Marta e Mwanito realizam narrativas em diários, revelam histórias autobiográficas e buscam por suas memórias e identidades. O discurso dos narradores difere na origem e na memória. Enquanto Marta quer o retorno a Moçambique e a sua terra natal – Portugal – Mwanito se sente forasteiro em Moçambique e apesar de falar a mesma língua que Marta, desconhece sua cultura:

As palavras dela eram estrangeiras mesmo ditas na mesma língua. O idioma de Marta tinha outra raça, outro sexo, outro veludo. O simples acto de a escutar era, para mim, um modo de emigrar de Jerusalém (COUTO, 2009, p. 148).

A segunda voz narrativa personagem Marta, nos surpreende quando escreve uma carta a Mwanito, desvendando a morte de Dordalma. Revelações que desconstroem a imagem rude de Silvestre Vitalício que passa de carrasco à vítima, como o povo moçambicano no pós-guerra, quando portugueses remanescentes em Moçambique e moçambicanos em Portugal viram-se a margem de um lugar de pertencimento, numa redescoberta identitária.

Os dois narradores de *Antes de nascer o mundo* na impossibilidade da fala e da memória usam a escrita para expressarem sentimentos. A narrativa é construída através de novas identidades, buscando seu lugar de pertencimento, como ainda hoje vive o povo moçambicano.

E na procura de sua identidade Mwanito quer obter a lembrança da mãe, que pode simbolizar a busca de referência identitária da pátria moçambicana. E Marta quer encontrar o marido Marcelo, que veio a Moçambique na profissão de fotógrafo, e jamais retornou a Portugal. As duas buscas são sem retorno, pois Dordalma e Marcelo estão mortos. O retrato da perda é algo comum no país de Moçambique devido ao longo tempo histórico de guerra.

As duas vozes narrativas de *Antes de nascer o mundo*, Mwanito e Marta constroem através da escrita um jogo composto por ausência e presença, silêncio e voz. Marta representa além da nacionalidade portuguesa, a subjetividade do feminino tão negado por Silvestre Vitalício e seu diário com função catártica em relação aos traumas e perdas. E assim como Mwanito, Marta se refaz pela escrita.

Marta diz muito de si em seus relatos. Vejamos:

Sou mulher, sou Marta e só posso escrever. Afinal, talvez seja oportuna a tua ausência. Porque eu, de outro modo, nunca te poderia alcançar. Deixei de ter posse da minha própria voz. Se viesses agora, Marcelo, eu ficaria sem fala. A minha voz emigrou para um corpo que já foi meu. E quando me escuto nem eu mesma me reconheço. Em assuntos de amor só posso escrever. Não é de agora, sempre foi assim, mesmo quando estavas presente (COUTO, 2009, p. 131).

Existe na escrita da segunda voz narrativa, a personagem Marta, a demonstração de desamparo e perda de alguém, o marido, Marcelo. As duas vozes narrativas de Mia Couto em *Antes de nascer o mundo*, vivem o sentimento de perda de um ente querido. Mwanito sente a ausência de sua mãe Dordalma, Marta sofre com a falta de notícias de seu marido, Marcelo.

As vozes narrativas encontram-se e dialogam na obra de Mia Couto a partir do segundo capítulo, ou LIVRO DOIS nominado como A Visita.

Mwanito vai ao encontro de uma suposta aparição e pela primeira vez vê uma mulher.

Foi então que sucedeu a aparição: surgida do nada, emergiu a mulher. Uma fenda se abriu a meus pés e um rio de fumo me neblinou. A visão da criatura fez com que, de repente, o mundo transbordasse das fronteiras que eu tão bem conhecia.

[...]

Apeteceu-me fugir, mas as pernas eram raízes seculares.

Sem mexer a cabeça, rodei o olhar pela rua desfocada e procurei por socorro. Nada. Nem Ntunzi nem Zacaria se vislumbravam e apenas uma neblina cobria a paisagem em redor. Entontecido, senti a lágrima pesar-me mais que o próprio corpo. Foi então que escutei as primeiras palavras da mulher:

- *Estás a chorar?*

Sacudi, com energia, a cabeça. A confissão da minha fragilidade, pensei, apenas poderia encorajar as diabólicas intenções da aparecida.

- *O que procuras meu filho?*

- *Eu? Nada.*

[...]

- *O que se passa, tens medo de mim?*

[...]

- *Desculpe, a senhora é mesmo uma mulher?*

[...]

- *Porquê? Não pareço mulher?*

- Não sei. Nunca vi nenhuma antes

(COUTO, 2009, p. 123-125).

Marta e Mwanito vivem o exílio. Mwanito um exílio imposto por seu pai Silvestre Vitalício que se refugia em Jerusalém ao não suportar a perda de sua esposa Dordalma. E Marta resigna-se ao autoexílio quando descobre que seu marido Marcelo está morto.

A narrativa nos traz a inquietude das personagens nesse espaço de vazio e silêncio, mas repleto de significação sócio - cultural. Portugueses e moçambicanos se encontram e constroem uma nova história, com uma nova formação social e de identidades, surgindo um novo pensar em que se concebe teorias como a de hibridismo, que acontece também num local cultural, com fusões de várias culturas num contexto ideológico, social e histórico, resultando na ressignificação das identidades.

Referências

- ABDALA JR., Benjamin. *De Vãos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. Editora Ateliê editorial. São Paulo, 2003.
- _____. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais - um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. 2002.
- _____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas: Portugal*. 2007.
- _____. (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *Literatura e sociedade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégia para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Antes de nascer o mundo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.
- _____. *E se Obama fosse africano?: e outras intervenções*. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.
- _____. *Pensageiro Frequente*. 3ª ed. Editorial Caminho S.A, Alfragide, 2010.
- _____. *Pensatempos - Textos de opinião*. 2ª edição, Editorial Caminho S.A, Lisboa, 2005.
- _____. *Vinte e Zinco*. Editorial Caminho. S.A, Lisboa, 1999.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade / Édouard Glissant; tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- MAQUÊA, Vera. *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa/Vera Maquêa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.
- MATA, Inocência. *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial: Reconversões*. Editorial Nzila. Luanda, 2007.
- MIA COUTO: *um convite à diferença / organizado por Fernanda Cavacas, Rita Chaves, Tania Macêdo*. São Paulo. Humanitas, 2013.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada história, teoria e crítica*. 2ª ed. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CECÍLIA MEIRELES DE *OU ISTO OU AQUILO* E LIEV TOLSTÓI DE *CONTOS DA NOVA CARTILHA*: APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E EDUCAÇÃO.

Lívia Galeote¹

Liev Tolstói produziu entre 1872 e 1875 cartilhas e livros de leitura para crianças, frutos de sua experiência como professor e idealizador da escola que fundou em Iásnaia Poliana. Escreveu, ao todo, duas cartilhas e quatro livros de leitura. A fundação da escola e a tentativa de escrever um material pedagógico que incluísse livros de leitura demonstram a preocupação de Tolstói com as crianças camponesas, para que pudessem ser alfabetizadas e se desenvolvessem como leitores sensíveis de literatura. Analogamente, Cecília Meireles, no Brasil do século XX, empreendeu tentativa semelhante ao publicar *Ou isto ou aquilo*, livro de poemas que traz em sua concepção muito dos ideais de educação e infância defendidos pela autora desde os anos 30, no sentido de oferecer um livro adequado à linguagem de um leitor em fase escolar. A publicação de *Ou isto ou aquilo* é de 1964. Neste momento, Cecília já havia contribuído como jornalista de 1930 a 1933 no *Diário de Notícias*, com suas crônicas na “Página de Educação” e em diversos outros jornais, por meio dos quais discutiu e expôs ideias sobre o tema, inclusive participando ativamente do debate político. (Lamego, 1996)

As escrituras de Tolstói e Cecília convergem no sentido de lidarem com as demandas de seus respectivos projetos estéticos; nota-se a tentativa de produzir obras de relevância em projetos educacionais - resultantes, no caso, de seus po-

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV-FFLCH-USP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

sicionamentos ideológicos e de suas concepções de infância e educação. Há nestas obras tensões decorrentes da relação entre o pedagógico e o que se quer artístico, que permeiam o universo da literatura infantil desde seus textos primordiais, o que motiva a discussão acerca da literatura infantil como arte pedagógica.

Um dos pressupostos do estudo da literatura infantil é a compreensão de que ela existe intrinsecamente ligada à ideia de infância nas esferas histórica e cultural. Para Mikhail Bakhtin, por exemplo, a literatura é inseparável da cultura, por isso uma obra literária não pode ser compreendida sem que se considere o contexto de sua produção no que se refere à cultura e sociedade de uma época. (BAKHTIN, 1997.) Desse modo, a literatura infantil é um fenômeno de linguagem que resulta da experiência histórica e cultural da noção de infância (ainda que seja produzida por adultos).

Marisa Lajolo analisa esta noção a partir da origem da palavra “infante”, ou seja, “o que não fala”. A ausência de fala, para Lajolo, constitui um aspecto importante da infância, estágio da vida à mira de diferentes discursos, nunca ocupando nesses a primeira pessoa. Com efeito, existirão “tantas infâncias quantas forem as ideias, práticas e discursos que em torno dela e sobre ela se organizem.” (Lajolo, 2006) A literatura infantil, portanto, jamais se dissocia totalmente de sua função pedagógica, por ser produto das diferentes concepções e projeções feitas sobre a infância em diferentes épocas.

Para Lúcia Santaella, baseando-se nas teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce, o estético existe não a partir de sua referencialidade externa, mas pelos efeitos decorrentes de sua qualidade. Dessa forma, o texto literário infantil possui não só uma manifestação verbal, sonora ou plástica, como também uma ação comunicativa, pragmática, com o leitor infantil. (Santaella, 1994)

Desse modo, as produções de Tolstói e de Cecília Meireles são exemplos interessantes desta dupla articulação na literatura infantil: aliam-se o pedagógico (não apenas a função cognitiva, um modo de conhecimento do mundo) ao constructo estético-literário. Serão evocadas, a fim de enriquecer

e de complementar a abordagem, demais produções desses autores, como correspondências, artigos jornalísticos e outros textos nos quais figuram posicionamentos engajados em relação à educação no campo da literatura, o que fundamenta a análise dos textos literários escritos para crianças e mostra a articulação destes projetos ideológicos nos projetos estéticos.

No curso da pesquisa, analisar-se-ão as concepções de Tolstói sobre a infância, principalmente acerca da criança camponesa na Rússia do século XIX, suas experiências em educação, muito apoiadas no pensamento de Rousseau e nos princípios de não violência de Gandhi, e a tentativa de desenvolver a leitura como base de sua experiência pedagógica.

O texto das cartilhas é produzido tendo como endereçamento a criança camponesa russa do século XIX. Este período, segundo Heywood, é fértil no surgimento de diversos estudos e novas abordagens sobre a infância, que incluem o pensamento de Locke e Rousseau. É um período bastante importante no que se refere ao interesse crescente em compreender a infância e também na mudança de perspectiva que se dá com o pensamento de Rousseau, principalmente, que possibilita a ideia da infância atrelada à pureza, quando se necessita de proteção. (Heywood, 2004)

Nos contos de sua cartilha, Tolstói utiliza elementos do universo camponês e a transmissão de conhecimentos práticos da vida e do trabalho dos mais velhos aos mais novos. Mujiques, pastores e animais compõem o elenco de personagens das narrativas. Em muitas delas são apresentadas as soluções inteligentes e criativas que o homem do campo cria para diversos problemas. “Como um mujique retirou uma pedra”, “O jardineiro e seus filhos” e “A herança justa” são contos que trazem exemplos de sabedoria popular. Os dois últimos se aproximam da narrativa bíblica do filho pródigo, ou da história de Esaú e Jacó, pois abordam a questão da divisão das heranças. Em “O jardineiro e seus filhos”, o pai pede aos filhos que procurem a herança enterrada na plantação. Não há herança alguma, porém os filhos, de tanto revolverem a terra,

tornam o terreno fértil e ficam ricos.

A estrutura básica dos contos de Tolstói utiliza formas bastante apoiadas na tradição oral, as fábulas, as “histórias verdadeiras”, a transmissão de saberes de utilidade prática na vida social e do trabalho no campo, a observação da natureza e de seus fenômenos como geradores de reflexão e conhecimento. São características de uma cultura popular específica daquele tempo e espaço, orientada pela relação do homem com a natureza, com os animais e a lavoura, na qual a criança camponesa estava inserida. A esses aspectos se somam a tentativa de Tolstói de apresentar a cultura letrada a novos leitores, utilizando uma linguagem simples que gradualmente oferecesse desafios ao leitor.

Tal aspecto no texto se explica pela ideia de que a concepção de infância é definida culturalmente. No universo camponês do conhecimento da natureza e do trabalho explorado por Tolstói, há a presença de narrativas que recuperam as formas do mito. “Chat e Don”, por exemplo, conta a história de dois filhos. Don, o mais fraco, obedece ao pai, e segue o caminho indicado por ele, percorre toda a Rússia e torna-se famoso, enquanto Chat é desobediente, desvia-se do caminho e se perde. O conto termina por indicar: na Rússia, há dois riachos, Chat e Don. O primeiro “vagueia, não sai da província de Tula e desemboca no rio Upa”. Don, ao contrário, “percorre a Rússia inteira e deságua no mar de Azov. Nele há muitos peixes e por ele navegam barcos de carga e navios a vapor”.(Tolstói, 2013: p.52)

Esse tipo de narrativa articula a linguagem por um processo lógico, em que se privilegia a referencialidade do signo. A personificação dos personagens, representativos de dois rios importantes, é um recurso para que se faça a alusão a um dado material da realidade: conhecimento da geografia do país. Isso se explica pela funcionalidade que esses contos apresentam: servem a um ideal de educação e a uma concepção de infância expostos pelo autor. Tolstói está interessado na apreensão do conhecimento por parte da criança ao colocá-la em contato com a realidade cotidiana.

Há também a projeção de valores morais específicos a um

tipo de criança leitora. Em “A pedra”, um dos contos da Nova Cartilha, um homem rico atira raivosamente uma pedra em um homem que lhe pede esmolas. O pobre guarda a pedra para que um dia possa atirá-la no homem rico e vingar-se devidamente. Eventualmente, o rico é preso por um crime e o pobre vai até a prisão, pronto a atirar a pedra, mas desiste da ação quando vê o homem rico vulnerável e fraco. Sua conclusão, por fim, é: “Foi em vão que carreguei tanto tempo esta pedra: quando ele era rico e forte, eu tinha medo dele, agora ele me dá pena.” (Tolstói, 2005: p.37)

Em um diálogo em “Dois cavalos”, um dos animais é liberado de sua carga por não conseguir carregá-la. A carga é transferida ao outro cavalo, mas o primeiro o provoca: “Agora é você quem vai suar e sofrer. Quanto mais você se esforçar, mais vão atormentá-lo.” (Tolstói, 2013: p.118) Entretanto, o desfecho contraria a expectativa do primeiro cavalo, pois o dono resolve alimentar apenas o animal mais forte, sacrificando o primeiro para guardar sua pele.

Dessa maneira, as narrativas de Tolstói projetam um leitor para o qual se deseja introduzir valores contrários à violência na resolução de conflitos. Inúmeras narrativas trazem situações conflitantes entre personagens que a princípio indicam a vingança como uma possibilidade de reparação justa. O desfecho destes textos mostra, enfim, a impropriedade da vingança, o arrependimento, ou a punição do personagem vingativo por meio de circunstâncias diversas.

* * *

Os poemas de *Ou isto ou aquilo* revelam também uma dimensão ideológica. Cecília Meireles, engajada na defesa da Escola Nova, nos anos 30 principalmente, posicionou-se diversas vezes contra o ensino religioso, por exemplo, por defender a escola como espaço público administrada pelo Estado e, por isso, laica. Cecília defendia também outras pautas da Escola Nova, como a ideia de que a Igreja e a família fossem substituídas em seu papel educador pela Escola, no sentido de promover maior igualdade social e de acesso à cultura. A democratização do ensino e a responsabilização do Estado

na educação também foram pauta em suas discussões sobre educação ao longo destes anos. (Lamego, 1996)

Ou isto ou aquilo atesta a incursão da autora no campo da literatura infantil, como fez Tolstói, amparada por fortes motivações ideológicas sobre educação e infância. Os poemas do livro atendem a esse ideal de educação defendido pela autora e revelam em seus aspectos formais suas motivações e seu engajamento.

Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética*, diferencia o uso de “signos de” e “signos para”. Os últimos estão ligados à condução de uma ação, a um objetivo pragmático no uso da linguagem, uma lógica linear, enquanto os primeiros seriam aqueles cujo uso privilegia a função poética da linguagem, já que se aproximam do ícone, da não linearidade do espaço e da analogicidade. (Pignatari, 2005)

Temos em “O mosquito escreve”, por exemplo, a referência ao próprio código, no processo de escrita da palavra “mosquito”, que o animal faz ao trançar as pernas. O poema traz em si diretamente a tentativa de decompor pela apresentação de cada letra, a escrita da palavra mosquito, cumprindo assim uma funcionalidade específica, educativa.

O desfecho termina em um direcionamento ao leitor infantil: “Mas depois vai procurar/ alguém que possa picar,/ pois escrever cansa,/ não é, criança?/ E ele está com muita fome.” (Maireles, 1990: p.21)

O poema trabalha então, seguindo a formulação de Pignatari, com a utilização privilegiada dos “signos para”. Trata-se da linearidade do enunciado, a relação de causa-efeito no uso corrente da linguagem com objetivos definidos e carregada de intencionalidade. Em outros poemas, a simplicidade do uso do código e a repetição dos sons também indicam a projeção de um tipo de leitor específico. É o caso de “O chão e o pão”, por exemplo: “O chão./ O grão./ O grão no chão. / O pão./O pão e a mão./A mão no pão./ O pão na mão/ O pão no chão? / Não.” (Maireles, 1990: p.56)

Segundo Vicent Jouve, o leitor está implicitamente inscrito no texto. É o leitor virtual, ao qual o texto se dirige por meio do gênero escolhido e do uso da linguagem, o leitor pretendi-

do e projetado pelo texto a partir da elaboração da linguagem na estrutura. (Jouve, 2002) O uso de uma sintaxe simplificada e a referência, sobretudo imagética, a uma cena representativa do germinar do trigo e a feitura do pão no poema pretendem alcançar o leitor em formação, alinhado à concepção de educação de Cecília Meireles.

A semelhante simplicidade do uso da linguagem e o tamanho reduzido das narrativas infantis de Tolstói indicam também a projeção pelo autor do leitor infantil, ainda pouco habituado a leituras de textos extensos e complexos. O ideal de Tolstói ao escrever as cartilhas e os livros de leitura parece ser, de fato, apresentar às crianças recém-alfabetizadas um repertório literário oriundo da tradição oral que gradualmente se tornasse mais complexo e desafiador. Trata-se de proposta semelhante à de Cecília Meireles no livro examinado de poemas, em que ficam patentes a preocupação com a sonoridade das palavras e a utilização de rimas, assonâncias e aliterações.

É importante ressaltar, nos dois autores, que a articulação estética da linguagem não está subordinada às demandas educativo-pedagógicas: conciliam-se, antes de tudo. Oscila-se sempre entre a representação, a referencialidade do signo linguístico no mundo real, a projeção da passividade de um leitor receptor de informações, a funcionalidade do texto num contexto social específico de educação, e a individualidade do uso estético da linguagem, a inventividade e a atitude ativa do leitor em face do literário. (Oliveira; Palo, 1984) Na literatura infantil, em geral, essas dimensões da linguagem entram em conflito, complementam-se e se recriam ao longo da evolução do gênero, sem que haja a exclusividade de uma ou outra, mas uma tendência a uma delas em cada texto.

No conto “O salgueiro”, Tolstói apresenta a história de um mujique que plantou dez salgueiros em seu terreno depois que a neve do inverno começou a derreter. Apenas um dos salgueiros vingou, depois de diversas dificuldades e de muito tempo, transformando-se em uma árvore frondosa.

O mujique que plantara o salgueiro já havia morrido há muito tempo, e a árvore continuava a crescer. O filho mais velho do mujique já havia cortado os ramos duas vezes, usando-os para fazer fogo. E o salgueiro continuava a crescer. [...]

O filho mais velho deixou de ser o patrão, os habitantes abandonaram a aldeia, mas o salgueiro continuava a crescer no meio do campo. Outros mujiques chegaram e o cortaram. Ele continuava a crescer. (Tolstói, 2013: p.80 -82)

Por fim, o salgueiro é queimado em um incêndio causado por meninos que sentiam frio. O salgueiro permanece sozinho no campo, com sua madeira toda queimada. Um corvo pergunta, em tom de deboche, a título de conclusão, se ele já está morto.

A repetição de “continuava a crescer” traz à estrutura do texto a sensação da permanência do salgueiro, o movimento de seu crescimento insistente. Isso se dá também pela menção às diferentes gerações que convivem junto da árvore. O salgueiro permanece estático, enquanto o espaço ao seu redor se transforma pela passagem temporal. É este tratamento do significante na estrutura do texto que possibilita a expansão do significado e a atitude mais ativa do leitor.

Em “O tempo do temporal”, de Cecília Meireles, encontramos outro exemplo do privilégio dado ao uso poético da linguagem, com vistas também à temática do tempo:

O tempo do temporal

O tempo

Do temporal.

O templo ao tempo

Ao ar

E ao pó

Do temporal.

E o doente ao pé do templo.

*E o temporal no poente.
E o pó no doente.
O tempo do doente
O ar, o pó do poente.
O temporal do tempo.
(Mireles, 1990: p.44)*

A percepção sobre o tempo é o cerne do poema, que aborda muito mais o tempo experimentado subjetivamente que o tempo cronológico e objetivo. A opção da autora é por uma leitura que tenda à não linearidade e à não programação da informação. Desse modo, “tempo” é aproximado às palavras “temporal” e “templo” por meio da relação de similaridade fonética, mas também por contiguidade, metaforicamente indicando a percepção de dinamicidade e estaticidade subjetivas desta experiência (“o tempo do doente”, por exemplo). É um exemplo do uso dos “signos de”, de que falamos anteriormente. Quanto maior a distância entre significante e significado, maior a possibilidade de criação e recriação por diferentes leituras. O leitor, nesse caso, torna-se ativo no processo de significação do poema, pois precisa interpretá-lo em suas lacunas de significado.

Em “Figurinhas II”, Cecília Mireles retoma o tema clássico do “ubi sunt?”, trazendo pequenos fragmentos de memória que compõe o espaço de um antigo quintal, perguntando-se “E Júlia e Maria/ e Amélia onde estão? [...] Em que altos balanços/ se balançarão?...” (Mireles, 1990: p.65). Essa indagação sobre aqueles que já não estão presentes, talvez mortos, pela sugestão aos “altos balanços”, traz contornos mais sombrios e não tão comuns ao poema infantil ao falar da morte e da memória.

Os poemas de *Ou isto ou aquilo* revelam uma atmosfera imprecisa da infância, sem uma referencialidade histórica ou geográfica clara. A infância é representada muito frequentemente por experiências da passagem do tempo, do universo onírico, ou da observação de pequenas cenas cotidianas, como as brincadeiras. São esses temas que servem ao desenvolvimento do lirismo nos poemas infantis da autora.

Desse modo podemos afirmar, a partir das considerações teóricas e da reflexão sobre os textos, que é visível na obra infantil de Tolstói e Cecília Meireles a condição singular do texto literário infantil, a relação pragmática que se dá na comunicação com o leitor, a projeção em maior ou menor grau de valores e modelos de conduta, e o acabamento formal do texto adequado a um projeto de leitor, norteados em grande parte por concepções diversas de infância e escola. Do mesmo modo, assiste-se à impossibilidade de dissociar a obra de literatura infantil de seu contexto de produção, já que essas concepções são culturais. Para além dessa função, o texto literário infantil articula também no nível da linguagem, a recriação do código e, conseqüente e inevitavelmente, a descoberta do poético.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal* [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzeller] São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. [Trad. Roberto Cataldo Costa.] Porto Alegre: Artmed, 2004.
- JOUBE, Vincent. *A leitura*. [Trad. Brigitte Hervot] São Paulo: Unesp, 2002.
- LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: *História social da infância no Brasil*/ organizador Marcos Cezar de Freitas. São Paulo: Cortez, 2006.
- LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- OLIVEIRA, Maria Rosa; PALO, Maria José. *Literatura Infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1984.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. SP: Ateliê Editorial, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *De Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- TOLSTÓI, Liev. *Contos da Nova Cartilha: primeiro livro de leitura*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2005.
- TOLSTÓI, Liev. *Contos da Nova Cartilha: segundo livro de leitura*. Vol.1. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2013.

VINIL VERDE E OS LOBOS DENTRO DAS PAREDES: O MEDO E AS AUSÊNCIAS ENTRE TELAS E PÁGINAS

Maria de Lourdes Guimarães¹

O presente artigo pretende mostrar como o medo, uma das emoções mais antigas da humanidade, e a ausência, que pode ser entendida como vazio, incompletude, entre outras definições, são abordadas nas obras *Os Lobos das paredes*, de Neil Gaiman, ilustrado por David McKean, e *Vinil verde*, curta-metragem de Kleber Mendonça. Tal comparação, levando em conta dois diferentes suportes artísticos, nos permite vislumbrar como a riqueza dos recursos estéticos pertinentes a cada produção pode dimensionar o temor e a ausência.

Na companhia do medo

Ao falar do medo, estamos no referindo a uma emoção que, como destaca Lovecraft (2007) na obra *O Horror e o Sobrenatural na Literatura*, é a mais antiga e presente na história da humanidade, sendo o medo do desconhecido o mais temido. Desde os primórdios, o medo conta a história da nossa civilização. O homem da pré-história, na luta pela sobrevivência, deparava-se com um cenário ameaçador, tendo que lidar com animais selvagens e ocorrências da natureza como raios e tempestades sem ter uma compreensão desses fenômenos. Durante a civilização helenística o medo ganha a personificação de divindades. Um exemplo é Phobos, fruto da

¹ Doutoranda em Estudos Comparados da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da Profa. Dra. Maria Zilda Cunha. Participa do Grupo de Estudos de Produções Literárias para Crianças e Jovens da USP. Professora e jornalista, desenvolve projetos editoriais para publicações customizadas e pesquisa iconográfica para livros didáticos e paradidáticos. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

união entre Ares, deus da guerra, e Afrodite, deusa do amor, e que representa o deus do medo.

Para o historiador francês Jean Delumeau, a Idade Média, período das grandes navegações, foi considerada a era do medo. E o mar era tido como o propagador de grandes tragédias, dentre elas a Peste Negra e as invasões e mortes de vários homens que se arriscavam pela imensidão líquida: “Lugar do medo, da morte e da demência, abismo onde vivem Satã, os demônios e os monstros” (Delumeau, 1993:50). O fato é que desde o início das eras, o medo pode ser ‘alimentado’ por inúmeras razões, como guerras, doenças, depressão, desemprego. É importante destacar que, como observa o sociólogo polonês Zigmund Bauman, os temores podem ser motivados por situações imaginárias ou reais:

Eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. (Bauman, 2008:11).

A história do medo na literatura remonta a trajetória da nossa civilização e, desde o princípio, o medo e horror são fontes para narrativas propagadas pela tradição oral. O geógrafo Yu Tuan, precursor do movimento *humanista* na Geografia, observa que toda a construção humana (mental ou material) está inserida na paisagem do medo a fim de controlar o caos.

Consequentemente os contos de fadas infantis, bem como as lendas dos adultos, os mitos cosmológicos e certamente os sistemas filosóficos são construídos pela mente nos quais os homens podem descansar, pelo menos temporariamente, do assédio de experiências novas e da dúvida. (Tuan, 2005:12).

Já na segunda metade do século XVIII, o medo foi um dos “combustíveis” mais importantes para a literatura gótica, que teve seu marco inicial com a publicação da obra *O Castelo de Otranto* (1764), do escritor inglês Horace Walpole. Os romances góticos, cujas histórias eram ambientadas em cenários medievais, castelos, igrejas, florestas obscuras, e envolviam circunstâncias sobrenaturais como aparições de fantasmas e profecias e maldições, evocavam elementos sobrenaturais e sombrios.

Com o advento do cinema na virada do século XIX, a temática do medo também passa a assombrar o público dessa arte. Em 1896, George Méliès fazia sua contribuição ao cinema de horror com o curta-metragem *Mansão do Diabo* (*Le Mansion Du Diable*). Na história, Méliès interpreta o diabo e passa a infernizar um cavaleiro que entra em sua casa. Este curta é tido por muitos historiadores como o primeiro curta-metragem de terror. Vale destacar que, na atualidade, as películas de terror garantem sucesso de bilheteria, seja pelas narrativas que compreende personagens monstruosos, seja pela construção sobrenatural ambientada pelas alucinações, delírios e figurações insólitas.

Ausência: incompletude que assombra

Assim como o medo, a ausência é um traço marcante na existência da humanidade e contribui para o entendimento das relações humanas. O termo ausência pode ser representado pela incomunicabilidade, pelo silêncio; também pode ser demonstrado por uma perda, seja física ou psicológica. De acordo com Profa. Dra. Cláudia S. Dornbusch, o termo ausência pode ganhar diferentes significados em função do enfoque:

Vazio e ausência são termos que dependerão muito do contexto em que serão ancorados: antropológico (*homo absconditus*), filosófico (o nada, *nirvana*), semiótico-midiático (representação, som *versus* ausência de som), entre

outros. Fato é que a ausência será sempre definida pelo seu contraponto cultural, que é a percepção concreta e física palpável, a presença (Dornbusch, 2011:26).

A ausência é um traço marcante no campo das artes, e os mais variados suportes recorrem a esse tema em suas composições artísticas. Na Música, há um exemplo notável de uma poética do silêncio. O compositor John Cage, criou a partitura 4'33" (Quatro Minutos e Trinta e Três Segundos), apresentada pelo pianista David Tudor em 1952. A orientação ao pianista é que, durante o tempo de apresentação da composição, ele não extraia som algum do piano, movendo-se apenas três vezes para abrir e fechar o referido instrumento musical; todo o som durante a performance era decorrente dos sons do ambiente e dos ruídos da plateia.

Já na literatura, podemos tomar como exemplo a obra *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995, do escritor português José Saramago. O romance revela várias marcas de ausência como a falta de marcadores temporais na história, personagens sem nomes e a própria condição de impotência que a repentina cegueira causa a todos os envolvidos na trama.

A ausência, que é um dos traços marcantes nas obras que teremos como base de análises nesse artigo: *Vinil verde*, de Kleber Mendonça e o *Os Lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman se apresenta de diferentes maneiras, sendo revelada pela falta de identificação dos personagens, pela incomunicabilidade, pelos locais esvaziados, e também se faz presente no trânsito pelo não-lugar e por seus espaços incomuns, entre outros. Vale salientar que cada um dos suportes se utiliza de seus recursos estéticos próprios para dimensionar o vazio, a incomunicabilidade, a perda (seja ela física ou psicológica). As ausências, somadas a existência de maldições e ameaças sombrias amplificam o clima insólito e assustador.

Discos e lobos: temores em perspectivas no vazio

Nas obras *Vinil verde*, de Kleber Mendonça e o *Os Lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman, podemos observar o medo sob uma ótica da ausência. No curta-metragem *Vinil Verde*, as personagens, são identificadas apenas como mãe e filha. Essa falta de identificação das personagens também pode se configurar com uma das facetas da ausência. Aqui cabe lembrar que o personagem, um dos elementos essenciais da narrativa: “(...) representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência (...) é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna” (Candido et al, 2009:54).

Na narrativa, mãe e filha vivem em um apartamento em Recife. Um dia a mãe presenteia a filha com uma caixinha de discos, mas avisa a menina que ela pode ouvir todos, menos o de cor verde. Quando a mãe sai para trabalhar, a filha vai brincar com seu novo presente; contrariando os avisos da progenitora, resolve ouvir justamente o disquinho verde. À noite, a mãe retorna para a casa faltando um braço. A mãe pede novamente a filha que ela não ouça o disquinho verde, mas, como se houvesse um ruído na comunicação entre as duas, a garota ignora os avisos e, a cada vez que a canção é ouvida, a genitora perde uma parte do corpo até culminar na sua morte.

Assim como em *Vinil verde*, também vamos encontrar marcas da ausência representadas pela incomunicabilidade na narrativa gráfica *Os Lobos dentro das paredes*. Lucy, a protagonista, vive em uma casa com seus pais e com o irmão. Parecido com o curta-metragem, essa obra também traz uma falta de identificação dos personagens. Nesta, só menina recebe um nome. A rotina da casa muda quando Lucy percebe ruídos estranhos vindos do interior das paredes. A garota acredita serem os lobos os responsáveis pelos barulhos estranhos, mas tanto os pais como o irmão não dão crédito a Lucy e comentam que os ruídos seriam provenientes de ratos ou morcegos. Curiosamente, os três são taxativos ao

dizer à menina que se fossem lobos e se eles sáíssem das paredes tudo estaria acabado. Embora Lucy questione quem fizera tal afirmação, a resposta evasiva é sempre a mesma, a de que todos sabem.

Nessa Narrativa de Neil Gaiman, podemos não ter uma maldição mais evidenciada como em *Vinil verde*, na qual ouvir o disco é praticamente uma sentença de morte, mas Lucy, e nós leitores, somos intimidados com um comentário que carrega uma velada ameaça, a de que se os lobos saírem de dentro das paredes estará tudo acabado. Esse aviso acaba ressoando como uma “praga”.

Tanto na narrativa fílmica quanto na literária, vamos encontrar aspectos espaciais que reverberam a atmosfera de medo e amplificam as ausências. Em *Vinil verde*, grande parte da narrativa acontece no corredor do apartamento, em um local de passagem, o que podemos chamar aqui de um espaço de transição, de um não-lugar. Segundo o antropólogo francês Marc Augé (1994), o não-lugar é um local de transição, efêmero e um espaço de solidão. O corredor também funciona como uma “passagem para o horror”, pois é nesse espaço que o olhar da câmera é posicionado a fim de que o personagem e o espectador descubram o que vai acontecer com a mãe logo depois que a menina ouve o disquinho verde. À medida que a mãe vai perdendo os membros, a casa vai ganhando uma ambientação cada vez mais desoladora. No quarto da filha, as bonecas que no início do curta apareciam inteiras, são focalizadas sem a cabeça.

Em *Os Lobos dentro das paredes* também é um não-lugar que irá nortear a história. Só que nessa narrativa, o local que os lupinos habitam é incomum. As paredes que, originalmente servem para a sustentação e divisão da residência, acabam por virar alojamento e local de passagem; primeiro pelos lobos e, posteriormente, pelos humanos.

E quem estiver ocupando as paredes é sempre uma ameaça para quem estiver no interior da casa.

Quando a família é expulsa da casa, Lucy leva os pais e o irmão para uma breve “estadia” no quintal da residência. Nesse local, um espaço de transição, pode-se presenciar uma das

cenar mais perturbadoras da obra: Lucy sente a falta do seu porquinho de pelúcia e se preocupa com o que os lobos podem fazer com ele. Contudo, o seu pensamento ganha uma dimensão fantasmagórica pela ilustração de David McKean. Lucy, deitada ao lado dos pais, está posicionada a eles de uma maneira que os corpos se confundem. A cabeça do pai se dobra junto ao corpo dando a impressão que ele está morto. A paisagem local é igualmente assustadora. A árvore seca ganha contornos de uma criatura monstruosa e, pronta para dar o “bote”, segura o porquinho com suas “garras”. Nesta ilustração, o uso da cor, em tons de azul e preto, aliado aos traços distorcidos, amplificam a atmosfera do medo.

Em ambas as obras podemos perceber como o medo, por via de experiências estéticas a partir da comparação entre dois diferentes suportes, uma obra audiovisual e uma literária, com seus recursos de composição, desencadeiam uma atmosfera de pavor e amplificam os espaços de ausências.

Tanto em *Vinil verde* quanto em *Os Lobos dentro das paredes* há um esvaziamento da identidade, ocorrendo de maneira total na primeira obra e parcial na segunda, uma vez que a protagonista Lucy é nomeada. É importante observar que a incomunicabilidade está presente nas duas narrativas. Em *Vinil Verde*, a personagem filha não questiona os acontecimentos e vive a “maldição” sem se incomodar com as consequências, em uma situação de conformismo que beira o insólito. A personagem Lucy, em *Os Lobos dentro das paredes*, embora questione os acontecimentos, diferentemente dos pais e do irmão, também precisa lidar com a falta de respostas sobre o porquê, se os lobos saírem das paredes, está tudo acabado, por exemplo.

A ambientação das histórias em espaços transitórios e incomuns denota marcas de ausência. Esses não-lugares acabam por configurar espaços instáveis e temerários. É no corredor que presenciamos os trágicos acontecimentos vividos pela mãe no curta de Kleber Mendonça. Também é de um não-lugar, as paredes, que provêm a ameaça que perturba Lucy e sua família. Esses locais também ganham um con-

texto mais ameaçador pelo recurso sonoro em *Vinil verde* e também pelo uso da cor nas ilustrações de David Mackean em *Os Lobos dentro das paredes* que acabam por criar uma atmosfera sinistra.

Os temores parecem não ter fim nessas duas obras, uma vez que suas narrativas são marcadas pela circularidade, sendo o desfecho o prenúncio de um interminável retorno: em *Vinil verde*, a mãe deixa para filha um legado de medos e aflições, que um dia a menina irá compartilhá-los com seus herdeiros, dando sequência a uma “eterna maldição”. Já em *Os Lobos dentro das paredes*, há uma espécie de “rodízio” entre os moradores da casa e os “habitantes” das paredes, primeiro os lobos invadem e expulsam Lucy e sua família. Depois é a vez dos lupinos serem expulsos da residência, a qual vai ser retomada pelos antigos moradores. Novos ruídos vindos de dentro das paredes, no entanto, já sinalizam que os elefantes são os próximos a usurpar o lar de Lucy, ou seja, esse vai e vem parece não ter fim.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emilio Salles. *A Personagem de Ficção*. 11. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- DORNBUSCH, Cláudia S. “1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro” In *Pandaemonium* ger. n. 17, p. 25-49, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372011000100003&script=sci_arttext.
- FILHO, Kleber Mendonça. *Vinil verde*. Direção: Kleber Mendonça Filho. Cinemascope, Símio Filmes, Ruptura e Set., 2004. Cor. Formato: 35 mm. Duração: 13 minutos.
- GAIMAN, Neil. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. O horror sobrenatural em literatura. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do Medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

A DESCONSTRUÇÃO DA PROPAGANDA SALAZARISTA EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

Márcio Aurélio Recchia

1. Introdução

O ano da morte de Ricardo Reis (1984), de José Saramago, foi publicado dez anos após a Revolução dos Cravos, quando Portugal não estava mais sob o controle repressivo do Estado Novo, possibilitando que o autor revisitasse aquele período da história nacional portuguesa sem correr os riscos de ser cerceado pela censura. A data de publicação dessa obra também se aproxima do quinquagésimo aniversário da morte de Fernando Pessoa, ocorrido em 30 de novembro de 1935, contribuindo para enriquecer as diversas comemorações que a data mereceu.

Como sugerido em seu título, este romance aborda como elemento central o ano em que ocorre a morte romanesca do heterônimo pessoano Ricardo Reis, isto é, o ano de 1936. A narrativa se desenvolve aproximadamente em nove meses, tendo seu início em 29 de dezembro de 1935 – data do retorno de Ricardo Reis a Portugal – e seu término em oito de setembro de 1936 – data em que ocorre a malsucedida Revolta dos Marinheiros no Rio Tejo, e o consequente desaparecimento do heterônimo juntamente com o ortônimo.

É curioso perceber que Saramago se apropria desse heterônimo pessoano após o autor de *Mensagem* “tê-lo enviado” ao Brasil em 1919, conforme explicado em carta destinada a Casais Monteiro em janeiro de 1935¹. Na referida missiva, Fernando Pessoa explica que Reis se transfere para o Brasil

¹ Conforme carta de Fernando Pessoa a Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos, emitida em janeiro de 1935.

após uma tentativa frustrada de restauração da monarquia em Portugal, pelo fato de o médico-poeta ser monárquico. Como Pessoa falece deixando o autor das odes “esquecido” no Brasil, o romancista aproveita a oportunidade para resgatá-lo e levá-lo de volta a seu país natal, servindo, como elemento desencadeador, o telegrama que Álvaro de Campos envia para Reis no Brasil, informando-o sobre a morte do criador de ambos: “Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos” (Saramago, 1994: 80).

Desta forma, ao leitor deste romance é apresentado o personagem protagonista quando ele ainda se encontra no vapor *Highland Brigade*, que voga em direção à capital portuguesa. O período de autoexílio imposto por Reis em terras brasileiras durou dezesseis anos, tempo suficiente para se verificarem mudanças significativas em Portugal. Em sua partida em 1919, o país se encontrava no período instável da Primeira República, com governos que duravam de poucos dias a alguns meses. Ao retornar, no final de 1935, o Estado Novo estava em processo de consolidação e o ditador Salazar comandava o país com mãos de ferro através de instrumentos de controle e vigilância, como a censura e a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado). Além disso, a propaganda em prol do regime é utilizada como estratégia de divulgação, não apenas nos meios de comunicação, mas também no aparato cultural, como veremos.

2. O contexto no ano de 1936

Em 1936 a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) estava sendo gestada. Dessa forma, este ano é caracterizado por ser um período extremamente incerto, com o aumento da violência e da insegurança, pois é justamente quando ocorre não apenas o crescimento dos movimentos nacionalistas e fascistas na Alemanha, Itália e Portugal, mas também as invasões imperialistas das diversas nações europeias, como, por exemplo, as ocupações em território europeu pelos nazistas e a guerra entre Itália e Etiópia. 1936 também é o ano em que se inicia a Guerra Civil Espanhola após uma tentativa de

golpe militar para derrubar o governo eleito. Este cenário de apreensão e ameaça se estendeu por boa parte da Europa.

Nesse período, Portugal encontra-se no início do Estado Novo, instituído pela Constituição de 1933. É a partir dessa época que o ex-seminarista e professor António de Oliveira Salazar passou a dirigir o país com mãos de ferro, embora a propaganda pró-regime atenuasse o estado de exceção em que a nação vivia. De fato, Portugal, um país periférico perante as potências europeias, sofria com a falta de alimentos, mesmo tendo sua economia baseada na agricultura, possuía um alto índice de analfabetismo, além de ter a Igreja Católica Portuguesa como aliada do governo. Segundo o pesquisador Wagner Pereira, o Estado Novo era

Uma ditadura *suis generis*, na qual o componente nazi-fascista se exprimia por meio do paternalismo católico do chefe do governo. Salazar, no fundo, repelia a vitalidade característica dos regimes nazi-fascistas, porque tinha uma concepção patriarcal da vida. O seu modelo era um Estado agrícola, contido em todas as suas manifestações, religioso e organizado. O dinamismo da modernidade era qualquer coisa de 'reprovável' porque abalava as bases da ordem estabelecida (Pereira, 2008: 215).

Além das características destacadas por Pereira acerca do governo português naquela altura, o historiador Fernando Rosas explica que:

[...] aposta-se também, e de forma decisiva, na formação das massas, não unicamente no sentido de as conformar, mas de as educar moral e espiritualmente, sobretudo nos valores de uma “cultura popular”, nacional-ruralista, etnográfica e corporativa, criada pela propaganda nacional e veiculada ao nível dos meios populares urbanos e no mundo rural pela FNAT² e pela Junta Central das Casas do Povo (JCCP) (Rosas, 2001: 1040)

² FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, criada, em 1935, pelo Decreto-Lei n.º 25 495, de 13 de junho.

Instituições como a FNAT e a JCCP funcionavam como instrumentos de controle sobre os trabalhadores, pois pretendiam vigiar e direcionar o modo como as pessoas deveriam agir e pensar fora de seus horários de trabalho. Havia, portanto, uma espécie de doutrinação que provinha da propaganda e explorava os usos e costumes, a tradição, a história, o antigo império e os mitos do povo português.

Relativamente aos instrumentos de controle e repressão do Estado Novo presentes em *O ano da morte de Ricardo Reis*, destacamos a presença da censura. Logo no primeiro capítulo do romance, enquanto o protagonista ainda se encontra a bordo do *Highland Brigade*, o leitor se depara com várias palavras do campo semântico do silêncio, empregadas para descrever a capital ou o povo portugueses: “é a cidade **silenciosa** que os assusta” (Saramago, 1994: 13 – grifo meu); “criança, que pelo **silêncio** portuguesa deve ser” (Saramago, 1994: 13 – grifo meu); “Estamos **calados**” (Saramago, 1994: 14 – grifo meu); “melancolia faz **emudecer** os viajantes” (Saramago, 1994: 14 – grifo meu). Todas essas palavras, referentes à “cidade silenciosa” (Lisboa), ao silêncio da criança portuguesa e à melancolia local que causa o mutismo nos viajantes podem ser um indício da presença da censura, instrumento de controle utilizado pelo governo ditatorial.

A esse respeito, Torgal explica que:

A legislação produzida no próprio ano da Constituição, [...] e nos dias e anos seguintes, mostra que, na verdade, **se pretendia tudo vigiar** em defesa dessa “ordem nacional”, criando-se – por vezes sob a capa de simples regulamentação de direitos dos cidadãos, [...] – os elementos legais necessários para funcionar uma **ação repressiva**, que sempre fazia passar por uma ação **legal, legítima e benévola** (Torgal, 2010: 112 – grifos meus).

De fato, a criação de leis com o intuito de vigiar e controlar a tudo e a todos, travestidas em “ações legais, legítimas e benévolas”, era uma constante na ditadura salazarista. Acerca da censura imposta aos jornais portugueses, os pesquisadores

italianos Salmi e Poli elucidam que, na prática,

Um funcionário de cada jornal dirigia-se à sede da censura com uma “tríplice cópia” da notícia a ser examinada. Depois de verificadas as três cópias, uma retornava com dois carimbos, um com a palavra “visto” e a indicação do local da comissão de censura, o outro com uma [sic] dos seguintes dizeres: “**autorizado**”, “**autorizado com cortes**”, “**suspenso**”, “**retirado**” ou “**cortado**” (Salmi e Poli, 2010: 379 – grifos meus).

Desta forma, as notícias que eram publicadas em todos os jornais de grande circulação em Portugal passavam pelo crivo da censura, e, logo, estampavam apenas aquilo que fosse conveniente e conivente com a ideologia do Estado Novo, impedindo que notícias contra o governo ou que tivessem um viés ideológico contrário à ideologia salazarista circulassem nesses periódicos.

Além disso, outra ferramenta de controle e opressão nascida com a constituição de 1933, e que tinha o intuito de defender os interesses do Estado Novo, é a polícia política que teve três denominações enquanto esteve em vigor: a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), de 1933 a 1945; a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), de 1945 a 1969; e a DGS (Direção-Geral de Segurança), de 1969 a 1974. No contexto histórico da narrativa do romance, a polícia vigente era a PVDE. Relativamente à polícia portuguesa, Torgal informa que

Tratava-se, pois, de uma rede bem montada que passava por vários canais, inclusivamente por informadores secretos, e por repartições variadas, incluindo os correios, onde em certos casos funcionava uma seção da PVDE/PIDE, que fazia a triagem da correspondência, que de resto encontramos nos vários processos formados relativamente a cidadãos, incluindo alguns que se integravam na ordem política salazarista. Ou seja, a grande maioria dos cidadãos portugueses estava recenseada pela PVDE (Torgal, 2010: 115).

Todo este aparelhamento, formado por informantes secretos, triagem de correspondência e recenseamento sofrido pelos portugueses indica que, através das leis, da censura, e da polícia, o governo salazarista pretendia monitorar os cidadãos comuns. Em suma, se caracterizou como um governo corporativista, buscando valorizar os costumes, as tradições e enaltecer as origens do país.

3. O posicionamento dos personagens perante o salazarismo

Ao partirmos efetivamente para a análise do romance, podemos inicialmente destacar que há dois polos representados pelos personagens. O primeiro representa aquele grupo que apoia o regime salazarista e que compactua com a propaganda. Destacamos como exemplo desse núcleo o doutor Sampaio, notário coimbrão e pai de Marcenda, pertencente à classe abastada, e que colabora com a divulgação da propaganda pró-regime. Isso se mostra claramente quando o dono do cartório apresenta ao recém-chegado Reis o país governado por Salazar: “grandes transformações, o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana, sua gesta, sua secular história e seu império” (Saramago, 1994: 137).

Afinados com o doutor Sampaio estão os ricos espanhóis que se refugiaram em Portugal e se hospedaram no Hotel Bragança, pelo fato de um governo de esquerda ter vencido as eleições presidenciais na Espanha. Eles estão sempre a exaltar o governante português e a lamentar o fato de o seu país não ter um estadista como Salazar:

Don Lorenzo recita para Don Alonso uma notícia do jornal *Le Jour*, francês de Paris, em que se chama ao chefe do governo português, Oliveira Salazar, homem enérgico e simples, cuja clarividência e sensatez deram ao seu país a prosperidade e um sentimento de altivez nacional, **Así lo necesitamos nosotros**, comenta Don Camilo, e **levanta o copo de vinho tinto** (Saramago, 1994: 195 – grifos meus).

Para além do fato de os elogios a Salazar estarem publicados num jornal francês, os personagens acima reforçam os ideais salazaristas, talvez pelo fato de, como o doutor Sampaio, fazerem parte de uma classe dominante:

[...] era gente de dinheiro [...] pelo modo como vestiam, pelas jóias que mostravam, elas e eles, uma profusão de anéis, botões de punho, alfinetes de gravata, broches, pulseiras, escravas, argolas, brincos, colares, fios, cordões, gargantilhas, misturando o ouro e os brilhantes com pinceladas de rubi, esmeralda, safira e turquesa [...] (Saramago, 1994: 156).

Na polaridade oposta destacamos outros personagens. Primeiramente a camareira Lídia, que se envolve sexualmente com Ricardo Reis. Apesar da baixa escolaridade, Lídia não se deixa influenciar pela doutrinação da propaganda e seu ponto de vista se estrutura em cima das conversas que tem com seu meio-irmão, o marinheiro Daniel. Isso se mostra evidente quando ocorre uma divergência de pensamentos entre os amantes. O poeta se irrita com as respostas de Lídia porque a jovem sempre contra-argumenta com respostas balizadas nas palavras de Daniel. Por esse motivo, o antigo hóspede do Hotel Bragança acaba por acusá-la: “Sempre me respondes com as palavras do teu irmão” (Saramago, 1994: 388), ao que recebe como resposta imediata de sua interlocutora “E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais” (Saramago, 1994: 388).

Além de Lídia e Daniel, destacamos o personagem Fernando Pessoa, que, depois de morto, passa a visitar Ricardo Reis desde o Cemitério dos Prazeres, onde fora sepultado. O poeta explica que os mortos podem permanecer no mundo dos vivos por aproximadamente nove meses, “tantos quantos os que andamos nas barrigas das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio” (Saramago, 1994: 80). Uma vez nessa condição, o poeta de *Mensagem* esclarece que perdeu a capacidade de leitura, não usa mais óculos ou chapéu (Saramago, 1994: 80) e sua memória vai se esvaindo conforme o prazo final se aproxima.

Justamente por não fazer mais parte do mundo dos vivos, o personagem Fernando Pessoa pode finalmente expor suas opiniões políticas e ideológicas de forma clara, sem o risco de ser surpreendido pela censura ou perseguido pela PVDE, uma vez que Ricardo Reis é o único que consegue vê-lo e interagir com ele. Entretanto, o posicionamento de Pessoa perante aquele Portugal de 1936, através de seus comentários ácidos e elucidativos, ajuda não apenas a Reis, mas, sobretudo ao leitor, a distinguir a propaganda da realidade. Para a professora e pesquisadora Aparecida de Fátima Bueno, “A presença de Fernando Pessoa é fundamental na trama de *O Ano da Morte*, pois não apenas delimita a vida de Ricardo Reis, possibilitando-lhe a retirada estratégica, como também pelo fato de ser Pessoa (e sua obra) o grande alvo de José Saramago nesse romance” (Bueno, 2002: 64).

Circulando no meio dessas duas polaridades temos os personagens que não se posicionam ideologicamente, e acabam sendo manipulados pelo regime. Destacamos os dois velhos do Alto de Santa Catarina, que, não obstante passarem necessidades – “o pequeno-almoço foi uma bucha de pão seco e café de cevada” (Saramago, 1994: 266), ilustrando a alimentação deficitária que faziam logo pela manhã – e de terem dificuldade na leitura – o velho gordo fazia a leitura dos jornais em voz alta “para benefício do seu próprio entendimento e do magro analfabeto, hesitando nas palavras difíceis” (Saramago, 1994: 231) – têm predileção por

[...] notícias do quotidiano dramático e pitoresco, o conto-do-vigário, as desordens e agressões, as horas sombrias, os actos de desespero, o crime passionai, a sombra dos ciprestes, os desastres mortais, o feto abandonado, o choque de automóveis, o vitelo de duas cabeças, a cadela que dá de mamar aos gatos (Saramago, 1994: 348).

esquecendo-se de suas próprias dificuldades e privações ao constatar que há, alhures, sofrimentos mais atrozes que os seus. Este tipo de alienação acaba por favorecer a ditadura.

De fato, não muito diferente é o comportamento de Ricardo Reis, possivelmente por ter sido construído de forma a ser verossímil ao heterônimo pessoano. Além disso, o narrador refere-se, mais de uma vez, ao verso que define o sábio como aquele “que se contenta com o espetáculo do mundo” (Pessoa, 1946: 32). Não podemos nos esquecer que a verossimilhança na criação do Reis saramaguiano também se baseia na carta a Casais Monteiro acerca da gênese dos heterônimos, escrita por Pessoa em janeiro de 1935, conforme já comentamos na introdução deste artigo. Nela, o ortônimo informa que o médico, cujos estudos se deram em um colégio jesuíta, tem formação latinista e semi-helenista (Pessoa, 1986: 229). Essa formação clássica, reforçada pelo fato de o heterônimo ter versos em que defende uma posição epicurista diante da vida, é sempre lembrada pelo narrador do romance. Ou seja, parece que o desafio do Ricardo Reis de José Saramago é manter-se contente, neutro ou indiferente diante do quadro sócio histórico que tem diante de si no contexto do romance.

Acerca da escolha desse heterônimo como protagonista do romance, Bueno tece algumas considerações. Primeiramente, a pesquisadora destaca a questão da memória afetiva de Saramago em relação ao heterônimo, por ter entrado em contato com a obra de Ricardo Reis no final de sua adolescência (Bueno, 2002: 59). Em seguida, ela levanta a hipótese de que Saramago optou por transformar o heterônimo pessoano (aquele que contempla o mundo, sem, contudo, interagir com ele) em seu protagonista e inseri-lo em uma Europa em crise, para provar a tese “da impossibilidade de alguém que se diz indiferente e desinteressado do mundo à sua volta [...] manter-se nessa posição de alheamento diante do triste espetáculo que ocorre no ano de 1936” (Bueno, 2002: 60). Em suma,

a escolha de Ricardo Reis representa mais que uma afinidade emocional derivada de seu primeiro contato com a apaixonante obra pessoana. Mais que isso, pois nada melhor que a escolha do mais “alienado” dos heterônimos pessoanos para provar a inviabilidade da alienação e indiferença diante do mundo (Bueno, 2002: 61).

Assim, o alheamento do personagem-protagonista perante aquela Europa em ebulição (terreno fértil para a eclosão da Segunda Grande Guerra), se distingue da alienação dos velhos analisada anteriormente, por se tratar da construção de um personagem “nascido” através da apropriação de um heterônimo conhecido, transformado no personagem cujo nome se encontra no título do romance.

Não apenas os personagens se posicionam referentemente ao contexto onde estão inseridos. Eles apenas têm voz graças ao narrador, que desempenha papel determinante na construção do romance. É a onisciência e a ironia presentes na voz narrativa que contribuirão decisivamente com o êxito do romance em escancarar a propaganda presente nas mais variadas instâncias do Estado Novo, para então, ironizá-la, ridicularizá-la e desconstruí-la. Passaremos agora a analisar algumas dessas estratégias empregadas pelo narrador saramaguiano com o fim de desconstruir a propaganda.

4. A desconstrução da propaganda salazarista em *O ano da morte de Ricardo Reis*

O Estado Novo lançou mão dos meios de comunicação e do aparato cultural da época com a finalidade de propagar a ideologia do regime e de criar um cenário invejável e único no país, todavia fictício. Esta prática estará presente em grande parte do romance, mas o que nos interessa em particular é analisar de que modo se dá a desconstrução da propaganda pela instância narrativa. O mercado editorial, o teatro, o cinema, a rádio e os jornais são alguns dos exemplos de ferramentas utilizadas pela propaganda com o propósito de manipular as massas.

Ao recuperar as estratégias de manipulação adotadas naquele contexto pela propaganda, o narrador patenteia de que forma se dava esse evento. Em outras palavras, ao evocá-las, é como se a voz narrativa estivesse reavivando aqueles estratagemas, com o intuito de desconstruí-los. O narrador onisciente os rearranja e, quer através da ironia de seus comentários pungentes, quer por meio de suas assertivas diretas,

logra desmascarar, expor e ridicularizar o regime, portanto, desconstruí-lo.

Para que comecemos a analisar alguns dos casos presentes no romance, é necessário falar sobre o SPN (Secretariado da Propaganda Nacional), fundado em 1933, e cujo diretor era António Ferro:

O SPN coordenou e alimentou a imprensa do regime, dirigiu os serviços de censura, organizou as encenações de massas que eram transportadas para a capital e alimentou as festividades viradas para as classes populares em estreita associação com o aparelho corporativo. (Martinho, 2007: 24).

Em outras palavras, a propaganda estava alicerçada por uma organização criada no mesmo ano da consolidação do Estado Novo e da promulgação da constituição, isto é, 1933, responsável pelo que era divulgado nos meios de comunicação e o que eventualmente era censurado. Além disso, também arregimentava pessoas de outras partes do país para participar de encenações e festividades, como veremos oportunamente.

A nossa primeira análise é referente à ação da propaganda salazarista no mercado editorial. Trata-se do livro *Conspiração*, do jornalista Tomé Vieira, lançado em 1936. Este livro é apresentado no romance pelo personagem doutor Sampaio: “Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente” (Saramago, 1994: 138). O tabelião reconhece que o livro não é bom, mas deixa claro que ele cumpre o seu papel propagandístico, sendo “útil” para o governo, pois, de caráter panfletário, difunde a ideologia do regime; “de leitura fácil”, para que a população assimile seus ensinamentos sem grandes dificuldades; com a capacidade de “abrir os olhos a muita gente” no que concerne aos ditos perigos do comunismo e a fazer com que as pessoas não cogitem maquiñar contra o governo.

Faz-se claro em *Conspiração* a divulgação da ideia corporativista e o combate ao comunismo. No excerto a seguir, relatado pelo narrador saramaguiano a partir de um trecho do livro de Tomé Vieira, observamos a propaganda em ação:

Lá na aldeia, [...] outro lavrador, [...] explica numa roda de subalternos que ser comunista é ser pior que tudo, eles não querem que haja patrões nem operários, nem leis nem religião, ninguém se baptiza, ninguém se casa, o amor não existe, a mulher é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito, os filhos não têm que dar satisfação aos pais, cada um governa-se como entender (Saramago, 1994:144).

O leitor moderno, que teve acesso ao romance a partir de 1984, distanciado do tempo narrativo, consegue perceber a presença da propaganda a ameaçar os portugueses com o “risco” do comunismo. Ao descrever um cenário caótico para um leitor conservador e religioso diante da possibilidade de um governo comunista, Vieira reforça um discurso propagado de “demonização” dos comunistas, que, certamente, atende aos objetivos do governo.

A proposta corporativista também estava presente nos meios culturais. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, temos o exemplo do teatro, com a peça *Tá-Mar*, de Alfredo Cortês, que estreou em Lisboa no ano de 1936. A peça aborda a vida e os costumes dos pescadores de Nazaré, uma vila distante cerca de 130 quilômetros ao norte de Lisboa. No momento em que Ricardo Reis está adquirindo o seu ingresso para este espetáculo, o bilheteiro informa que naquela sessão estariam presentes os verdadeiros pescadores de Nazaré, para assistirem aquela peça que falava sobre eles.

Entretanto, os pescadores vão vestidos com seus trajes típicos e tomam assento numa posição estratégica dentro do teatro, “para verem bem e serem vistos” (Saramago, 1994: 109). No final da apresentação teatral, quando a plateia levanta e aplaude os atores, estes redirecionam os aplausos aos pescadores, que se encontravam nessa posição de destaque.

Em seguida, eles são convidados a descerem e se juntarem aos atores no palco, quando então se dá uma festa, pois os artistas e a classe piscatória se misturam, dançam e cantam as canções regionais e típicas, e todos interagem. O público é contagiado pela atmosfera festiva criada por aquela folclórica presença.

Mais uma vez se nota a contribuição corporativista que deslegitima a luta de classes, ao colocar de baixo do mesmo teto, a classe mais abastada, que tinha condições de frequentar as artes, e os pescadores mais pobres, que inclusive estavam descalços, como sugere o narrador. Naquele espaço, todos celebram o elemento que têm em comum, isto é, a herança lusitana, o fato de serem portugueses. Esta prática fazia parte da propaganda e era incentivada pelo SPN, conforme já abordamos neste artigo. Entretanto, é no dia seguinte, quando os pescadores estão para voltar para Nazaré, que a espontaneidade da celebração da “portugalidade” da noite anterior é revelada:

[...] à partida da camioneta, com assistência de jornalistas, fotógrafos e dirigentes corporativos, os pescadores levantarão vivas ao Estado Novo e à Pátria, não se sabe de ciência segura se por contrato o tinham de fazer, admitamos que foi expressão de corações agradecidos por lhes ter sido prometido o desejado porto de abrigo (Saramago, 1994: 113).

O narrador, de forma incisiva, revela a presença “de jornalistas, fotógrafos e dirigentes corporativos” na despedida dos pescadores. Era necessário registrar este momento e divulgá-lo nos meios de comunicação, pois fazia parte da propaganda. Além disso, a instância narrativa levanta a possibilidade de haver um contrato para que os pescadores levantassem “vivas ao Estado Novo”, fato plausível e coerente, diante da ideologia do regime, que exaltava os elementos pitorescos e únicos de Portugal, baseado numa construção propagandística.

Outra ferramenta empregada pelo regime salazarista foi o cinema. Considerado por Luís Reis Torgal como o “mais significativo e confesso realizador do salazarismo” (Torgal, 2011: 72), António Lopes Ribeiro estava filmando *A revolução de maio* (1937) pelas ruas de Lisboa, conforme nos informa o narrador saramaguiano. Acerca desse filme, Torgal propõe que:

Trata-se, pois, uma película com todas as características de “filme oficial”: patrocinado pelo SPN, teve ainda os “valiosos auxílios” da Presidência do Ministério, dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra, da União Nacional e da Polícia Internacional Portuguesa. Trata-se do “primeiro grande filme de exaltação nacionalista”, no dizer de um cartaz de publicidade (Torgal, 2011: 74).

A instância narrativa compara o argumento deste filme com o enredo do livro *Conspiração*, de Tomé Viera, visto nesta sessão. Tanto escritor quanto diretor se utilizam de um lugar-comum para convencer o público de que Portugal vive na melhor fase de sua história, com um governo probo e um estadista exemplar. Essa fórmula ainda dita que, no caso de alguém ousar conspirar contra o Estado Novo, haverá sempre uma moça boa e pura, capaz de converter o criminoso de seu mau intento, mostrando a ele como Portugal é um país exemplar, levando-o à conversão política. A esse respeito, o narrador faz comentários irônicos e mordazes com o fito de ridicularizar o tentame:

Santas mulheres, agentes de salvação, religiosas portuguesas, sorores marianas e piedosas, estejam lá onde estiverem, nos conventos ou nos alcouces, nos palácios ou nas choupanas, **filhas de dona de pensão ou de senador**³, que mensagens astrais e telepáticas trocarão entre si para que, de tão dife-

³ Há aqui referências diretas ao livro *Conspiração* (filha de senador), do jornalista Tomé Vieira, e ao filme *A Revolução de Maio* (filha de dona de pensão), do realizador António Lopes Ribeiro.

rentes seres e condições, segundo os nossos terrenos critérios, resulte uma acção tão concertada, igualmente conclusiva, resgatar-se o homem perdido, que ao contrário do que afirma o ditado sempre espera conselhos, e, como supremo prémio, umas vezes lhe dão a sua amizade de irmãs, outras o amor, o corpo e as conveniências da esposa estremecida (Saramago, 1994: 243 – grifos meus).

Muitas palavras pertencentes ao campo semântico da religião são usadas no excerto acima, o que explicita a ligação que havia entre a Igreja Católica Portuguesa e o Estado Novo, conforme já comentamos. Ao se colocar o elemento feminino como responsável pelo “resgate do homem perdido”, bem como em “ferramentas de conversão”, estabelece-se uma paridade entre a religião e o regime, já que nenhum dos dois podia ser questionado. Citamos, a título de exemplo, um dos lemas do Estado Novo, que expõe a construção dessa inquestionabilidade: “Tudo pela nação. Nada contra a nação”, divulgado exaustivamente pela propaganda.

Ainda sobre a fórmula da apropriação da figura da mulher em prol do regime, vejamos outro trecho que patenteia este uso:

Santas mulheres, ora, nós, portugueses, também não estávamos faltos de santas mulheres, dois exemplos bastam, a Marília da Conspiração, a ingénua da Revolução de Maio, se isto é santidade, agradeçam as mulheres espanholas a Unamuno, e as nossas portuguesas ao senhor Tomé Vieira e ao senhor Lopes Ribeiro, um dia gostaria de descer aos infernos para contar pela minha aritmética quantas santas mulheres lá estão (Saramago, 1994: 378).

Assim, a construção narrativa, de forma sarcástica, evidencia a puerilidade e a simplicidade da fórmula utilizada pela propaganda estatal de eleger figuras femininas como sendo as guardiãs dos valores do regime e as responsáveis pela con-

versão dos que tentam opô-lo. Tal escolha, dada a analogia com o discurso religioso, facilita a doutrinação da população, uma vez que os portugueses já estavam acostumados com o papel redentor das figuras femininas nas narrativas religiosas portuguesas, tais como a Nossa Senhora de Fátima ou a Rainha Santa Isabel, esposa de Dom Dinis.

Por fim, gostaríamos de discutir de que forma os jornais estavam a serviço da propaganda salazarista. Como já comentamos anteriormente, havia censura em Portugal, e os jornais tinham que levar as notícias aos órgãos da censura competentes para serem analisadas, antes de serem publicadas. Dessa forma, era comum encontrar artigos em periódicos que exaltassem a figura de Salazar, não apenas dentro do território nacional, mas também em jornais estrangeiros:

Dizem também os jornais, de cá, que uma grande parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares, e se tal declaração for tomada como vitupério, uma vez que se trata de elogio em boca própria, leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal, [...] chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio (Saramago, 1994: 86).

Na passagem acima, o narrador informa sobre o conteúdo das gazetas (encômios a Portugal e à sua excelente administração), mas deixa bem claro que a sua opinião é diversa, já que quem diz tais notícias são os jornais, não ele. Ironicamente, a voz narrativa levanta a questão de que direcionar elogios a si próprio poderia ser visto como vitupério, logo, para não incorrer nesta falta, havia também notícias semelhantes provenientes do estrangeiro, o que corroborava com o que se lia no país.

Entretanto, numa passagem em que Ricardo Reis e Fernando Pessoa dialogam, o primeiro pergunta ao segundo sobre o ditador português:

[...] voltando ao Salazar, quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são **artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte**, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem connosco, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais (Saramago, 1994: 279 – grifos meus).

Neste excerto, o narrador, de maneira categórica, através da fala de Fernando Pessoa, denuncia que a prática de publicar artigos em jornais estrangeiros falando bem tanto de Portugal quanto de Salazar era uma farsa, uma vez que não passavam de “artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte”. A maneira declarada em que se dá esta acusação destrói o intento propagandístico, já que desmerece o conteúdo dessas notícias. O mesmo efeito ocorre com os periódicos nacionais, que apregoavam que “o povo português é o mais próspero e feliz da terra”, ou “que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem” com os portugueses – igualmente, conteúdo panfletário e pró-regime, desconstruído pelo narrador saramaguiano.

5. Considerações finais

Por meio de um narrador perspicaz, irônico e conhecedor do contexto histórico diegético, o leitor acompanha Ricardo Reis a deambular pelas ruas de Lisboa, sendo transportado também para o Portugal de 1936, num momento em que o país presenciava o fortalecimento do regime ditatorial. Estamos diante de um retrato da sociedade portuguesa, com destaque aos setores que apoiavam e corroboravam os ideais do governo de Salazar (o cinema, o teatro, o mercado editorial, a imprensa), e aos órgãos opressores que funcionavam para salvaguardar a ideologia do regime (a censura, a polícia política).

Ademais, outras características do Estado Novo são apresentadas neste romance, tais como a promoção dos princípios portugueses divulgados pelo SPN, a valorização da etnografia, da cultura nacional, das tradições e da religião, bem como a construção de um inimigo que ameaçava o regime, isto é, o comunismo (presente em *Conspiração* e em *A Revolução de Maio*). Todas essas características de um Estado corporativista são questionadas e expostas pelo narrador saramaguiano, que, de forma irônica, coloca em xeque a construção da propaganda.

Além do contexto histórico europeu e português explorados no romance, chamamos a atenção para a construção de alguns personagens que oscilam entre aqueles que apoiam, questionam ou são indiferentes perante aquela forma de governo. Demos destaque para a construção do protagonista que, criado de forma a se assemelhar ao heterônimo pessoano, acaba por deixar o mundo juntamente com o personagem Fernando Pessoa, dada a impossibilidade de ele continuar em um cenário cheio de conflitos que irá desembocar na Segunda Guerra Mundial. Em suma, “Ricardo Reis, por um lado, não se mantém imperturbável diante do mundo, angustiando-se com os acontecimentos que o cercam, e, por outro, recusa o comprometimento, optando por retornar à condição de sombra do poeta de *Orpheu*” (Bueno, 2002: 63), o que revela a complexidade do personagem.

Por fim, gostaríamos de apontar a relevância do tema da desconstrução da propaganda salazarista em um contexto português atual que, dentro de alguns setores da sociedade, ainda persiste em enxergar Salazar como um líder carismático, um estadista provedor e o responsável por ter cuidado dos portugueses por mais de quarenta anos, inclusive poupando-os dos sofrimentos infligidos pela Segunda Guerra Mundial. Esta imagem do ditador, juntamente com outros mitos que foram apropriados pelo regime, precisa ser reelaborada.

Referências

- BUENO, Aparecida de Fátima. *O poeta no labirinto; a construção do personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Viçosa: Editora UFV, 2002.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. O Pensamento Autoritário no Estado Novo português: algumas interpretações. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 9-30, 2007. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/issue/view/114>>. Acesso em 29 de jul. 2016.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O império das imagens de Hitler: O projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e América Latina (1933 - 1935)*. 439p. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro. In *Obra em prosa de Fernando Pessoa. Escritos Íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de António Quadros). Lisboa: Europa América, 1986, p. 224-231.
- _____. *Odes de Ricardo Reis - Volume IV*. Lisboa: Editorial Ática, 1946.
- ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*. Lisboa, v. XXXV, p. 1031-1054, 2001.
- SARAMAGO, José. Escrevi o romance para resolver o choque entre uma admiração e uma rejeição sem limites: depoimento. [27 de maio, 2002]. Maia: Jornal O Público. Entrevista concedida a Adelino Gomes.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 415 p.
- TORGAL, Luís Reis. *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011.
- _____. Estado Novo e Intolerâncias: Repressão e Reprodução Ideológica. In CARNEIRO, M. L. T.; CROCI, F. (orgs.). *Tempos de Fascismos: Ideologia - Intolerância - Imaginário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial, Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2010, p. 105-140.

A NARRATIVA DAS SECAS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS ROMANCES *VIDAS SECAS*, *OS FLAGELADOS DO VENTO* *LESTE E FAMINTOS*.

Maria Luzia Carvalho de Barros Paraense¹

A linguagem só pode lidar de modo significativo com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a maior parte, é silêncio.

George Steiner

Analisar três obras atravessadas pelo mesmo tema pode sugerir uma reflexão que resulte em uma conclusão uniforme, que busca centralizar o debate em torno de comunidades condenadas ao abandono e ao silêncio. Mas, justamente se justifica pela evidente intenção dos três autores de denunciar a fragilidade das populações que vivem a realidade da miséria forjada em suas narrativas de ficção.

Falamos dos romances *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, *Os flagelados do vento leste* (1951), de Manuel Lopes, e *Famintos* (1962), de Luís Romano, que serão entrelaçados no presente artigo. Para tanto, valemo-nos das premissas do “comparatismo da solidariedade”, que compreende o cotejo para além da similaridade estética, conforme Benjamin Abdala Junior:

Em lugar de um comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas. Vemos sobretudo duas laçadas, duas perspectivas simultâneas

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

de aproximação entre os países hispano-americanos e entre os países de língua (oficial) portuguesa. (ABDALA Jr., 2003, p.67)

A perspectiva que aqui nos motiva é a que aproxima os países colonizados por Portugal, fazendo-nos herdeiros do idioma português e, ao mesmo tempo, aproximando nossas identidades: pelos fluxos populacionais, culturais e históricos, que possibilitam o diálogo entre nossas literaturas com o amparo no lastro histórico que nos conecta.

O romance de Graciliano Ramos começa a ser escrito quando ele deixa a prisão em 1937. Já os romances de Cabo Verde foram escritos em épocas diferentes, mas têm como motivação a grande seca que devastou a ilha de Santo Antão em 1944. A despeito da discrepância das datas, há notadamente um eixo temático que une os romances, e ele é determinante nas três escritas. Entretanto, os recursos cênicos e narrativos utilizados por cada autor podem revelar em uma mirada mais precisa, novas perspectivas. Ao analisar as camadas narrativas dos romances, percebemos recursos que revelam distinções entre as complexidades da realização dos romances e da busca dos autores pela adesão do leitor.

Os três romances versam sobre a tragédia em comunidades expostas ao fenômeno climático da estiagem de longa duração, bem como sobre suas consequências: sobretudo a fome, em sua versão catastrófica, conforme designação do geógrafo Castro:

São epidemias de fomes globais quantitativa e qualitativa, alcançando com incrível violência os limites extremos da desnutrição e da inanição aguda e atingindo indistintamente a todos, ricos e pobres, fazendeiros abastados e trabalhadores de eito, homens, mulheres e crianças, todos açoitados de maneira impiedosa pelo terrível flagelo das secas. (CASTRO, 1963, p. 217-218)

A proposta dos autores de se debruçar sobre o universo dos esquecidos da seca e da fome já representa um traço

comum que atravessa as três publicações; no entanto, como dissemos, os recursos narrativos não são uniformes, e causam efeitos distintos na leitura que se faz de cada um deles. Com essa perspectiva, e na tentativa de aproximar Brasil e Cabo Verde por essa seleção temática, vamos nos dedicar a demonstrar as diversas vozes encontradas nos romances e a valoração que cada autor atribui a essa mesma temática em suas narrativas de ficção.

Os três romances são escritos em terceira pessoa, permitindo-nos concluir que em nenhuma delas existe a mediação de um narrador que faça parte da trama, sugerindo, portanto, maior neutralidade do relato. Contudo, para além do parentesco temático e da utilização do narrador em terceira pessoa, chamou-nos atenção a construção das cenas como componente para a compreensão das ficções pelo leitor. Entendemos que, nos três romances, os narradores recriam as cenas com certo realismo, se aproximando do cinema e do “foto-jornalístico”. De fato, na construção de seus relatos observamos aquilo que Theodor Adorno preconiza a respeito da evolução das artes: certa porosidade entre o romance e outras formas de arte surgidas na virada do século XX. Cada cena que é lida nos remete à percepção dos romances como análogos ao cinema ou ao documentário, aproximando nossas impressões das premissas do filósofo alemão, que reconhece uma adaptação do romance às novas modalidades de expressão em voga no período, como o cinema e o jornalismo:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta pelo relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance foi limitada pela linguagem, já que ainda o constrange à ficção do relato. (ADORNO, 2006, p.56)

A analogia que ora propomos com o cinema ampara-se na construção das cenas, capazes de envolver o leitor na atmosfera das secas. As imagens serão responsáveis propriamente por levar o leitor a “imiscuir-se” nesse universo das secas, auxiliando sua compreensão do romance.

Ao observamos as construções das cenas de *Vidas secas*, é evidente sua aproximação com o cinema. Nesse romance, as imagens, nítidas, não se prendem a detalhes desnecessários, mas a elementos eficazes para a aderência dos leitores, os quais os levam a cruzar o sertão das secas: “A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso de salpicos de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos” (RAMOS, 2006, p.10).

Note-se que a imagem é construída em plano aberto, revelando detalhes da paisagem. O universo da seca, a catinga vermelha acrescida das ossadas e voos de urubus solapam o leitor para dentro do universo da realidade sertaneja, da fome e da morte iminente. Destaquem-se as cores bem marcadas na descrição, distribuídas em três matizes – o vermelho, o brando e o negro – fixando a paisagem na retina do leitor.

A mesma riqueza cênica de *Vidas secas* pode ser atribuída ao romance de Manuel Lopes. Sua descrição da paisagem e a construção das imagens também nos insere na realidade das ilhas:

As montanhas eram grandes figuras negras desenhadas contra o fundo alaranjado do céu, para o nascente. Formavam uma linha irregular, com abertas bruscas, altas pontas eriçadas aqui e ali, ou longas curvas amolecidas nos rebordos dos planaltos, cujo traçado começava nas bordas das ribeiras do nordeste, e vinha ziguezagueando, ora embicando para o alto, ora picando como mergulho de minhafre (...). (LOPES, s.d., p. 28)

Perceba-se o excesso do romance em plano aberto, descortinando o relevo irregular da ilha de Santo Antão: o ziguezague das montanhas, compostas por depressões e picos.

Assim como em *Vidas secas*, as cores se destacam: o negro e o alaranjado possibilitam ao leitor plasmar em sua mente o ambiente que irá percorrer.

Essa aproximação criada com o leitor no romance de Manuel Lopes é assim justificada por Rubens Pereira dos Santos: “O motivo dessa empatia do leitor pode estar na construção do romance. O escritor consegue, ao descrever a paisagem, transmitir sensações díspares” (SANTOS, 1998, p.117)

Acrescentamos que são perceptíveis, nos dois romances, elementos cinematográficos: nas duas passagens aqui citadas, a “lente” do narrador é uma grande angular – responsável pelos planos abertos –, que permite uma visão geral, e ao mesmo tempo uma profundidade na cena, que responde pela imersão do leitor no ambiente que passará a percorrer durante a leitura.

Em *Os flagelados do vento leste*, o narrador, assim como em *Vidas secas*, será onisciente, mas com distinções da voz construída por Graciliano. Nos debruçaremos mais amiúde sobre essas particularidades no decorrer do ensaio.

O romance de Luís Romano, *Famintos*, é por nós entendido como um documentário. De fato, o narrador desse romance não se impõe na narrativa, pois constrói a cena e não mais participa dela. Não obstante, esse narrador também faz uso dos grandes planos para levar ao leitor a paisagem que irá percorrer:

Os agricultores desbarretavam-se, rezando, a implorar salvação com a chegada da chuva, enquanto as sombras nuviosas continuavam brincando por cima de tudo. Gotas do tamanho de grãos de bosta de cabrito caíam ruidosamente para serem levadas na direção do mar pelo vento do leste. E o arco-íris desenhava-se em toda a sua beleza de cores, passava sobre a terra e mergulhava as pontas no mar, para então as nuvens despejarem a água que traziam, longe, naquele oceano de Cristo. (ROMANO, 1962, p. 21-22)

Notamos no excerto que a cena se realiza em plano alto, descrevendo o balé das nuvens, seu percurso até o mar e o

horizonte enfeitado pelo arco-íris. A cena introduz o leitor no universo da seca, mas também lhe esclarece sobre a grande ameaça que atinge o arquipélago de Cabo Verde, o vento leste – fenômeno climático responsável por levar as nuvens para o alto-mar –, mantendo os agricultores reféns da força desse vento.

Voltando ao foco narrativo, entendemos que a voz atua como jornalista por quase todo o desenrolar de *Famintos*, pois o romance é revelado ao leitor diretamente pelas personagens. Luís da Câmara Cascudo assim define a voz narrativa do romance *Famintos*:

Devo dizer que êsse livro, *Famintos*, será o título que o leitor sentir. Contos, romance, novela, reportagem, evocação, registro da tragédia sem assistência, documentário inapelável do sofrimento e do desespero diários, comuns, banais na sua veracidade sinistra. (CASCUDO, 1962, p.02)

Todas as possibilidades apontadas pelo crítico brasileiro são pertinentes ao trabalho do escritor cabo-verdiano. No entanto, para os fins de nossa análise, delimitamos a escrita de Romano no âmbito do romance-documentário, uma vez que são claras suas intenções: denunciar a tragédia na qual estavam inseridas as ilhas do arquipélago e instruir o leitor sobre os desdobramentos da calamidade. O autor se vale de um tom didático em uma escrita emergencial que salta aos olhos durante o desenvolvimento do romance.

Para os romances aqui analisados, o momento histórico de opressão e a intenção dos escritores em denunciar as desigualdades sociais afastam as obras de sua função meramente prazerosa, pois buscam a adesão dos leitores às causas sociais, não lhes permitindo uma simples atitude contemplativa. Como observa Theodor Adorno, “Noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma” (ADORNO, 2006, p. 56).

Reconhecendo a importância do formato romance para o momento histórico no qual as ficções estão inseridas, volte-

mos à análise da voz narrativa. Seleccionamos a classificação de Norman Friedman por nos permitir observar as diversas camadas desse elemento estrutural das obras e por possibilitar o confronto das três escritas, matizando a distinção e a aproximação entre elas.

De acordo com a tipologia de Norman Friedman, *Vidas secas* caracteriza-se pela “onisciência seletiva múltipla”, que é também o caso do narrador do romance de Manuel Lopes. Já em *Famintos*, Luís Romano opta por um narrador irregular, que se aproxima do “modo dramático”, segundo a tipologia por nós seleccionada. Segundo Luís da Câmara Cascudo, “Luís Romano foi o rapsodo dessas odisseias sem Homero e sem glória” (CASCUDO, 1962, p. 2), ou seja, o narrador de uma epopeia sem heróis nem vencedores. O “modo dramático” caracteriza-se também pela intensa presença de marcas de oralidade – esta, aliás, uma forte característica do romance de Romano.

Segue-se caracterização dada por Friedman para “narrador onisciente múltiplo”, seleccionado por Graciliano e Lopes:

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa as suas marcas. // Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente, quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. // Poderíamos questionar de que maneira, exatamente, este modo de apresentação, em que o autor nos mostra estados internos, difere da onisciência seletiva normal; em que o autor perscruta as mentes de seus personagens e conta-nos o que está se passando por lá. A diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo que o outro o sumariza e explica depois que ocorre (narrativa). (FRIEDMAN, 2002, p. 177.)

Já a escrita de Romano pareceu-nos melhor caracterizada pelo “modo dramático”, conforme definição de Friedman:

Tendo eliminado o autor e o narrador, já estamos prontos para colocar juntos os estados mentais. As informações ao leitor no Modo Dramático limitando-se em grande parte ao que os personagens falam ou fazem; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como em direção de cena. (FRIEDMAN, 2002, p.178)

Pois bem. É de se destacar a pouca unidade no romance de Romano, que tem como marca principal a intenção do autor de denunciar em caráter urgente todas as tragédias a que seu povo foi submetido no período da fatura da ficção. Nessa prosa de ficção não há uma preocupação formal, mas, como os demais romances que compõem nosso corpus, traz um forte amparo na construção das cenas.²

Cabe ainda lembrar a observação de Booth, que considera que os narradores não são neutros, tenham eles a perspectiva que tiverem, pois se trata do “autor implícito”, que deixará sua marca já na seleção da voz:

Em resumo, o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma

² Friedman assim define as distinções entre cena e sumário que, acreditamos seja necessária para a compreensão de nosso viés de classificação das vozes narrativas de nosso corpus: “Assim, para que o evento seja colocado imediatamente diante dos olhos do leitor, é necessário pelo menos um ponto definido no espaço e no tempo. A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples de narrar, a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogos começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas esses detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena”. (FRIEDMAN, p.172)

questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas. Agora que vamos começar a entrar nessa questão, é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer. (Booth, s.d., p. 38)

Lembramos ainda que a classificação dos narradores não pode ser entendida de maneira rígida, pois ela não restringe a concepção artística, uma vez que os autores podem valer-se de mais de uma estratégia. Partimos, assim, de sua maior incidência para classificá-los pois as narrativas de ficção não respeitam a uma forma fixa. Com efeito, o narrador também é uma criação do autor, e este está sempre presente, seja de forma discreta, seja de forma explícita, para garantir a expressividade em seus romances.

A imersão no ambiente

Observamos que nos três romances o episódio inaugural tem como principal propósito localizar o leitor no espaço geográfico de suas prosas de ficção. Temos, em *Vidas secas*:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. (RAMOS, 2006, p. 9)

O romance inicia com uma imagem que relata um dia na vida dessa família que, até então, o leitor desconhece. Como define Friedman, apresenta-se-lhe pela “direção de cena”, especificando ao leitor o horário em que se dá o evento (ao entardecer), a condição de faminto e o ambiente onde se passa o romance.

Temos, em *Famintos*:

... E Lúcio, chefe dos cabouqueiros, ordenava cada um para seu posto.

Gentes dispersavam-se. Homens barbudos, semi-nus, empunhavam as ferramentas e cortavam a terra, enquanto outros enchiam a Estrada, coleando as depressões, a desaparecer nos fundos, num ruído que se repercutisse ao longe.

A poeira levantada pelo vento erguia-se em espirais para transformar, lentamente, o campo num mar de ocre, cor de tijolo, a desfigurar as pessoas, tapando as narinas e os olhos sujos de ramela. O nordeste abrandava-se para, seguidamente, assoprar com mais intensidade e formar nuvens que envolviam tudo. (ROMANO, 1962, p.13)

Famintos também principia com a apresentação do ambiente das secas. A descrição usada por Romano traz ao leitor detalhes da paisagem, tanto em seu aspecto físico como humano; já surgem personagens (Lúcio). No fragmento acima já se pode perceber o grau de degradação da população, bem como o avanço da seca, homens seminus expostos ao vento e à poeira que se levanta, sob as ordens de Lúcio.

Assim vemos o início de *Os flagelados do vento leste*:

Agosto chegou ao fim. Setembro entrou feio, seco de águas; o sol peneirando chispas num céu cor de cinza; a luminosidade tão intensa que trespassava as montanhas descoloria-as, fundia-as na atmosfera espessa e vibrante. Os homens espiavam, de cabeça erguida, interrogavam-se em silêncio. (LOPES, s.d, p. 11)

No excerto acima a voz narrativa ressalta o caráter climático da tragédia, mas não chega a expor a degradação humana, como faz Romano. A grande estiagem é observada por homens “de cabeça erguida”, sugerindo, a um só tempo, a expectativa da chuva e a força do povo diante do desafio.

De qualquer forma, as três passagens são compostas por imagens que introduzem o leitor no meio físico das secas e na pequenez humana diante da tragédia. É de se destacar as cores descritas nas três narrativas, os matizes terrosos, o vermelho do chão, a luz forte do sol, levando ao leitor uma

atmosfera sufocante e simulando o calor e a secura do ambiente. Da mesma forma, ressaltam-se a carência de recursos e a fome rondando as existências. Cada narrador prioriza um dado: Em *Vidas secas*, percebemos o abandono e o isolamento da família de retirantes; em *Famintos*, a exploração do homem pelo homem é ladeada pela tragédia climática; em *Os flagelados do vento leste*, é a natureza que aparece como o centro da tragédia. A construção das cenas será o caminho para a imersão do leitor no universo de cada prosa de ficção.

O romance do autor alagoano acompanha o núcleo familiar de Fabiano, e assim o apresenta:

Sinhá Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido entre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois. A cachorra Baleia foi enroscar-se junto dele. (RAMOS, p. 12)

No excerto já se fazem presentes as personagens, o ambiente e a percepção do menino mais velho. Note-se ainda que o trecho é capaz de levar ao leitor, num átimo, o estado de penúria da família, a paisagem seca e o laço afetivo do grupo. Observe-se o cuidado de Sinhá Vitória com os filhos, bem como a aproximação da cadela Baleia com a criança. Vale destacar a coesão do núcleo familiar, incluindo-se Baleia, que fica evidenciada na cena sem que o narrador precise relatar tal característica.

Um traço forte da obra de Graciliano é o silêncio dos personagens, que portam um vocabulário parco, de maneira que suas subjetividades são trazidas ao leitor pelo narrador, que os perscruta e revela. A cena que segue diz respeito a um momento em que o protagonista sente sua dignidade recuperada ao conseguir assento e alimento para seu núcleo:

Pisou com firmeza o chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaratou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez o cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. (RAMOS, 2006, p.18)

A voz narrativa constrói a cena em detalhes: seus passos firmes, o gesto desprendido de enrolar um cigarro e a satisfação da personagem – antes, um andarilho, agora, conquistada a sobrevivência, desfruta desse pequeno desaforo. Fabiano descansa e se considera “um homem”.

Destacamos que essa é a única fala atribuída à personagem no excerto – o marcador do travessão indica isso. Não obstante, a voz narrativa toma a palavra e, com sua criticidade, vai lembrar que ele é “apenas um cabra”, pois cuida do que não lhe pertence. A voz narrativa e a do protagonista, aqui, estão descoladas uma da outra, pois a condição de cabra dada pelo narrador (“ele não era um homem”) chega aos leitores por esse elemento. A contenção exposta nesse fragmento indica o sentimento de insegurança da personagem, mas é a voz narrativa, e não a própria personagem, quem vai traduzir esse sentimento ao leitor, caracterizando a onisciência desse narrador. Ou, dito de outra forma, se esse fato é de conhecimento do leitor, o mesmo não se pode dizer de sua consciência por parte da personagem.

As reflexões de Alfredo Bosi apontam um traço fundamental para compreender esse narrador tão peculiar, que, mesmo com uma interferência marcante sobre a narrativa, permite ao leitor fazer sua própria interpretação:

De um lado, arma-se uma tática de aproximação com a mente do sertanejo, pois são os desejos de Fabiano que se projetam aqui. (...) O perto se faz longe. Proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem combinam-se para enformar o realismo crítico de Graciliano. (BOSI, 2003, p. 21)

Portanto, o rebaixamento de Fabiano a “cabra” é levado ao leitor pela voz narrativa, não pelo protagonista. Cabe ao leitor interpretar essa condição também com a cena, que, por sua vez, também é trazida pelo narrador. Claro nos parece que, mesmo mantendo a distância em relação à consciência da personagem, o narrador é capaz de garantir a aderência do leitor à personagem, que não a vê como “um cabra”, pois simpatiza com ela e desfruta esse minuto de repouso. Em outras palavras, embora a voz narrativa mantenha distanciamento de Fabiano, o efeito que acaba provocando é de aproximação e empatia do leitor com a personagem.

Em *Os flagelados do vento leste*, Manuel Lopes vai na mesma direção no que tange à união do núcleo e sua luta contra a estiagem. Também aqui se nota a coesão familiar:

Zepa assentou no centro da mesa a gamela de figueira brava com cachupa, encheu de café e ervilha-congo, sem leite, as canequinhas de *capstan*, deitou mel nas canequinhas dos filhos para adoçar; ela e o marido tomavam o café sem mel. Para lá da porta aberta diante dos olhos de José da Cruz, os campos estendiam-se enfartados, banhados de um sol generoso e fecundo. (LOPES, s.d., p.36)

No excerto acima pode-se notar a construção detalhada da cena, a alimentação servida por Zepa, a manhã banhada de sol. A chuva viera, e com ela o campo esverdejava. A cena mostra ainda o núcleo coeso, e organizado em torno da mesa, mas, aqui, os diálogos ocorrem em maior número que no romance de Graciliano. O núcleo de José da Cruz fala mais por si, com o uso constante de marcadores de oralidade:

– Ribeira fez um estrago grande no melador – disse com a voz tão baixa como se falasse para si mesmo. A mulher suspendeu a mão no ar e olhou pra ele. Não apanhou logo o significado da fala do homem – Levou tudo – continuou José da Cruz na mesma toada – não ficou uma planta para amostra. (...) José da Cruz monologou: “Forte d’água bonita que tá correndo. Parece que rebentou uma

veia lá de riba. Se assim for, vou virar essa chã como antigamente”. Zepa sentiu grande alívio quando o marido terminou o pensamento. (LOPES, s.d, p. 36-37)

Observe-se que o excerto leva ao leitor uma imagem que evidencia uma postura de perseverança em José Da Cruz dada pela própria personagem, bem como a confiança da esposa no marido, desta vez, dada pelo narrador. O discurso direto é o mais utilizado na cena, com os marcadores de oralidade frequentes. No mesmo trecho, a voz narrativa e a voz da personagem José da Cruz estão claramente desprendidas, ao passo que Zepa não dá uma palavra, mas sua apreensão e alívio nos é trazida pela voz do narrador e sua onisciência. Chamamos atenção para a firmeza da personagem José da Cruz para romper a calamidade da seca, traço bastante distinto do de Fabiano, que, embora tenha chegado quase morto à fazenda e a tenha recuperado, bem como garantido a própria subsistência e a de sua família, segue “cabra”, enquanto José da Cruz é descrito como um homem de fibra, capaz de ignorar os obstáculos e perseverar na luta contra a seca.

Acreditamos que, apesar das cenas mostrarem um sertanejo forte e corajoso no romance de Graciliano, essa característica fica eclipsada pela realidade sertaneja e pela criticidade do narrador, enquanto a personagem José da Cruz é construída de forma a receber a admiração do leitor, pois segue lutando. Interessante notar que, mesmo com sua perseverança, não consegue os mesmos resultados que Fabiano, em sua lida na roça. Enquanto este conquista, ainda que provisoriamente, a sobrevivência de sua família, José da Cruz, no decorrer do romance, vai perseverar até a ruína total de seu núcleo familiar.

O romance de Luís Romano Madeira de Mello não se prende a nenhum grupo familiar, pois os núcleos são logo degradados pela miséria. Neta obra, acompanhamos não a coesão dos núcleos familiares, como em Graciliano e em Manuel Lopes, mas a rápida degradação deles, como podemos verificar no capítulo “Paulino, o desembaraçado”:

Para então os meninos perderem o gosto de andar e morrerem inchados, um a um. Na cubata onde se refugiaram, Paulino se acoitava com Ana e Rosenda, tudo desmoronando num sem-remédio aflitivo.

- Pai, dê-me sua bênção que vou pedir esmolas; não é vergonha, porque pedir é melhor que roubar.

Paulino não teve forças de reagir. Ana já nem podia mexer-se e Rosenda segurava-a pela cintura quando a disenteria lhe triturava os intestinos. (ROMANO, 1962, p. 35)

Note-se que o narrador apresenta a degradação da família, sem fazer nenhuma referência às subjetividades de suas personagens. Aqui, esse narrador não é onisciente, mas constrói a cena, detalha a falência orgânica da família pela desnutrição - Paulino sem forças, os meninos perdendo o gosto de andar, inchados, a esposa Ana entregue a disenteria resultante da desnutrição - sem perscrutar nenhuma personagem. A única frase que remete à reflexão vem da voz do filho, marcada pelo travessão, que conjectura sobre a possibilidade de esmolar.

Isso posto, lembramos que o narrador de Romano dá voz aos diversos atores sociais que compõem a narrativa de ficção. Nesta, a própria condição de miseráveis e famintos os aparta uns dos outros, pois que a sobrevivência urge e por ela pouco ou nenhum critério moral barra os atos na busca pela sobrevivência.

As personagens de *Famintos* são tipos, não apresentam profundidade e não mudam no decorrer da narrativa. Segundo Pierrette e Gérard Chalendar:³

(...) as personagens de Luís Romano estão inteiramente dentro daquilo que fazem ou do que padecem. Por essa razão pode-se falar de “tipos”, visto que as características que as definem são estáticas e elas permanecem idênticas no desenrolar do livro. (p. 17)

³ Gerard Chalendar e sua esposa Pierrette colaboram com diversas revistas e publicações francesas e estrangeiras que falam sobre crítica literária e filosófica (Colóquios Letras, Africa, Africultures etc). Contido em <http://www.buala.org/pt/a-nossa-buala>, consultado em 05.2016.

Romano não tem a pretensão de vasculhar o interior de cada personagem; mais que tudo, ele busca denunciar o estado de calamidade de sua comunidade, e suas personagens figuram como metáforas dos grupos sociais que viviam aquela crise, com as tensões típicas de um ambiente vitimado pela fome em sua versão catastrófica, na designação de Josué de Castro, conforme posto anteriormente. Essa opção de Romano, por não trazer à luz as subjetividades de seus personagens, aproxima o leitor do drama sem que se crie maior afinidade com suas personagens. Acreditamos que essa escolha era prevista pelo autor, uma vez que seu intento não passa pela intimidade com personagens, mas propriamente com o tema de seu romance.

A voz narrativa em *Vidas secas*: o narrador demiurgo

O romance *Vidas secas* é o único no qual Graciliano Ramos selecionou a terceira pessoa como voz narrativa, distinguindo este romance dos demais que compõem a obra do autor alagoano, escritos em primeira pessoa.

Lembramos que a condição de analfabeto do protagonista Fabiano é uma determinante para a seleção da terceira pessoa na construção da obra, contrastando com a condição culta do narrador. Mantém-se assim a verossimilhança do retrato de Fabiano, mas permite-se a interferência da voz narrativa na subjetividade das personagens, sempre mantendo uma distância, dada pela diferença de classe entre narrador e personagem. De qualquer forma, esse narrador detém o poder de perscrutar o interior das personagens e fazer interferências em cada experiência narrada.

Reforçamos que o discurso direto tem pouca incidência no romance, uma vez que poucas falas são atribuídas às personagens, com poucas marcações que explicitem suas falas. Daí o crítico Antonio Candido referir-se a essa voz como uma espécie de “procurador” das personagens, pois acredita na interferência objetiva do narrador em suas subjetividades:

Para chegar lá, Graciliano Ramos usou um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa e por meio de discurso indireto simples. Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. (CANDIDO, 2006, p. 150)

Acreditamos que essa interferência da voz narrativa se dá em duas frentes: na construção da subjetividade das personagens e quando se nos revela através das ações de cada personagem – nem sempre confluentes, muitas vezes até mesmo conflitantes.

Vejamos um excerto: “Fabiano ajudou-a: suspendeu a *tagarelice*, pôs-se de quatro pés e soprou os carvões, enchendo muito as bochechas” (RAMOS, p. 67, grifo nosso). E ainda: “Fabiano, visível da barriga para baixo, ia-se tornando indistinto daí pra cima, era um negrume que vagos clarões cortavam. Desse negrume saiu novamente a *parolagem* mastigada” (RAMOS, p. 68, grifo nosso).

O narrador desqualifica as capacidades verbais da personagem, ao nomear sua conversa como “*tagarelice*” ou “*parolagem*”. Sabemos que o repertório linguístico do personagem é pobre, mas há uma tentativa e necessidade de comunicação nesse momento do romance.

Não obstante seu parco vocabulário, a resistência física da personagem salta aos olhos do leitor, capaz de cuidar do gado e fazer renascer uma fazenda morta (traço este, trazido pela própria voz narrativa). Entretanto, nesse mesmo momento do romance, a própria força da personagem é posta em dúvida pelo narrador: “e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era um sonho, mas Fabiano acreditava nela” (RAMOS, 2006, p. 67).

A convicção da voz narrativa ao afirmar que os feitos da personagem eram sonhos será negada pela mesma voz durante o encontro de Fabiano com o soldado amarelo dentro

da caatinga: diante do soldado franzino e amarelo surge outra reflexão, sobre a capacidade física da personagem, e reconhece-se sua superioridade diante do soldado:

Devia sujeitar-se àquela tremura, àquela amarelidão? Era um bicho resistente, calejado. Tinha nervo, queria brigar, metera-se em espalhafatos e saíra de crista levantada. Recordou-se de lutas antigas, em danças com fêmea e cachaça. Uma vez, de lambedeira em punho, espalhará a negra. (RAMOS, p. 112)

Note-se que a voz narrativa não fez aqui nenhuma alusão que desmentisse a capacidade física da personagem, ou que desmerecesse sua valentia.

Com efeito, se a Fabiano faltava repertório linguístico, o mesmo não se podia dizer de sua resistência. Nessa contradição da voz narrativa, acreditamos que, além de “procurador da personagem”, temos uma voz narrativa de letrado e conhecedor da realidade histórica, que vê com criticidade a perspectiva de Fabiano – daí antever o fracasso nos sonhos da personagem, como coloca Alfredo Bosi:

Volto ao narrador. Este olha de cima, da História brasileira já conhecida, o destino de seu vaqueiro. Sair de um ciclo, que ao retirante parece apenas natural, e rumar para alguma cidade grande do Sul, onde, faça chuva ou faça sol, precisa-se de mão de obra barata. (BOSI, 2003, p. 22)

Acreditamos que a voz narrativa não se restrinja apenas a vaticinar o futuro da personagem, mas que também guia o olhar do leitor, pois, como já posto, será nas ações delas que deixará visível a diferença entre sua perspectiva de letrado e as aspirações de cada personagem, cabendo ao leitor entender o retrato completo do elenco do romance, partindo das pistas que esse narrador traz, sobretudo na direção de cena – estratégia narrativa utilizada por Ramos em *Vidas secas*. Com efeito, Antonio Candido reproduz uma indagação

da professora Lúcia Miguel Pereira muito providencial:

Quando *Vidas secas* apareceu, há cinquenta anos, ninguém supunha estar lendo o último romance do autor, já então considerado um mestre supremo sem dúvida alguma. Mas muitos refletiriam sobre as originalidades do livro. Lúcia Miguel Pereira perguntava, por exemplo, numa resenha do *Boletim de Ariel*, em maio de 1938: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira talhadas com precisão e firmeza?”. (CANDIDO, 2006, p. 145)

De fato, naquele momento a literatura já havia sofrido contaminações do jornalismo e do cinema. Ao refletir sobre as estratégias narrativas de Graciliano em *Vidas secas*, Antonio Candido concluirá que:

Esta imagem é adequada à perspectiva da ensaísta, que ela nega o caráter fotográfico, isto é, de documentário realista (então em moda) mostrando a força de Graciliano ao construir um texto tão poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido a rusticidade, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio. Como diz Lúcia: “trata-se de ‘romance mudo’, como um filme de Carlitos”. (CANDIDO, 2006, p. 146, grifo nosso).

Com efeito, a interpretação dada por Lúcia Miguel Pereira, aqui retomada por Antonio Candido, vai ao encontro de nossas impressões: apesar de serem atribuídas poucas falas às personagens, o romance é capaz de manter concisão e clareza na construção da efabulação e na subjetividade das personagens, tendo nas cenas que descrevem a ação das personagens um indubitável amparo.

Maria Izabel Brunacci entende que os silêncios das personagens e seu isolamento e suas carências causam desconforto ao narrador, que tende a preencher esse vazio com sua perspectiva:

A autodefesa faz com que até mesmo o narrador sinta a dificuldade e o incômodo de penetrar no psiquismo dessas personagens, que nos sonégam tanto as palavras quanto os pensamentos. Isso explica a opção do escritor por esse narrador marcado pela falsa neutralidade. (BRUNACCI, 2008, p. 105)

Isto posto, acreditamos que, embora sejam poucos os diálogos, a perspectiva da voz narrativa e seu relato sobre as ações de cada personagem serão responsáveis pela completude do entendimento ao leitor. Se a voz narrativa mantém distância das personagens, o mesmo não ocorre em relação aos leitores, que aderem a elas graças às estratégias desse narrador.

Ao acompanhar outras narrativas do autor alagoano que imprimem a terceira pessoa, como no conto “Um ladrão”, podemos ver uma distinção entre estas e *Vidas secas*. Neste conto, a voz do narrador se confunde, e até se funde, com a da personagem. Cabe lembrar que o protagonista de “Um ladrão” é letrado e foi construído a partir da vivência do autor durante sua temporada na prisão:

A tontura devia ser por causa da fome. Também, um desgraçado como ele meter-se em semelhante empresa! Tinha capacidade para aquilo? Não tinha! Um ventanista. Que é que sabia fazer? Saltar janelas. Um ventanista, apenas. A vaidade infantil murchou de repente. (RAMOS, 1985, p. 28)

No excerto extraído do conto, podemos perceber uma fusão da voz narrativa com a do personagem – os marcadores de oralidade, como exclamação e interrogação, podem ser tanto da personagem como do narrador.

Já em *Vidas secas*, a distinção é mais perceptível:

Por isso esfolavam-no. Safados. Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto! Não viam que isso não estava certo? Que iam ganhar com semelhante procedimento? Hein? Que iam ganhar?
– An! (RAMOS, 2003, p.104)

Note-se que os marcadores (interrogação, exclamação) sugerem a fala como sendo da personagem, mas o vocabulário parco de Fabiano não se afina com o excerto acima, que utiliza termos como “procedimento”. No entanto, o travessão que introduz a fala seguinte, “- An!”, deixa claro que esse é o único momento de fala da personagem, distinguindo a voz do narrador da voz da personagem.

Acreditamos que, embora haja uma aparente fusão entre a voz narrativa e a voz do protagonista, uma mirada mais precisa as distingue. Reforçamos aqui que a condição de analfabeto de Fabiano é o principal motivo para discernir o universo do narrador do universo do protagonista. Sendo assim, a sinceridade de Graciliano não lhe permite forjar uma voz narrativa que se funda totalmente à voz da personagem, marcando a divisão entre a fala desta e as observações do narrador. Dizemos “sinceridade” porque, consciente de que é o autor das possibilidades de visão de mundo de um letrado e de um iletrado, não se permite forjar uma dicção popular que não fosse a dele, evitando assim cacoes de linguagem que soariam artificiais ao leitor.

Os flagelados do vento leste: o narrador compassivo

A narrativa de ficção de Manuel Lopes foi escrita de memória e é resultado da experiência do autor junto ao povo de Santo Antão, naquela que foi a maior seca e o maior período de fome registrado durante o século XX.

Manuel Lopes se empenha em trazer o retrato do desamparo da população de sua comunidade. Como em Graciliano e Luís Romano, o homem pobre e faminto será o centro do romance. Neste, também a utilização da cena merece destaque, como afirma Rubens Pereira dos Santos:

Os flagelados do vento leste é um romance cuja narrativa é fluida, apresentando recursos que prendem o leitor. A trama romanesca é dinâmica, talvez seja esta a causa da boa recepção. O escritor cabo-verdiano dispõe com habilidade os elementos narrativos, proporcionando, des-

de o início do romance, um texto bastante agradável. O motivo dessa empatia do leitor pode estar na construção do romance. O escritor consegue, ao descrever a paisagem, transmitir sensações díspares. (SANTOS, p. 117)

De fato, a leitura envolvente do romance de Manuel Lopes também se deve às imagens que o autor constrói e que levam ao leitor a uma imersão no universo construído na narrativa. Sem excesso de descrições, mas com imagens marcantes, conforme excerto:

Sons de viola e cantiga subiam do terreiro da casa de Nhô Manuelinho.

Plantada no meio do céu, a lua, quase cheia, muito branca, era a coisa mais bonita da noite. (...) Zepa encostou a cabeça à parede, e ficou a olhar para o lado do céu onde estava a lua. Lá dentro, os meninos dormiam embrulhados em manta. Aqui, ao seu lado, José da Cruz era uma sombra calada. (LOPES, s.d., p. 55)

Note-se que sem entrar em minúcias desnecessárias, a cena leva ao leitor o que a personagem Zepa ouvia, a luz que cobria o ambiente, a paralisia do momento, além da presença tensa de José da Cruz, “uma sombra calada”. Essa estratégia, que ressalta as imagens do romance, é uma das características que nos faz acreditar que o narrador se aproxima da linguagem cinematográfica. Assunto sobre o qual nos debruçamos mais amiúde nos próximos capítulos.

Voltando à classificação do narrador, lembramos que a voz desse romance também é em terceira pessoa, e faz-se uso do discurso indireto livre. Manuel Lopes perscruta o interior de suas personagens principais, como José da Cruz, Leandro, Zepa, professora Alice e Miguel – personagens que compõem os núcleos principais de seu romance. Há as personagens adjacentes à trama, das quais não se apresenta uma construção maior de suas subjetividades, como a viúva Aninhas, os companheiros de lavoura de José da Cruz e Saltapedras.

Distinto de *Vidas secas*, o narrador de Manuel Lopes faz uso do discurso direto de forma mais frequente. Os marca-

dores de oralidade são mais numerosos e a separação entre a voz narrativa e a voz das personagens é percebida pelo leitor já na escolha do vocabulário. Lopes atribui a fala popular, marcas de crioulo ou mesmo expressões brasileiras aos personagens, enquanto reproduz, na voz narrativa, construções e léxico relativos à norma culta, como em: “De tanto a tanto largavam a parede que se ia estreitando de dentro para fora, formando uma concavidade no interior, e todos carregavam cascalhos para o enchimento” (LOPES, s.d., p. 46).

Note-se que a linguagem utilizada pela voz narrativa responde à norma, sem dições específicas, como vemos na fala das personagens: “- Ânimo, rapaziada - vozeirava João Felícia, de tempo a tempo, para animar - Antes do sol cambar na linha d’água quero ver tanque a encher” (LOPES, s.d., p. 46). Neste exemplo, a distinção é clara: a fala da personagem é separada da voz do narrador, que se encontra entre os travessões. E ainda, a presença de palavras em crioulo também figuram na narrativa:

- Eh Chica! Dondê compadre?
- Bom dia, Nhô Isé. Ti Manelim foi est’ahora assim ai arriba, mas não tem demora. (LOPES, s.d., p.18)

Como exemplo de expressões comuns no nordeste brasileiro temos:

- Ó xente⁴! Ó xente! Comadre Zepa, uma disgrácia!
- Que é que foi, criatura?! - Zepa tremeu dos pés à cabeça, a comida parada na boca. (LOPES, s.d., p. 38).

Vemos assim que não só a seleção lexical de Lopes se distingue da de Graciliano, como a solução encontrada pelos dois autores para apresentar a linguagem de suas personagens também são diferenciadas. Enquanto em Graciliano o isolamento da família e seu analfabetismo contribuem para

⁴ A palavra xente vem do galego e significa gente, porém, seu uso como interjeição é típica do nordeste brasileiro, acreditamos ser mais provável que a forma aqui utilizada seja oriunda dessa última região.

o vocabulário parco que os leva ao silêncio, as personagens de Lopes, que vivem em uma comunidade maior, trazem um vocabulário mais diversificado (embora não sejam alfabetizados), refletindo sua oralidade mais desenvolvida.

Famintos: o narrador furioso

Luís da Câmara Cascudo assim define a voz narrativa do romance *Famintos*: “Luís Romano foi o rapsodo dessas odisseias sem Homero e sem glória” (CASCUDO, 1962, p. 2). Com efeito, Romano, ao escrever *Famintos*, cria uma escrita particular na qual se vale de vários recursos para compor o universo da fictícia “Ilha sem Nome”, valendo-se sobretudo da cena. Eis a razão pela qual acreditamos que, neste romance, a voz narrativa predominante corresponda ao modo dramático, segundo designação de Norman Friedman, conquanto a observação de Cascudo defina-o como um romance multi-classificável.

Conforme declaração do próprio Romano, “Instintivamente fui anotando aqueles horrores que se espalharam pelo arquipélago, fundei os panoramas de várias ilhas em um único cenário, comparei relatos dispersos sob a temática da Fome (...)” (LABAN, s.d., p. 239).

Justifica-se assim que o romance valorize tanto a variedade quanto a quantidade de depoimentos, sem se prender a um polo social que demande mais tempo no romance. Nele, falam heróis e anti-heróis na mesma medida; não há hierarquia de vozes, e o narrador busca se eclipsar. Com o uso do discurso direto, dá voz mais às personagens que às suas reflexões. Acreditamos que a alternância de vozes pode sugerir a presença de um narrador documentarista que compartilha seu microfone com cada “entrevistado”, ao mesmo tempo em que usa sua câmara para captar momentos significativos para o tema que o interessa – sem, no entanto, manter um compromisso estético “espartilhado”.

A voz narrativa mobiliza seu repertório à cata de referências e imagens que tirem o leitor de seu conforto, ora denunciando, ora ensinando a crueldade da realidade social da

fome. Destaque-se, dentro do romance, a força das imagens:

E os meninos choravam, aproximando-se das mães que lhes corriam a mão na cabeça, dizendo num consolo: Deus é maior, enquanto as nuvens formavam bolas a despejar montanhas de água naquele mar de Cristo. Os campos despovoavam-se. O mundo tornava-se triste para as gentes que viviam no interior. (ROMANO, 1984, p. 62)

O drama da seca se faz mais nítido no ambiente rural, evidenciado pela exposição de quadros sequenciais. A fragilidade da população, o repertório religioso de que se valem as mães para consolar os meninos – “Deus é maior” – corroboram, pela voz do narrador, o drama da passagem do Vento Leste.

A velocidade da narrativa, com a necessidade de conseguir o maior número de depoimentos possível, a escrita emergencial, tal como a linguagem jornalística, são características que aproximam a obra de Romano do caráter documental: sua obra *registra* a calamidade para atingir de chofre o leitor. A agilidade dessa voz narrativa acaba atribuindo-lhe o papel de repórter, que ora constrói a cena e recebe um pequeno depoimento, ora se prolonga em uma extensa entrevista. Se a Graciliano é negada a característica de documentário realista, a Luiz Romano é justamente o que notamos nesta sua obra.

No romance de Romano não há espaço para esperança, pois ele é escrito já diante do quadro da fome em sua versão catastrófica, conforme designação de Josué de Castro. O narrador de Romano não se priva de construir cenas próximas a episódios verossímeis, com detalhes minuciosos:

Os velhos catavam piolhos pelo corpo, metiam-nos na boca, como símios, naturalmente (...) Cães desarvorados vagabundeavam por aí, a lambar a gelatina da disenteria que se empoçava na terra, ou, quando esfaimados, mettendo o focinho no ânus dos garotos, que, de cócoras, a camisa arregaçada mudando de poiso, atormentadas pela dor-de-barriga e borrifavam as pernas de fezes. (ROMANO, 1962, p. 110)

No capítulo intitulado “O vapor que ficou lá fora...”, a personagem Estudante tem um longo diálogo com Campina. Percebe-se nessa passagem a intenção de denunciar os saques que indivíduos da “Ilha sem nome” fazem aos miseráveis do lugar. Campina é o denunciante, Estudante (como um duplo do autor) faz as vezes de entrevistador, como podemos notar no excerto:

- Campina, quando é que seremos livres?
- Nunca. Ou então no dia em que não existir destruição de cor, de raça ou de nação. Olhe, conheço um filho daqui, preto de nascença, a graça dele é Mestiço e tem boca grossa que se fosse filho de um burro, que firmou papel selado e mandou para Irmãos da Terra-Longe, a dizer que terra vivia em fartura, que mundo estava bom, que chuva dera boas águas, que povo não tinha precisão de nada coisa. Esse tal Mestiço, filho da terra, prêto de tronco de pretaria, ganhou graça, hoje tem casa que nem palácio. (ROMANO, 1962, p. 155)

No fragmento que Estudante faz uma pergunta retórica, qual jornalista, deixando para Campina que denuncie o racismo e a participação de pessoas da terra na censura estabelecida entre colônia e metrópole (aqui identificada como “Terra-Longe”). A fala de Campina é longa e sempre com a intenção de escancarar para o leitor o maior número de desmandos possíveis naquele sistema e a miséria do povo. O capítulo todo se dedica a esse diálogo, que, conforme avança, mais e mais expõe as vicissitudes nefastas daquela região.

Outro exemplo da diversidade dos recursos usados pelo narrador para retratar a paisagem física e humana fustigada pela fome é dada no capítulo “A causa”:

Nos cimões, bandos de corvos num crocitar de agoiro, a poucos metros das pessoas, sem nenhum receio porque nada mais havia para caçar, as lagartixas morrendo nas tocas ou nas bordas dos caminhos, os milhafres peneirando à espera de uma ocasião. Que bicho morto não faltava (...)

Atrás das habitações os pássaros-brancos esperavam: o homem despertava a cinta e mal tinha tempo para descer as calças que já a disenteria borrifava-lhe as pernas a salpicar o chão. (...) Então, os passarões aproximavam-se para disputar os torrões de terra embebidos de fezes. (ROMANO, 1962, p. 22)

Homens e insetos se igualam na luta pela sobrevivência, e as aves de rapina são presença constante, aguardando um corpo, que fosse de gente ou de bicho, para fazer sua refeição. Lembra aqui o capítulo “O mundo coberto de penas”, do romance de Graciliano *Vidas secas*. A semelhança da paisagem – sem a descrição da falência física presente em Romano, mas sugerindo-a com a presença dos urubus –, bem como a desolação, a fome e o declínio das esperanças, aproxima as duas obras.

É de se destacar que Romano prioriza transmitir a seu leitor seu conhecimento a respeito do racismo, da subnutrição e da exploração colonial à qual o arquipélago estava submetido. Helena Riasunova⁴ acrescenta que “*Famintos* é um documento humano, livre dos condicionamentos literários, descrevendo o Povo de Cabo Verde em sua realidade cotidiana” (RIASUNOVA, 1984, p. 7).⁵

Justificamos assim, a analogia feita entre o documentário e o romance de Luís Romano, assim como as ficções de Graciliano Ramos e Manuel Lopes, mais próximos da linguagem cinematográfica, sempre amparada nas premissas já citadas de Theodor Adorno. Concordamos com o teórico alemão no que diz respeito ao uso do suporte literário naquele momento, que se readaptou às novas formas de expressão, migrando de uma arte a outra. Acreditamos ser a construção de imagens um elemento importante nas três escritas que as aproxima das novas modalidades de arte e comunicação que surgiam no período.

⁵ Investigadora e tradutora russa das literaturas lusófonas, atuando no Instituto de literatura mundial Maxim Gorki, principal centro de pesquisa para o Estudo de literaturas estrangeiras da Rússia.

Referências

- ABDALA Jr. *De Voos e Ilhas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.
- BRUNACCI, Maria Isabel. *Graciliano Ramos - um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêtica, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Prefácio à primeira edição de *Famintos*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1962
- CASTRO, Josué. *Geografia da fome: O dilema brasileiro - pão ou aço*. 2.vol. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- CHALENDAR, Pierrette and Gérard. *Estrutura tipológica e alcance político de Famintos de Luís Romano*. Lisboa: Editora Ulmeiro, 1984.
- FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção - O desenvolvimento de um conceito crítico" Revista USP, São Paulo: número 53, p.162 a 182, março/maio/2002. Tradução Fábio Fonseca de Melo. (Originalmente publicado em: P. STEVICK (org.). *The Theory of Novel*, Nova York: Free Press, 1967. Tese de Doutorado.)
- LABAN, Michel. *Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, s.d.
- LOPES, Manuel: *Os flagelados do vento leste*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Círculo do Livro, s.d.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Record, 1985.
- RIASUNOVA, Eleonora. Prefácio à segunda edição de *Famintos*. Lisboa: Editora Ulmeiro, 1984.
- ROMANO, Luís. *Famintos*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A. 1962.
- SANTOS, Rubens Pereira. *Vidas secas e Os flagelados do vento leste: Insulamento e tragédia*. (219 ps.) Tese (doutorado em estudos comparados) - Universidade de São Paulo: FFCH/USP, 1995.

O PRIMEIRO AMOR E A CANTADEIRA: A MODERNIDADE COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA EM ANA MIRANDA E MIA COUTO

Marluci Cristina da Silva Demozzi¹
Vera Lúcia da Rocha Maquêa²

Introdução

As reflexões de várias vozes e épocas sobre as produções da modernidade propiciou discussões pertinentes relacionadas à arte e o engajamento, onde o ato de pensar e se expressar no campo intelectual passam por avanços proporcionando a ciência construir estudos nas diversas áreas, e o indivíduo, a linguagem e o texto como circuito comunicativo passa a ser objeto de análise, fomentando uma nova forma de pensar que resulta na recontextualização das produções.

A proposta deste artigo é analisar os contos “O primeiro amor” de Ana Miranda e “A Cantadeira” de Mia Couto a partir da idéia da modernidade como estratégia discursiva defendida por Benjamin Abdala Junior, que norteará a interpretação sobre a produção intelectual alinhada as questões culturais, sociais e folclóricas de suas épocas. Na presente análise comparada será levada em consideração o processo da construção discursiva que repousa nos dois autores objeto deste estudo, não considerando o texto como fechado em si mesmo, mas sim como objeto que carrega marcas sociais e históricas,

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Estudos literários pela UNEMAT. Mestre em Estudos Literários pela UNEMAT.

² Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Pós Doutora na Sobonne Nouvelle - Paris III. Professora de Literatura da UNEMAT.

buscando estabelecer uma relação do conto com o contexto literário e a situação comunicativa.

Benjamin Abdala Junior defende em seu livro *“Literatura, história e política”* que quem inicia o estudo comparativo das literaturas dos países de língua oficial portuguesa depara-se, de imediato, com uma tradição histórico-cultural comum, que permeia as suas produções artísticas. (p. 35)

Ainda de acordo com Abdala Junior (2007) O estudo de Literatura Comparada dentro da língua portuguesa, trata-se de verificar o que existia da cultura portuguesa na do Brasil, ou do Brasil e Portugal nas literaturas africanas de língua portuguesa, ou seja, o diálogo que está embutido nas produções literárias dos países de língua portuguesa.

Se faz necessário então tomarmos como auxílio o que diz Carvalhal (2006) que na literatura comparada pode ser adotada investigações diferenciadas, mudando a metodologia, diversificando o objeto de análise e outros. Paralelamente investigar referências de influências adotando uma postura comparativista do pensamento do homem e da organização da cultura.

Assim que Abdala Junior (2007) aborda a ideia da administração da diferença, reforçando que deve-se numa análise comparativa tolerar a diferença, ou seja, saber administrar e identificar a diferença, como uma forma de abertura para um novo olhar.

Não obstante ainda se faz necessário compreender a ideia defendida por Bakhtin (2002), da dialogia, que apresenta a língua como concreta e viva. A análise do discurso é essencial para traçarmos um quadro comparativista entre as obras aqui elencadas.

Boaventura de Sousa Santos na obra *“ Pela mão de Alice”*, encerra o capítulo modernidade, identidade e a cultura de fronteira afirmando “A zona fronteira, tal como a descoberta, é uma metáfora que ajuda o pensamento a transmutar-se em relações sociais e políticas. E não esqueçamos que a metáfora é o forte da cultura de fronteira e o forte da nossa língua.” (Boaventura de Sousa Santos, 1999, p.155)

Pois bem, vale neste momento compreendermos um pouco o gênero que será analisado, o conto. Muitos estudiosos buscam a definição de conto, logo, Cortázar, se dedicou um pouco mais nessa definição e apontou que o conto é uma narrativa de tempo e espaço curto, com personagens e enredo que provoque uma ruptura com o cotidiano, sem deixar de retratar as ações humanas, e que de certa forma seja extraordinário ao ponto de alcançar no leitor, os sentimentos, idéias, lembranças e sensibilidade.

Ana Miranda

Ana Maria de Nóbrega Miranda é uma autora brasileira, nascida em Fortaleza em 1951, realizou seus estudos primários no Rio de Janeiro e em Brasília. Casa-se e vai morar em São Paulo onde se dedica a filmes do cinema novo brasileiro.

Estréia como escritora publicando poesias que passam despercebidas pela crítica literária. Só em 1998 lança o livro *“Boca do inferno”* se lançando a uma produção de resgate da história literária, centralizando o poeta Gregório de Matos, e este livro lhe rende o prêmio Jabuti, de revelação de 1990, sendo o mesmo traduzido em várias línguas.

Daí pra frente mergulha no mundo da produção e no ano seguinte lança *“O retrato do rei”*, enfocando o ouro. Em 1995, tendo como tema central o poeta Augusto dos Anjos, lança *“A última Quimera”*. Em 1996 *“Desmundo”* e no mesmo ano *“Clarisse”*.

No ano de 1998 publica *“Antologia de poesias”*. Depois em 1999 escreve conto, que foi reunido no livro *“Noturnos”* e em 2002 *“anotações de seu diário de Juventude”* e *“Dias e Dias”*. Em 2009 publica *“Yuxin”*. Depois de passar por vários estados atualmente mora no Ceará.

De acordo com o site [anamirandaliteratura](http://anamirandaliteratura.com):

Voltada para a linguagem, dotada de um brasilianismo intenso, Ana Miranda realiza um trabalho de redescoberta e valorização do nosso tesouro literário, que a leva a dialogar com obras e autores de nossa literatura, numa

época em que as culturas delicadas são ameaçadas pela força de uma cultura universal. Fundada em séria e vasta pesquisa, recria épocas e situações que se referem à história literária brasileira, mas, primordialmente, dá vida a linguagens perdidas no tempo. Sua obra tem sido matéria de estudos na área acadêmica, recebendo teses e monografias, geralmente ligadas a questões de literatura & história, barroco brasileiro, romantismo, ou pós-modernidade. (<http://www.anamirandaliteratura.com.br/biografia.html>. Acessado em 22/01/2014).

Na escrita de Ana Miranda, há uma pesquisa diferente, que rumo para outros sentidos, ultrapassando o universo da história e dos acontecimentos nacionais, como se mais interessasse a literatura que a própria realidade ou, dizendo de outro modo, como se a literatura fosse ela própria a realidade.

Contextualização da obra e análise do conto “O primeiro amor”

O conto “O primeiro amor” faz parte de uma coletânea intitulada “De primeira viagem”, que reúne contos de Ana Miranda, Fernando Bonassi, Milton Hatoum, Moacyr Scliar, Paulo Bloise, Tony Belloto e Heloisa Pietro. Ele foi lançado em 2004 pela companhia das letras, e tem como intuito levar o leitor a se debruçar sobre a vida adulta e caminhar pelos bosques da ficção exaltando a dor e o prazer das primeiras descobertas.

Ana Miranda havia acabado de lançar seu livro *Dias e Dias* (2002) e já havia publicado um livro de conto. Nesta coletânea o objetivo dos autores eram relatar situações de marinhos de primeira viagem, cada qual a seu modo. Para tanto Rimbaud abre o livro relatando seus vinte anos, dando vida a magia e a beleza das descobertas da juventude, e este deslumbramento pode ser observado também no conto de Ana Miranda.

O conto “*o primeiro amor*” narra a história de uma protagonista que se vê encantada por um jogador de basquete. Os

pais estão em uma reunião e a menina movida pelo barulho da bola batendo, vai até a quadra poliesportiva e se depara com um jovem musculoso treinando sozinho. Quando o jovem percebe sua presença para de bater a bola e encontra o seu olhar. Neste momento as manifestações se afloram e como uma explosão de sentimentos mantém a menina refém daquele momento por muitos anos.

Essa situação a deixa motivada para realizar as suas atividades diárias, mas no calor da sua idade ela não consegue descrever o que de fato acontece, no final do conto já madura a protagonista consegue chegar a conclusão de que as sensações antes sentidas se dizia respeito ao seu primeiro amor.

Neste contexto Ana Miranda consegue de forma criativa se apropriar de discursos indiretos livres, onomatopéias, sinestésias, e acima de tudo a particularidade da oralidade representada na escrita, e essa apropriação se da como um recurso de estratégia discursiva que por ora estão sendo encontradas em ficções denominadas pós moderna.

A idéia de uma produção contemporânea tentando manter ou resgatar passagens do passado faz parte dessa construção narrativa do século XIX e XX e Ana Miranda procura evidenciar essa ligação como na passagem:

sozinha, no banco de trás do carro, eu olhava do lago, do mato, da lua que brilhava no céu e se refletia na água, que era a mesma paisagem de sempre, do caminho de volta do clube para casa à noite, mas havia alguma coisa diferente naquela paisagem, lobos nas sombras, ruídos, ameaças, frutas de sabor estranho, ela me convidava a entrar, e eu me vi correndo no mato, desabalada como se fugisse, enquanto ouvia as batidas da bola na quadra batendo batendo pá pá pá repetidamente, e eu chegava à beira do lago, e me jogava na água prateada, e pensava na prova de matemática amanhã e eu não tinha estudado a matéria e ia precisar aguar o gramado pá pá pá e as minhas meias preferidas estavam sujas e eu não gostava do ovo cru e eu ia ter aula de italiano e eu tinha ido muito mal na expressão oral e o disco ainda não tinha chegado e pensava nessas coisas prosaicas mas nada ti-

rava de meu corpo a sensação estranha que eu sentia, pá pá pá ouvia meu coração a bater também, e via a imagem do jogador treinando na quadra, [...]

Também nesta passagem é possível identificar as estratégias utilizadas pela autora. A reprodução da oralidade se faz presente a todo o momento, confirmada pela ausência de pontuação, como se o trecho reproduzisse o próprio pensamento da protagonista. A batida da bola sentida repetidas vezes em suas ações, a mistura de suas sensações com os deveres do cotidiano.

Observa-se também que a história contada não apresenta o tempo cronológico de forma explícita, podendo observar que as sensações da juventude serão sentidas em qualquer data, desde que sejam adolescentes, pressupondo um deslocamento crítico da história.

Ainda que o foco de Ana Miranda seja a vida de personagens da história da literatura brasileira, a mesma foca neste conto a vida simples da condição do indivíduo frente ao novo, um certo estranhamento que por ora entenderemos como a não compreensão dos sentimentos que tomavam a protagonista.

Vale, entretanto exaltar que a construção enunciativa da autora dialoga com o que afirma Bakhtin, de que a língua é concreta e viva, tendo uma dialogização interna da palavra, que é repassada pela palavra do outro, ou seja, o enunciador para constituir um discurso leva em conta o discurso do outro, que está presente no seu, sendo pontos de vista acerca da realidade.

Contudo o conto “*O primeiro amor*” aparece como uma construção narrativa moderna que debruça sobre as vivências da juventude, observa-se que a não utilização de pontuação, a não divisão de parágrafos e o diálogo interno da personagem provoca em um primeiro momento um estranhamento, que com o passar da leitura se justifica como, de fato, sendo somente do indivíduo que passa pelo primeiro amor o poder de reproduzir essas sensações na escrita, e dando a autora a liberdade de usar dessa estratégia.

Mia Couto

António Emílio Leite Couto nasceu em julho de 1955 na Beira, Moçambique, dizem que adotou o nome mia, pois gostava de gatos. Ainda em Beira realizou seus estudos e com quatorze anos publicou alguns poemas no jornal local e três anos depois se mudou para capital, hoje Maputo. Iniciou os estudos de medicina, mas abandonou para se dedicar ao jornalismo, paixão que motivava o mesmo. Passou por várias dificuldades trabalhando como jornalistas por conta da guerra de libertação. Com trinta anos retoma os estudos na área de biologia.

Mia Couto é considerado o escritor africano mais conhecido, iniciou sua carreira com a poesia, lançando em 1983 o livro "*Raiz de Orvalho*", que em 1999 e 2001 foi relançado. Volta a publicar poesias em 2011 com o livro "*tradutor de chuvas*".

Com o conto trabalha boa parte de sua trajetória, inicia em meados dos anos 80 e tem como foco uma nova maneira de falar português, sendo eles: *Vozes Anotecidas em*, 1986; *Cada Homem é uma Raça em* 1990; *Estórias Abensonhadas em* 1994; *Contos do Nascer da Terra em* 1997; *Na Berma de Nenhuma Estrada em* 1999; *O Fio das Missangas em* 2003;

Publicou crônicas também, sendo: *Cronicando em* 1988; *O País do Queixa Andar em* 2003; *Pensatempos. Textos de Opinião (1ª e 2ª ed. da Caminho em* 2005); *E se Obama fosse Africano?* e *Outras Interinvenções em* 2009.

E claro trabalhou com o gênero romance, onde lhe rendeu várias premiações e a tradução de seus livros em vários idiomas, sendo: *Terra Sonâmbula em* 1992; *A Varanda do Frangipani em* 1996; *Mar Me Quer em* 1998; *Vinte e Zinco em* 1999; *O Último Voo do Flamingo em* 2000; 4ª ed. em 2004; *O Gato e o Escuro em* 2001; *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra em* 2002; *A Chuva Pasmada em* 2004; *O Outro Pé da Sereia em* 2006; *O beijo da palavrinha em* 2006; *Venenos de Deus, Remédios do Diabo (2008) Jerusalém [no Brasil, o livro tem como título Antes de nascer o mundo] em* 2009;

Recebeu vários prêmios desde 1985 e o mais recente foi o prêmio *Camões* de literatura e ainda é sócio correspondente da Academia brasileira de Letras.

A escrita é a paixão de Mia Couto, da poesia a prosa, o gênero literário não é o mais importante para o autor que escreve pelo prazer de bagunçar a língua.

Considera-se Mia Couto um moçambicano que se identifica com suas raízes, trabalhando de forma criativa a relação entre identidade, memória e oralidade, dando vida as vozes dos sujeitos, enfatizando uma estratégia discursiva que contribui com uma reconstrução de vozes, e afirmação das práticas culturais e lingüísticas de seu país.

Contextualização da obra e análise do conto “A cantadeira”

O conto “A Cantadeira” faz parte de um livro chamado “*Na Berna de Nenhuma Estrada e outros contos*”, que compreende 38 histórias que foram retiradas de relatos publicados na imprensa portuguesa e Moçambicana. São histórias de um ambiente considerado mágico, onde a fantasia se mistura a realidade cotidiana, apresentando personagens intensos que encanta o leitor. Ele foi lançado em 1999 pela Editora Caminho e em 2003 já estava na sua 3ª Ed. As histórias apresentadas vem de um lugar reinventado, onde é possível inventar a si próprio e que a palavra seja mágica, e desse não lugar surge a escrita, mas o lugar pertence a ele, seria sua terra Moçambique, afirmou o autor em uma entrevista ao site ajanela.com

Neste livro aparenta que o objetivo do autor era relatar situações fantásticas de personagens comuns, envolvidos por situações corriqueiras, mas que de alguma forma marcaram a vida dessa sociedade. A impressão que dá é a de que o autor tenta repassar a estranheza dos sentimentos e ao mesmo tempo a utilização desses sentimentos como resíduos de bondade que emanam o coração desses personagens.

O conto “A Cantadeira” narra a história de uma protagonista que tem na essência da vida e da alma, o cantar, porém de forma diferente, nua. Afirma no início do conto que as pessoas se despem para amar, e porque não sendo o cantar seu amor, fazê-lo nua? A personagem carrega com si também a idéia de que só há público para suas apresentações, pois ela

canta nua. Cita que muitos se enfeitam para se apresentar, mas que para ela o que vale é a sua sombra desenhada em meio as tonalidades da música.

Dizem que cantar espanta a morte, mas para a personagem cantar tem outra finalidade, a de atrair outra vida para perto de si, e é o que acontece, quando aparece um certo homem, apanhador de pérolas, neste momento ela sente o amor, e explica que esse sentimento é como o mar e a terra se inundando mutuamente.

O amor era forte entre eles como pode ser observado na seguinte passagem do conto:

Amei esse peroleiro tanto até dele perder memória. Lembro apenas de quanto estive viva. Minha vida se tornava tão densa que o tempo sofria enfarte, coagulando de felicidade. Só esse homem servia para meu litoral, todas vivências que eu tivera eram ondas que nele desmaiavam. Contudo, estou fadada apenas para instantes. Nunca provei felicidade que não fosse uma taça que, logo após o lábio, se estilhaça. Sempre aspirei ser árvore. Da árvore serei apenas luar, a breve crença de claridade

Tudo transcorria bem nesse romance, até o momento que o peroleiro deveria partir para as ilhas de Bazaruto, precisava colher as riquezas das conchas, estava certo de encontrar entre as rochas os mais belos brilhos, mas na visão da protagonista esquece ela encrostada nas rochas, por se sentir a pérola mais preciosa.

Quando deu a data da partida, o peroleito pediu que ela cantasse, e que não chorasse, pois as aves vivem migrando e não choram, somente cantam na esperança de partirem e regressarem com a maré. E ela deveria cantar para a maré trazê-lo de volta.

E assim ela permaneceu cantando e a lembrança de seus braços a acalentava, e os lugares, os objetos começaram a ter um novo sentido para ela:

Para sempre me ficou esse abraço. Por via desse cingir de corpo minha vida se mudou. Depois desse abraço trocou-se, no mundo, o fora pelo dentro. Agora, é dentro que tenho pele. Agora, meus olhos se abrem apenas para as funduras da alma. Nesse reverso, a poeira da rua me suja é o coração. Vou perdendo noção de mim, vou desbrilhando. E se eu peço que ele regresse é para sua mão peroleira me descobrir ainda cintilosa por dentro. Todo este tempo me madreperolei, em enfeitei de lembrança.

Mas o seu grande amor demorava em retornar e ela se sentia uma ostra com a casca tão dura que morria dentro de sua própria casa, imaginava que se ele voltasse não a reconheceria então ela deveria cantar a mesma música de sua partida para ele a encontrar.

O seu canto já não encanta ninguém, pelo contrário as pessoas riem dela pelas costas, pois a mesma havia perdido a voz, uma mulher se aproxima e entrega um papel e uma caneta pedindo para ela escrever o que sente, mas ela não consegue, neste momento surge entre a escuridão um homem que entrega a ela uma pérola. Ela então escreve no papel Foi quando? Enterraram-no? E o homem se limita a falar e se afasta.

Neste momento ela escuta como se viesse de dentro da pérola e voz do peroleiro dizendo, cante! Cante aquela canção em que eu parti e munida de uma força inexplicável ela lança os acordes da antiga melodia. Sua voz faz o homem que entregou a pérola voltar, arrepiado, como se nela a voz e o peito se houvessem reencontrado.

Neste conto Mia Couto consegue de forma criativa se apropriar de discursos diretos, indiretos e indiretos livres, metáforas, sinestésias, e acima de tudo a particularidade da oralidade representada na escrita, como no caso de Ana Miranda e essa apropriação se dá como um recurso de estratégia discursiva que por ora estão sendo encontradas em ficções denominadas pós moderna.

Mesmo apresentando um conto carregado de primeiras experiências, Mia Couto reafirma a oralidade como marca de

identidade. É possível encontrar uma voz poética e sofrida que ganha vida nos gestos, performances e falas da personagem, como se a sua vivência fosse coletiva.

O tempo mesmo não apresentado cronologicamente, nos remete a um diálogo de lembranças e memórias, são como estratégias discursivas para retratar as alegrias e as dores do amor e a resistência aos novos sentimentos aflorados. As marcas ideológicas ganham vida na descentralização das estratégias discursivas, e esse é um marco de Mia Couto.

Gilberto Matusse (1998, p.760) afirma que os autores moçambicanos “[...]movidos por um desejo de afirmar uma identidade própria, produzem estratégias textuais que representam uma atitude de ruptura com essa referência. Esta imagem consuma-se fundamentalmente na forma como se processa a recepção, adaptação, transformação, prolongamento e contestação de modelos e influências literárias.”

Neste interino, Mia Couto dotado de estratégias estilísticas busca além de relatar as fêveras e aventuras amorosas, promover o respeito as tradições e resgatar de forma a não se perder no tempo os mitos e lendas do passado. É notável no conto “*A cantadeira*” a preocupação com o pano de fundo maravilhoso e poético que a personagem está inserida, mas a utilização de recursos oriundos da oralidade, e carregados de diálogos internos se apresenta como uma estratégia discursiva moderna, por fazer de uma história de amor, um enredo carregado de metáforas.

Considerações finais - análise comparativa

Os estudos literários comparados não se aplicam apenas a literatura nacional, pois aborda questões de evolução, críticas e fenômenos. Deve também ser utilizado o comparativismo como um confronto entre obras ou autores.

Em síntese, a proposta deste artigo de verificar a modernidade como estratégia discursiva defendida por Benjamin Abdala Junior, é encontrada na construção dos dois autores e suas respectivas obras ora analisadas. Na presente análise comparada observou-se o processo de construção discursiva

não considerando o texto como fechado em si mesmo, mas sim como objeto que carrega marcas sociais e históricas.

Para Abdala Junior (2003, p. 104) “procuramos nos textos literários engajados em português, similaridades contextuais (dentro da dinâmica de cada série literária nacional e entre elas) e similaridades situacionais (dos fatores relativos à base histórico-social.”

Nesta perspectivas encontramos, portanto em “*O primeiro amor*” de Ana Miranda uma criatividade em utilizar de discursos indiretos livres e ausência de pontuação, como se reproduzisse a oralidade na escrita. Observa-se também a reprodução de sons, onomatopéia, não apresentando um tempo cronológico, mas um tempo de marcas da vida, a juventude. A idéia de resgatar sensações cultivadas no passado, como uma tradição da sociedade, as marcas do primeiro amor de forma diferenciada, reafirma as estratégias discursivas da modernidade utilizadas pela autora.

O mesmo acontece em “*A Cantadeira*” de Mia Couto, de forma criativa o autor se apropria de discursos, metáforas, sinestesias, para relatar a afloração do amor, mas acima de tudo propõe a representação da oralidade na escrita. E ainda como marca das estratégias discursivas modernas, usa das lembranças e memórias para apresentar um tempo implícito nas ações dos personagens.

Abdala Junior (2003, p. 130) afirma que “Em relação às literaturas de ênfase social, a convergência de expectativas entre leitor implícito/leitor real, em face de seu caráter de intervenção social, leva o escritor a associar eficácia comunicativa à abertura informativa. Por sobre formas de comunicação redundantes (nunca sem elas), a codificação artística procura efetivar-se através de atualizações criativas, que dinamizem cada contexto situacional.”

Ao fazer uma codificação literária, o sujeito da enunciação torna-se um “radar” sociocultural, levando-o a trabalhar uma matéria além da sua consciência. Não obstante ainda, o conceito de Abdala se enquadra nas obras analisadas, no entanto, sugere-se a leitura de outros contos dos autores citados, para uma melhor compreensão, concordando ou não com o que este artigo acabara de expor.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. Editora Boitempo. São Paulo, 2004
- ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2 ed. Editora Ateliê editorial. São Paulo, 2007.
- ABDALA JUNIOR, Benjamim. *De Vôos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. Editora Ateliê editorial. São Paulo, 2003.
- ANAMIRANDALITERATURA. Biografia de Ana Miranda. Disponível em <http://www.anamirandaliteratura.com.br/biografia.html>. Acessado em
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literaturas e de Estética: A teoria do Romance*. Editora Hucitec Ltda. 5 ed. São Paulo, 2002
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: Valise de Cronópio. Trad. de Davi Arriguci Junior. São Paulo, perspectiva, 2008.
- COUTO, Mia. *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 109-112.
- MATUSSE, Gilberto. A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- MIRANDA, Ana. RIMBAUD, Arthur. BONASSI, Fernando et al. : De primeira viagem: antologia de contos. Cia das Letras. Organizado por Heloisa Prieto. São Paulo, 2004. 145 p.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. 5 ed. Editora Cortez. São Paulo, 1999.

A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE O NEGRO NO BRASIL: APONTAMENTOS ACERCA DA OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR

Nara Lasevicius Carreira¹

O estereótipo é uma camisa-de-força, uma forma de controle social. [...] estereótipos congelam a personalidade, apagam a individualidade, dotando o receptor com características que se adaptam ao ponto de vista a priori do percebedor em relação à classe social ou étnica, ou, ainda, à categoria sexual de sua vítima.
David Brookshaw

No percurso de investigação da inserção da temática racial e de autores negros nas coleções didáticas aprovadas pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNLD 2015-2018), a pesquisa recém-iniciada teve como ponto de partida o levantamento de bibliografia teórica a respeito da construção do imaginário sobre o negro no Brasil. Nesse sentido, quatro textos se destacaram e deram corpo à compreensão de como se constituíram os estereótipos raciais e consolidou-se uma ideologia racista no país por meio da literatura; são eles: *Sociologia do negro brasileiro*, de Clóvis Moura, *O negro na ficção brasileira*, de Gregory Rabassa, *Raça e cor na literatura brasileira*, de David Brookshaw, e o artigo “A trajetória do negro na literatura brasileira”, de Domício Proença Filho.

Para pôr em relevo a pertinência da análise aqui proposta, cabe apresentar com mais detalhes seu objeto. Em curso realizado no Centro de Estudos Africanos, da Universidade de São Paulo (CEA-USP), “Aspectos da história e da cultura do

¹ Mestranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

negro no Brasil”, um dos tópicos abordados consistiu na saúde da população negra brasileira. Tendo em vista que a maior parte do público era composta por educadores, o professor provocou-nos com a pergunta “Como esse tema diz respeito a vocês?”. Diante do silêncio geral, ele próprio respondeu: “Os filhos e as filhas dessas pessoas negligenciadas pelo sistema de saúde estão na sala de aula. As representações negativas de negros e negras permeiam os livros didáticos, os exemplos utilizados na escola. Isso afeta também a saúde emocional das crianças negras”.

Nesse momento surgiu a inquietação que germinou a pesquisa agora em curso – como se dá a inserção da temática racial no contexto escolar, especificamente no ensino de literatura? Que imagens do negro são veiculadas nos materiais didáticos? De que modo isso contribui para uma educação igualitária, com respeito à diferença? Essas e outras questões vêm norteando o trabalho em desenvolvimento, que se voltou, em sua etapa introdutória, às leituras mencionadas no início do presente artigo. Para compreender como se dá atualmente a representação do e sobre o negro no livro didático, é preciso acompanhar a construção histórica dessa representação, o estabelecimento de paradigmas e sua posterior contestação, a partir de uma literatura em que o negro passa a ser sujeito, não mais objeto.

Isto posto, retomemos o itinerário da representação do negro na literatura.

O século XIX é marcado, em nossa história, pelo que podemos chamar de “consolidação” da literatura brasileira: os escritores estavam empenhados em dar uma dicção nacional à literatura aqui produzida, distanciando-se de Portugal. O Romantismo, especialmente em sua primeira fase, buscará elaborar um projeto de identidade nacional, tendo a natureza local como base de seu imaginário. Como explica Antonio Candido:

Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos

poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual. [...] Portanto, o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. (Candido, 2002: 20, 39-40)

Ora, se a verossimilhança era um aspecto importante para a adesão à literatura que então se fazia, é de se esperar que, na apresentação da realidade feita nas obras da época, encontremos elementos intrínsecos a essa realidade: uma sociedade estruturada pelo escravismo, com grande contingente negro na composição populacional. O Censo de 1872, trazido a público pelo Núcleo de Pesquisa em História Econômica e Demográfica da UFMG, revela que, à época, 58% dos residentes no país se declaravam pretos ou pardos.²

É de surpreender, ao menos à primeira vista, que parcela tão expressiva da população não figurasse em peso no temário da produção literária brasileira; porém, conforme analisa Moura (1988), entendemos, num segundo momento, o que está em jogo na economia ideológica que move tal produção: o negro na condição de escravizado é peça fundamental de um capitalismo primitivo, o que impede que seja colocado como herói pela elite que detinha o monopólio da escrita prestigiada. Brookshaw (1983) também contribui para esta análise ao destrinchar o papel do escritor branco na sociedade da época: “a escravatura foi aceita por todos, inclusive a maior parte dos escritores, que, geralmente, surgiam pelo in-

² Consultado em www.palmares.gov.br/?p=25817.

teresse dominante dos proprietários de escravos, ou dependiam do amparo de instituições escravocratas” (1983: 27). No lugar do negro aparece o indígena, no entanto como farsa – o mesmo Censo mencionado traz um levantamento de apenas 4% de nativos na composição demográfica nacional; ora, de que índio se fala nessa literatura oitocentista?

Pode-se dizer que estamos diante de um índio “abstrato”, que, segundo Brookshaw (1983: 231), encontrava-se “fora da estrutura social da nação. Desse modo, o nacionalismo do século XIX buscou mais inspiração em um nativo mítico do que em um africano colonizado, ainda sofrendo os abusos de uma escravidão que era vital para a economia do país”. Assim, é esse caráter mitológico que será atribuído ao indígena do Romantismo, revestido dos valores que importavam à construção de um herói consoante à ideologia dominante.

Peri, d’O *guarani*, talvez o exemplo mais óbvio, abdica de sua cultura – com destaque para a conversão ao cristianismo: “Peri quer ser cristão!”, afirma o próprio índio (Alencar, 1996: 231) – e de seu grupo, para zelar, incansável, por sua senhora, Ceci, em uma espécie de escravidão voluntária, como posto no romance. O que sustenta sua imagem de herói *nacional* é a intimidade que tem com a natureza, símbolo maior desta mesma nação. Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, debruça-se, no capítulo “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, sobre a forja do índio romântico em sua manipulação ideológica:

O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua lara, “senhora”, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. [...] Nas histórias de Peri e de Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem.

[...] O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só

ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial. (Bosi, 1992: 177, 179)

A eleição *desse* índio (porque outros, como os aimorés d'O *guarani*, são a própria encarnação do mal, uma vez que lutam contra os portugueses) ocorreu pela exclusão do negro ou, quando muito, por sua caracterização como inferior, em variadas dimensões, no imaginário que se construía em consonância com o projeto de identidade nacional em curso no século XIX. Se o branco não podia ser, ao menos não de modo evidente, o herói e o símbolo da literatura, pois associado ao português, de quem queria afastar-se, a idealização do indígena é uma estratégia importante para configurar uma das soluções previstas pelo projeto nacional – a miscigenação como redenção (equação em que o negro, posteriormente, também entrará).

Quando surge a literatura nacional romântica, na sua primeira fase, surge exatamente para negar a existência do negro, quer social, quer esteticamente. Toda a ação e tudo o que acontece nessa literatura tem de obedecer aos padrões *brancos*, ou de exaltação do índio, mas um índio distante, europeizado, quase um branco naturalizado índio. Idealização de um tipo de personagem que não participava da luta de classes, como o negro, mas era uma idealização de fuga e escape para evadir-se da realidade sócio-racial que a sociedade *branca* do Brasil enfrentava na época. Era mais Rousseau e romantismo do “bom selvagem”, quase um cavaleiro medieval, do que uma tentativa de mostrar a situação de extermínio do índio brasileiro. Era, de um lado, descartar o negro como ser humano e heroico, para colocá-lo como exótico-bestial da nossa literatura, e de, outro, fazer-se uma idealização do índio em oposição ao negro. [...] Esse indianismo europeizado entrava como um entrave ideológico necessário para se definir o negro como inferior numa estética que, no fundamental, colocava-o de um lado como a negação da beleza e, de outro, como an-

ti-herói, como facínora ou como subalterno obediente, quase que ao nível de animal conduzido por reflexos (Moura, 1988: 26).

Os apontamentos de Clóvis Moura importam, assim, para nossa discussão, por expor a engrenagem do sistema literário em questão, indicando as forças sociais em disputa na elaboração da narrativa sobre o país, narrativa essa escrita e difundida pelos detentores do poder econômico. Veremos, ao longo do artigo, como isso se deu efetivamente, a partir de um olhar mais detido sobre alguns textos literários.

Um imaginário baseado em estereotipia

Para o recorte necessário a este texto, foi escolhida parte da obra de José de Alencar como objeto privilegiado desta discussão, por entender sua condição basilar na consolidação da literatura brasileira e no currículo escolar. É preciso lembrar a dimensão que o autor buscou dar a seu trabalho, em convergência com o propósito de criar uma identidade nacional: abrangeu diversos espaços geográficos e formas de organização social, passando pelo litoral e pelo sertão do Nordeste (*Iracema* e *O sertanejo*, respectivamente), pela natureza ainda predominante sobre a cidade (*O guarani*), o interior paulista (*Til*) e o fluminense (*O tronco do ipê*), a vida nos centros urbanos (*Senhora* e *Lucíola*), na região dos pampas (*O gaúcho*), as ambientações históricas (*As minas de prata*), para citar alguns exemplos. As proporções de tal obra encontrarão relevo nas escolhas curriculares, predominante nos materiais didáticos e nas listas de leituras obrigatórias dos diversos vestibulares, como pretendemos demonstrar em outro momento da pesquisa.

O percurso empreendido neste artigo não visa a uma análise pormenorizada, tanto pelos limites do texto quanto pelos objetivos da pesquisa da qual se origina. Isso posto, buscaremos olhar para a construção das personagens negras nos seguintes trabalhos: as peças *Mãe* e *O demônio familiar* e o

romance *Til*.³ Para tanto, tomo como referência a discussão elaborada por David Brookshaw (1983) a respeito dos estereótipos dos negros – especificamente dos escravizados – na literatura brasileira de autores brancos.

Na caracterização que Alencar faz dessas personagens, nota-se, em geral, um movimento ambíguo de repulsa e interesse, esse último sentimento associado a um processo de exotização do sujeito negro. A repulsa pode estar ligada ao fato de o negro ser considerado uma ameaça para a integridade moral das famílias dos donos de escravos, como n’*O demônio familiar* – são nesses casos que aparece em sua obra uma defesa da abolição da escravatura, já que o convívio com escravizados poderia corromper os senhores; mas o asco também pode surgir na forma como apresenta e descreve o corpo, os gestos e a fala da personagem negra, como veremos adiante em *Til*, na abordagem de Zana, a ex-escravizada que enlouquecera ao presenciar o assassinato de sua senhora.

Fiquemos, por ora, com Pedro, o dito “demônio familiar”. Em poucas páginas, inteiramo-nos de que se trata de um “moleque”, o que, em uma leitura atualizada, leva a crer que seus atos escandalosos – aos olhos da família à qual pertence – não são muito mais que brincadeiras sem maldade: faz pequenos arranjos para aproximar seu dono, Eduardo, de uma viúva rica, afastando-o de Henriqueta, a moça por quem é verdadeiramente apaixonado.

EDUARDO (rindo-se) – Eis um corretor de casamentos, que seria um achado precioso para certos indivíduos do meu conhecimento! Vou tratar de vender-te a algum deles para que possas aproveitar o teu gênio industrial.

PEDRO – Oh! Não! Pedro quer servir a meu senhor! V.M. ce. perdoa; foi para ver senhor rico!

EDUARDO – E que lucras tu com isto! Sou tão pobre que

³ Considerando esse romance no contexto de minha pesquisa, o debate em torno dele torna-se ainda mais importante, dado que a obra figurou nos últimos três anos na lista de leituras obrigatórias da Fuvest (2013, 2014 e 2015), tendo permanecido no vestibular da Unicamp. Como é sabido, tais processos seletivos influenciam em grande escala o currículo não oficial do Ensino Médio.

te falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?

PEDRO – Oh! Trata muito bem, mas Pedro queria que senhor tivesse muito dinheiro e comprasse carro bem bonito para...

EDUARDO – Para... Dize!

PEDRO – Para Pedro ser cocheiro de senhor! (Alencar, 2003: 30)

No trecho, como em outros momentos dessa e outras obras alencarianas, vemos uma relação entre senhores e escravos que escamoteia tensões; tudo acontece como se os primeiros fossem benfeitores dos segundos, e estes aceitariam tal condição com satisfação, contentes com o lugar que ocupam na estrutura de poder de uma sociedade escravocrata. Pouco adiante, é da boca do próprio garoto que ouvimos “Pedro fez história de negro, enganou senhor” (Alencar, 2003: 31). Ora, é evidente que há certo falseamento quando negros e brancos compartilham a mesma visão sobre negros; é difícil crer que valores negativos associados à cor da pele – como, no caso, a mentira – tivessem sido tão bem assimilados, que os próprios negros os assumissem como fato.

Não há espaço na peça – e no conjunto da obra de José de Alencar – para uma voz dissonante nesse sentido, principalmente quando as ações do escravizado são contrapostas às de seu senhor, exemplo de moralidade. Assim, as opiniões de Eduardo ganham relevo, em tom de advertência: “Já soube tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses répteis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração!” (Alencar, 2003: 33). Uma relação profundamente desigual e violenta como a imposta pela escravidão ganha tom ameno e até caloroso com a imagem elaborada no trecho destacado, em que parece que os escravizados são *abrigados no seio* dos senhores. O comportamento malicioso de Pedro deixa de ser individual para ser coletivo, *representativo* de um grupo inteiro; eis o estereótipo:

a dramaturgia do século XIX registrou ocasionalmente a personagem do escravo urbano engraçado, engenhoso e cheio de astúcias e cujo protótipo é o escravo Pedro, de *O demônio familiar*, de José de Alencar. Prolongamento ou continuação do moleque da Casa Grande, e muito comum como figura “tipicamente brasileira”, sobressai-se o malandro, sempre negro ou mestiço, astucioso, vivo, oportunista, mentiroso, alegre, sedutor e boa vida. (Augel, s/d: 14)

Clóvis Moura, em outro trabalho (1977), pode nos ajudar a compreender a configuração dessa personagem nacional, o malandro, ao estudar a trajetória do negro na transição da condição de escravo para a de cidadão. Para o estudioso, há um aperfeiçoamento dos mecanismos de dominação que buscam manter a imobilidade social: a estrutura socioeconômica não é alterada de modo a incorporar como força de trabalho o grande contingente de ex-escravizados – opta-se pela mão de obra imigrante, por motivos que incluem a política de branqueamento incipiente –, culminando na marginalização da população negra, excluída da cidadania plena.

A imobilidade mencionada aprofunda-se com a legitimação da ideia de que o negro não trabalha porque é preguiçoso, porque *naturalmente* não é dado ao trabalho (quando, no passado, também *naturalmente*, era propenso à servidão), logo, alguém em quem não se pode confiar (retomaremos em breve a relação entre o negro livre e o negro não confiável). Ao opor o caráter do negro livre ao do escravizado, busca-se um paradigma do “bom escravo”, conforme coloca Moura:

aquele que vivia na senzala trabalhando, aceitando a sua condição de escravo passivamente, sujeitando-se, social e ideologicamente, aos padrões impostos pelos seus senhores. Seria o negro cativo que tinha como unidade psicológica, plasmando a sua personalidade, os valores do senhor e a ideologia global do senhor. Por isto mesmo, sujeitava-se, sem resistência à estrutura que o oprimia. (Moura, 1977: 18)

Voltando à peça *O demônio familiar*, encontramos Pedro, arrependido, buscando desfazer o arranjo, articulando outro, dessa vez para concretizar a união de Eduardo e Henriqueta. Após desencontros e mal-entendidos, tudo se resolve, porém não sem a punição do “moleque” como desfecho, em discurso que não só intensifica a camuflagem da tensão racial, como a trasveste de convívio harmonioso que enobreceria o negro, se a isso ele estivesse disposto:

EDUARDO – Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele, na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. [...] (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão.) (Alencar, 2003: 84-5)

O que pode significar a alforria como punição na obra de um autor que defendeu abertamente a escravidão? Se seguimos na linha que vinha sendo desenhada na análise dos outros trechos da peça, é possível depreender que uma das ideias colocadas é a da escravidão como moralizante para o negro, uma vez que lhe permitia conviver com pessoas dotadas de valores elevados, como seus senhores. A um tipo como Pedro, em quem não se pode confiar, resta a liberdade, em novo regime, privado de oportunidades reais de inserção social. A perversidade final reside na justificação da margina-

lidade a partir do alegado caráter do negro, pondo de lado a análise da estrutura – como vimos com Moura (1977), mantida e aperfeiçoada no pós-abolição –, que se alimenta da exclusão.

*

Partamos, agora, do Rio de Janeiro para Santa Bárbara, no interior paulista, onde se passa a trama de *Til*. Anteriormente, neste artigo, foi indicado em linhas gerais o modo de representação da personagem negra, Zana, no romance em questão. Vejamos alguns exemplos para discussão:

Da cozinha, que ainda se conservava em bom estado, com exceção da porta já tombada ao chão pela ferrugem das dobradiças, saía um som roufenho e soturno, como o grunhido de um porco. Acocorada num canto, com o queixo sobre os cotovelos fincados ao peito cerrando a cara, descobria-se uma criatura humana, dobrada sobre si a modo de trouxa [...]. Uma vaga expressão de sorriso chegou a iluminar aquela fisionomia bruta e repulsiva; Depois arrancou do peito cavernoso a mesma toada do acalanto, cujas palavras truncava por formas que somente se percebia delas a sonância confusa e estranha. Dir-se-ia que ela cantava em algum dialeto africano, tão bárbara era a pronúncia com que se exprimia (Alencar, 2012: 37-38).

No que soa como antecipação das descrições naturalistas, Zana é apresentada de maneira degradada, somente tendo algum resquício de humanização quando em contato com Berta, a heroína do romance (escusado mencionar sua cor...): “Mas a pobre louca era uma das misérias sobre que se derramava como bálsamo a alma de Berta” (Alencar, 2012: 38). Tal resquício, porém, figura apenas como “empréstimo” da moça divinizada à mulher negra, tornada bestial; essa constitui-se como alegoria do negro incompreensível, preenchendo uma lacuna entre o animal e o humano.

A estereotipia também opera com força no ideário de beleza que se consolida no imaginário brasileiro: as características físicas do branco (especialmente da branca) são exaltadas em oposição *necessária* às do negro e da negra. A tais polos estão vinculados valores igualmente polarizados: virtude e vício, contraposições fundamentais para endossar o projeto político de branqueamento que começa a se delinear no Brasil oitocentista: “A associação da cor preta com maldade e feiura, e da cor branca com bondade e beleza, remonta à tradição bíblica, resultando daí que o simbolismo do branco e preto constitui parte intrincada da cultura europeia, permanecendo em seu folclore e em seu patrimônio literário e artístico” (Brookshaw, 1983:12).

A associação exposta por Brookshaw configura uma espécie de profecia autorrealizadora, em que a criação de determinada expectativa, projeção ou, simplesmente, de uma ideia acerca de um indivíduo ou grupo social é alimentada de tal forma, que mina as possibilidades desse(s) sujeito(s) ser(em) outra coisa, acabando por “cumprir a profecia”. Uma vez apresentada como louca e inumana, Zana está fadada a ser louca e inumana – não há matizes possíveis em seu comportamento e sua personalidade.

Na caracterização da personagem, repulsa e curiosidade misturam-se no olhar do narrador em direção a ela, como quem não consegue decidir se fixa ou desvia o olhar daquilo que o horroriza. Dinâmica semelhante observa-se no capítulo “O samba”, do mesmo romance, em que se descreve o momento de lazer dos escravizados da fazenda de Luís Galvão, uma das personagens centrais. Como explica Gregory Rabassa (1965: 95), as cenas dos ritos africanos “são apresentadas com a intenção única de criar um pouco de colorido”. Vejamos a elaboração do episódio:

Em torno da fogueira, já esbarrondada pelo chão, que ela cobriu de brasido e cinzas, dançam os pretos o samba com um frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina esse desesperado saracoteio, no qual todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia, como se

quisesse desgrudar-se. Tudo salta, até os crioulinhos que esperneiam no cangote das mães, ou se enrolam nas saias das raparigas. Os mais taludos viram cambalhotas e pincham à guisa de sapos em roda do terreiro. Um desses corta jaca no espinhaço do pai, negro fornido, que não sabendo mais como desconjuntar-se, atirou consigo ao chão e começou de rabanar como um peixe em seco. No furor causado pelo remexido infernal, alguns negros arremetiam contra a fogueira e sapateiam em cima do borralho ardente, a escorrer do braseiro. [...] Entretanto o negrinho, a requebrar-se, abria o queixo e atroava os ares com esta cantiga:

Candongá, deixa de partes
É melhor desenganar,
Que este negro da carepa
Não há fogo pra queimar.

Salvo os *rr* finais que ele engolia e os *ll* afogados em um hiato fanhoso, tudo o mais era produção do estro africano e da sua veia de improviso. (Alencar, 2012: 117)

O romance não oferece margem para compreender a ordenação do ritual e a organização social ali articulada; Alencar põe-se do lado de fora da cena narrada, tal como se vê nos diários de viajantes estrangeiros que tanto influenciaram a formação da literatura brasileira – observa, descreve e julga, segundo seus padrões socioculturais. A análise de Flora Süssekind, em *O Brasil não é longe daqui*, oferece elementos que dão força ao ponto aqui apresentado:

É como se a chave das Ciências Naturais e o olhar interessado, classificatório, do viajante naturalista servissem de rede interpretativa superponível a qualquer paisagem. Rede atemporalizadora, positiva, definidora de singularidades botânicas, humanas e geográficas locais, capaz de deter tanto o olhar autorreflexivo, petrificado por uma paisagem-só-prancha [...], quanto qualquer imagem-não-natural, não territorializada do país (Süssekind, 1990: 113-114).

À época de Alencar, imperava uma política assimilacio-

nista, em que a cultura dominada, considerada inferior, deveria ser, conforme explica Clóvis Moura (1988), pulverizada, fragmentada e, enfim, neutralizada pela cultura dominante, autoproclamada superior.⁴ Com efeito, o sujeito negro aparece como objeto a partir de uma “visão distanciada”, configurada em textos que envolvem “procedimentos que, com poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética *branca* dominante” (Proença Filho, 2004:161): a rejeição à expressão linguística dos negros, por exemplo, é tamanha, que Alencar chega à recusa do registro gráfico das mencionadas supressões fonéticas.

Sob o olhar que exotiza a experiência de ócio, lazer e prazer dos sujeitos negros escravizados, perde-se a dimensão subversiva desses momentos, em que tais sujeitos humanizam-se e, por meio de uma sociabilidade própria, produzem brechas num sistema que os degrada; brechas que

funcionavam como mecanismos de distensão psicológica contra a rigidez do regime de trabalho a que estavam submetidos. Os batuques, muito comuns, por isto mesmo, serviam como ponto de convergência dos grupos que reelaboravam os seus valores culturais e tribais e, durante a sua função, restabeleciam a hierarquia antiga, fragmentada com e pelo cativo (Moura, 1988: 112)

Quando Alencar opta por retratar essa fissura do mundo do trabalho, exposta no episódio do samba, como acessório de uma representação exotificada do grupo social dos escravizados, revela, talvez, a dimensão do lugar do trabalho e, por conseguinte, dos trabalhadores em sua narrativa. Em um período histórico em que o labor é sinal de rebaixamento social (lembramos o orgulho de Brás Cubas por nunca ter suado para obter o pão...), tudo o que está vinculado a esse campo significará desprestígio – como vimos n’*O demônio familiar*, a punição da alforria implica o trabalho, ainda que em regime de liberdade. Conforme analisado por Paula Maciel Barbosa, em tese sobre *Til*, no final do romance, tendo Berta abdica-

⁴ Conferir o Capítulo 2 de *Sociologia do negro brasileiro*, “Sincretismo, assimilação, acomodação, aculturação e luta de classes”.

do de sua felicidade para cuidar dos pobres-diabos que a rodeiam, “radicaliza-se a oposição já presente entre os grandes proprietários e os desvalidos durante toda a narrativa e a não menos melancólica constatação de que a felicidade é o não trabalho e mora bem longe dos que trabalham a terra” (Barbosa, 2012: 115).

No mesmo trabalho, a pesquisadora traz um olhar sobre a representação da escravidão no romance que pode nos ajudar, tendo em vista que nosso trabalho está situado na perspectiva da educação antirracista, a pensar em modos de leitura da obra. Ao ler a tragédia em que consiste a vida de Zana como representativa de uma tragédia coletiva – a escravidão do povo negro –, temos elementos para propor uma reflexão acerca da abordagem do romance no contexto escolar. Ao mesmo tempo em que podemos discutir a brutalidade do sistema escravista, reverberada no corpo e na mente angustiada de Zana, é pertinente atentar para a forma escolhida por Alencar na construção dessa personagem. Recuperando e, assim, amarrando o argumento, a caracterização grotesca não seria, afinal, uma dupla violência sofrida pela mulher negra?

*

Para completar o breve percurso por parte da obra de José de Alencar, olhemos, enfim, para *Mãe*. A peça traz um desafio para a leitura aqui delineada, por destoar dos estereótipos elencados, marcados por uma bestialização do sujeito negro; em *Mãe* há, no entanto, outro – o que Brookshaw chama de “Escravo Nobre” em sua tipologia. A nobreza da personagem é colocada de saída, uma vez que a peça é dedicada à mãe do autor: “Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe”, escreve na apresentação dirigida a ela.

Historicamente, a experiência da maternidade foi negada à mulher negra no Brasil. Seja separada dos filhos no momento da venda no cais, seja tendo o filho arrancado de seus cuidados no nascimento – vindo a criança tornar-se, primeiro, “brinquedo” dos filhos da casa-grande e, depois, assumin-

do os trabalhos adultos –, o papel que coube a essa mulher foi (sem mencionar a exploração sexual e a acumulação do serviço doméstico), sob a supervisão da mulher branca, amamentar e, muitas vezes, criar os filhos de seus senhores.

Ora, trazer a dimensão da maternidade para uma personagem – e protagonista – negra parece, em um primeiro olhar, uma escolha narrativa ousada para a época e seu autor – e pode permanecer ousada, num segundo olhar, se consideramos que tal personagem é caracterizada como moralmente elevada; há, contudo, mais elementos em jogo. Descobrimos logo que Joana, a mãe do título, exerce a maternidade na condição de escrava de seu próprio filho, Jorge, que desconhece sua origem – mas não apenas isso: exerce evitando, de todas as formas, que ele saiba o real vínculo que os une. Está configurado o cenário para a performance heroica de abnegação de uma mãe que, sendo mãe sem um filho que a reconheça como tal, cumpre, na verdade, o papel da escrava. Atentemos para alguns fragmentos:

ELISA – Tu nos serves, como se fosses nossa escrava. Todas as manhãs vens arranjar-nos a casa. Varres tudo, espanas os trastes, lavas a louça e até cozinhas o nosso jantar.

JOANA – Ora, iaiá! que me custa a fazer isso?

[...]

JORGE – Quando precise de mandar por ela fazer alguma coisa, não tenha acanhamento, D. Elisa.

[...] JORGE – Tu és sempre boa, Joana!

JOANA – Não digas isso, nhonhô!

JORGE – Digo, sim! – D. Elisa, creio que minha mãe, a quem não conheci, não me teria mais amor do que esta segunda mãe, que me criou.

JOANA – Hô gente, nhonhô! Isso são modos de tratar sua escrava!

[...]

JORGE (a JOANA) – Vai! Olha que o doutor chega da Europa onde se cozinha perfeitamente. Hás de deitar três talheres.

JOANA – Nhonhô espera mais alguém?

JORGE – Quantos somos nós?

JOANA - Nhonhô!... Logo não vê!... Joana sentar-se na mesa com seu senhor!... Credo!

JORGE - Já te disse, Joana!... Aqui não há nem senhor, nem escrava... Se me tornas a falar assim, ralho contigo. (Alencar, 2010: 4, 10, 46)

Valendo-se do papel duplo de Joana, Alencar encontra a lacuna perfeita para naturalizar relações de poder: com o pretexto de que a mãe nobre e sofredora “coloca-se em seu lugar” de escrava por amor ao filho, o autor constrói uma imagem harmônica de relacionamento, em sua superfície, afetuoso, mas profundamente desigual. Isso é escancarado mesmo quando Jorge descobre a verdade sobre sua família: perante o fim trágico de Joana, a primeira reação de seu filho é a preocupação com o que seu pai, falecido havia muito, pensaria sobre ele: “Ah! Meu pai... Como deves sofrer neste momento!” (Alencar, 2010: 105). Como explica Rabassa (1965: 94):

dos negros, [Alencar] pouco tem a dizer, exceto que são escravos por natureza. Dentro dessas correntes da escravidão, entretanto, está disposto a reconhecê-los como figuras essencialmente boas e leais. Mas as qualidades que considera admiráveis nos personagens negros não deixam de ser as que refletem um ajustamento natural e leal a seu estado de servidão.

O ajustamento de que fala Rabassa pode ser mais bem compreendido quando comparamos o desfecho de Joana com o de Pedro, n’*O demônio familiar*. De modos distintos, ambas as obras abordam a impertinência do convívio entre senhores e escravizados: na segunda, pela imoralidade do “moleque”; na primeira, pelo inconveniente que uma mãe negra traria à felicidade de seu filho branco. Como analisado em trabalho a respeito da educação dos escravizados em José de Alencar, “as duas peças combinam o elemento da escravidão com as aspirações nobres da família e da regeneração da sociedade a partir dos valores burgueses” (Ferreira, 2012: 38); regeneração que não toma o sujeito negro como parte dessa

sociedade, reforçando a desumanização à qual é submetido pelo sistema escravista e que reverbera na obra de um dos mais importantes escritores de nossa literatura.

Considerações finais

Analisando a contribuição de Flora Süssekind (1990) para o debate em torno de José de Alencar, Maria Cecília Boechat (2003) oferece uma pista importante para compreender o mapeamento dos personagens negros na obra do autor:

O narrador de Alencar, conclui Süssekind, configura-se como “um ‘senhor de terras’ todo-poderoso”, que “organiza tramas e redes”, sem se deixar, entretanto, questionar. Assim, se, no romance histórico, a prosa de Alencar já interpõe, entre a paisagem que mira e o sujeito que narra, a ação transfiguradora do tempo, essa transfiguração não escapa ao “ponto de vista senhorial” – “o ponto de mira fixo”, com o qual se busca a “gestação do povo americano”, as origens da nacionalidade – que acabará por “des-historicizar” essas paisagens. (Boechat, 2003: 113)

Considerar a des-historicização apontada por Süssekind como parte do projeto político-literário de José de Alencar significa identificar a trama ideológica que resulta de sua obra, não retirá-la de seu lugar no tempo histórico e social ao qual pertence. Conforme explana Boechat (2003: 32), “romanticamente, Alencar acredita que a ‘realidade’ só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela ‘distorção’ que o ficcional impõe à realidade”.

Olhar para a forma como o autor elabora as relações raciais com olhos de duzentos anos depois não implica anacronismo ou “caça às bruxas”, como quer quem acredita que a literatura não seja espaço de disputas de ideias. Concentrar o esforço no mapeamento de personagens negras alencarianas é parte de um trabalho que compreende a importância do escritor para nossa literatura e, sobretudo, nosso imaginário.

rio, o que acarreta em uma localização privilegiada no currículo escolar. Evidente que as perguntas sobre o currículo não cabem neste texto – haverá o momento para tanto –, porém é pertinente questionar: no José de Alencar do livro didático e da sala de aula há espaço para discutir raça?

Referências

- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: 1857. Digitalizado em 2003; disponível em <www.dominiopublico.gov.br>
- _____. *O guarani*. 1857. 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Mãe*. Rio de Janeiro: 1860. Digitalizado em 2010; disponível em <www.dominiopublico.gov.br>
- _____. *Til*. Rio de Janeiro: 1872. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje. Disponível em www.lettras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artiomoema01.pdf. Acessado em 10 out. 2016
- BARBOSA, Paula Maciel. *O idílio degradado: um estudo do romance Til*, de José de Alencar. 255p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH: 2002.
- FERREIRA, Fernanda de Jesus. “A redenção do corpo e da alma”: a representação literária da educação dos escravizados em José de Alencar (1850-1875). 164p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- FUNDAÇÃO PALMARES. População escrava do Brasil é detalhada em Censo de 1872. Disponível em <www.palmares.gov.br/?p=25817>. Acessado em 26 de set. 2016.
- MOURA, Clóvis. *O negro: de bom escravo a mau cidadão? Coleção Temas Brasileiros*, v. 21. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1977.
- _____. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, v.18, n.50, 2004, p.161-193.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1965.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O DESLOCAMENTO E A ORFANDADE NAS OBRAS *LIVRO*, DE JOSÉ LUIS PEIXOTO, *OS MALAQUIAS*, DE ANDREA DEL FUEGO E *CENTRAL DO BRASIL*, DE WALTER SALLES

Paula Fábrio¹

1. Introdução

As migrações e deslocamentos de indivíduos são temas figurados em diversas narrativas de ficção e, por conseguinte, os contextos socioeconômicos que possivelmente suscitaram tais movimentos populacionais apresentam-se (re) pensados sob novas perspectivas, muitas vezes em franca oposição aos relatos historiográficos nacionais.

Acreditamos que as três obras integrantes do *corpus* da nossa pesquisa conformam ampla discussão sobre essas questões. Portanto, para aprofundar esse debate, cumpre-nos, a princípio, verificar as aproximações e os distanciamentos estéticos entre os livros e o filme selecionados, assim como suas prováveis relações com os aspectos políticos e culturais dos países onde foram produzidos – Brasil e Portugal.

Gostaríamos de ressaltar nossa preferência pela comparação interartes, método que privilegia o estudo narrativo em si. Também nos interessa frisar a motivação em pesquisar jovens autores como o português José Luis Peixoto e, sobretudo, a brasileira Andrea Del Fuego, assim como o cineasta Walter Salles, uma vez que ensejam a possibilidade de com-

¹ Paula Fábrio é doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da FFLCH – USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Fabiana Buitor Carelli. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

preendermos a contemporaneidade e nos colocam a par não apenas da situação social, econômica e política do final da década de 1990 até sua repercussão nos dias de hoje, em 2016, nos dois países, como também nos fazem apreender a produção das séries culturais por meio dos movimentos estéticos que despontam em sua fatura. Não podemos esquecer que as obras, embora contemporâneas, oferecem importante visada sobre o passado.

Outro ponto destacado durante o encontro foi o estudo do entre-espço, nas categorias narrativas, e sua ligação com as identidades portáteis e a condição social tida como subalterna de inúmeros indivíduos. A personagem Adelaide (*Livro*), por exemplo, durante grande parte da narrativa, segue nos comboios de um Portugal salazarista rumo à França, para em seguida conseguir uma hospedagem improvisada na casa de novos amigos portugueses na periferia de Paris. Em determinada altura, Adelaide casa-se e consegue uma moradia mais confortável, muito embora não perceba aquela casa como efetivamente sua. Júlia (*Os Malaquias*), após ficar órfã, vai parar num convento, depois segue “adotada” para a casa de uma família, onde na verdade se torna empregada doméstica (sem remuneração); após essa triste estada, Júlia escolhe o banheiro da rodoviária como residência, de lá sai para viajar de ônibus e para se casar, passando a morar numa casa (um quarto) onde se sente deslocada, assim como Adelaide. Josué (*Central do Brasil*) inicia seu itinerário no saguão de uma estação de trens, passando pelo apartamento pobre de Dora, personagem que acompanha parte de sua trajetória, sendo que grande parte de sua história se desenrola na estrada para o Nordeste do Brasil, em busca do pai. Todos os três personagens, cada um à sua maneira, ao final de suas trajetórias, empenham-se por retornar às origens – familiar (afetiva) ou terra natal (geográfica).

Durante o encontro de Estudos Comparados, discutimos a metodologia do nosso projeto, que consistirá, inicialmente, na leitura da fortuna crítica já existente sobre o filme de Walter Salles e de artigos e estudos acadêmicos que começam a despontar no Brasil e em Portugal sobre os dois romances.

Em um segundo momento, pretendemos esquadriñar as teorias acerca dos conceitos de deslocamento e orfanidade, sob os aspectos sociais e psicológicos e sua relação com as artes. Nessa etapa, investigaremos as formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre nomadismo e, por conseguinte, estabeleceremos alguns pontos de contato (e distanciamento) entre a ideia de nomadismo e as noções de deslocamento e imigração; os estudos de Stuart Hall sobre identidade cultural e de Benedict Anderson sobre identidade nacional também serão valiosos para aprofundar nossa pesquisa sobre a questão do deslocamento. Outrossim, levantaremos as contribuições de Sigmund Freud a respeito do desamparo, conceito ligado à orfanidade.

Concluída a etapa das leituras e do fichamento de informações, ensejaremos a análise comparativa das obras, tendo em vista a imbricação das tensões sociais e psicológicas com os elementos estéticos das narrativas. Julgamos que personagem e espaço (sobretudo o entre-espaço) sejam categorias ideais para atender a nossa proposta de análise. Para ancorar nossa tese no tocante à categoria narrativa do espaço, a princípio, firmaremos estudos sobre obras teóricas e críticas de Antonio Candido e Antônio Dimas. Também pretendemos discutir a noção de “não-lugar”, de Marc Augé, em confronto ao que chamamos de entre-espaço, isto é, espaços físicos de transição, como trens, orfanato, residências provisórias. Em complemento, trabalharemos com a obra de Tzvetan Todorov, sobre literatura fantástica, além de Northrop Frye e também com a *Bíblia sagrada*, para melhor compreensão do romance de Andrea Del Fuego. Com relação à linguagem cinematográfica, nossa proposta é utilizar as concepções de Jacques Aumont, além de François Jost e André Gaudreault sobre espaço.

Por ocasião do encontro, comentamos que nossa pesquisa também visa a criação de um ensaio fotográfico e textual sobre o itinerário das personagens das três obras, para integrar futura publicação da tese de doutoramento. O ensaio pretende confrontar a realidade atual dos cenários figurados nas obras: uma aldeia portuguesa durante a ditadura salaza-

rista, um subúrbio de Paris onde viveram milhares de portugueses nas décadas de 1950 e 1960; uma barragem que assolou uma cidade no interior (imaginário) do Brasil; e o sertão brasileiro no período pós-ditadura. Esse trabalho permitirá a recolha de material para futuras discussões em sala de aula acerca da relação dos lugares imaginários da arte com regiões geográficas repletas de “realidade”.

Ainda durante o encontro, tivemos ocasião de discutir o cronograma para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Após qualificação no segundo semestre de 2017, estimamos que a redação da tese será concluída em 2018 e a produção do ensaio textual e fotográfico do itinerário dos personagens deverá ser uma empresa natural e complementar ao trabalho de pesquisa; sua execução ocorrerá no primeiro semestre de 2019.

Por fim, ressaltamos que a comparação interartes das três obras é inédita. No entanto, a complexidade do desafio torna-se maior na medida em que o livro *Os Malaquias* (2010) ainda não possui fortuna crítica no Brasil.

Ao encerrar a apresentação de nosso projeto de pesquisa, ouvimos as opiniões dos demais participantes da mesa, inclusive do coordenador, conforme demonstraremos a seguir.

2. Apontamentos pós-comunicação

De acordo com sugestões do Prof.º Dr.º Alessandro Carvalho Sales, mediador do debate que se seguiu a nossa comunicação, seria interessante – ao ponderarmos futuramente em nossa tese as diferenças entre exílio, emigração e expatriação, assim como entre espaço, ambiente e território – lembrar que outras formas de deslocamento além do físico podem contribuir para aprofundar nossa pesquisa.

Suas ideias nos encorajaram a pensar o deslocamento físico dos personagens e sua comparação com a hipótese de imobilidade, isto é, nos confrontar com a possibilidade de eles nunca terem saído de seus lugares, até porque, em alguns casos nas obras do *corpus*, a mobilidade de classe social é praticamente inexistente. Essas reflexões estenderam-se para a sensação de

pertencimento, que por sua vez independe do local físico onde o personagem vive ou para onde pretende regressar.

Em acréscimo a essas ideias, importa resgatar o pensamento de Edward Said acerca do exílio. Para ele:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003: 58).

Ainda na esteira desse pensamento, Said afirma que a vida do exilado é “nômade, descentrada [e] contrapontística” (2003: 60). Assim, podemos estabelecer contato com a noção de nomadismo em Deleuze e Guattari, vista anteriormente em nossa pesquisa de mestrado. Um dos conceitos que nos interessam para clarificar essa noção é o de máquina de guerra²; para ambos os filósofos, 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, que se caracteriza pela dupla articulação, em alternância, de elementos binários da soberania política.

Uma vez que o professor Sales é conhecedor da obra de Guattari, suas sugestões lançaram luz para novas formas de ler o filósofo francês. Por conseguinte, também revelam um ponto de inflexão para nossa pesquisa, a ser aprofundado futuramente: a proposta de liberdade com relação a teorias. Por ora, deixemos esse aspecto em “repouso”.

Outra questão interessante, com a qual nos confrontamos durante o debate, foi a da tirania e sua relação com os deslocamentos. No caso da personagem Adelaide, por exemplo,

² Para uma visão abrangente sobre os conceitos de máquina de guerra e aparelho de Estado, ver a obra *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, conforme bibliografia ao final deste trabalho.

sua tia decide seu destino; a situação lembra à do banimento, uma vez que a jovem não tem escolha. Segundo o poeta Joseph Brodsky, a tirania faz isso, ela estrutura a vida para todos, “[a]lém do mais, faz isso pelo bem de todos, porque qualquer manifestação de individualismo numa multidão pode acabar sendo nociva” (BRODSKY, 1994: 70).

Em nossa opinião, a tia de Adelaide age em conformidade com o Estado Salazarista, ao reproduzir, no microcosmo daquela aldeia portuguesa, a arbitrariedade do governo ditador, uma vez que a personagem tenta “estruturar” a vida da sobrinha.

Cabe lembrar, no caso de Adelaide, a personagem é enviada a Paris. Segundo Edward Said, “Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram anos de solidão miserável: vietnamitas, argelinos, cambojanos, libaneses, senegaleses, peruanos” (SAID, 2003: 49). O comentário de Said também é válido para os portugueses da história de Peixoto, que viveram na periferia da cidade, ao lado de outros emigrantes pobres. Essa ideia nos remete à política de massas, referida por Said no mesmo ensaio, e também imbricada com o conceito de nacionalismo. O regime, ao ditar como as pessoas deveriam viver em território nacional, acabava por provocar a ânsia de escape, a fuga para outras terras. Said irá comparar esse deslocamento das massas com “o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, 2003: 50).

Para a personagem Júlia, de *Os Malaquias*, o primeiro deslocamento ocorreu, inicialmente, com o que lhe restou da família após a morte dos pais, um de seus irmãos. Logo depois, eles se veem separados. No entanto, embora Júlia se desloque de modo solitário ao longo da narrativa, a personagem representa parte da população interiorana brasileira suscetível a toda sorte de abusos por parte das elites. Júlia representa os milhões de deslocados de suas casas, de sua

cidade natal, a perambularem pelo país.

Josué, personagem do filme de Walter Salles, órfão e pobre como Adelaide e Júlia, fica à mercê dos mais espertos, mais velhos ou, por assim dizer, da ocasião. Sua perambulação acaba sendo ditada pelos outros, pelos que o conduzem e à sua parceira de estrada, Dora.

A situação de Josué assemelha-se a de outros brasileiros pobres, órfãos ou abandonados, muitas vezes em condições sociais vulneráveis nas capitais do Sudeste, sem contato com a família em outros Estados, cujo fio de comunicação perdera-se há muito tempo.

Adelaide, Júlia e Josué não são tipos, mas personagens complexos. Todavia, representam parte da realidade de emigrantes, exilados e refugiados.

Cabe-nos agora, munidos desses primeiros esboços, prosseguir com nossa pesquisa para verificar as tensões que se desdobram nos tecidos narrativos das obras e expandir nossos conhecimentos no tocante ao trabalho interdisciplinar que se impõe.

3. Referências

Obras-base:

- PEIXOTO, José Luis. *Livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
DEL FUEGO, A. *Os Malaquias*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles; Produção: Elisa Tolomelli [Filme]. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: VideoFilmes, RioFilme (BR) e MACT (FR), 1998. (112 min), cor, son.

Demais obras:

- AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012.
AUMONT, Jacques.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.
AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2001.
BRODSKY, Joseph. *Menos que um: ensaios*. São Paulo: Companhia

- das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol.5. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Projeto para uma psicologia científica (1895)*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1980. vol.1.
- _____. *Interpretação dos sonhos (1900)*. In: Op.cit. vol. 4.
- _____. *Romances Familiares (1909[1908])*. In: Op.cit. vol. 9.
- _____. *Totem e Tabu (1913[1912-1913])*. In: Op.cit. vol. 13.
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Bíblia sagrada*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1980, 27ª edição.

A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER A PARTIR DA ÓTICA DO AGRESSOR EM *O REMORSO DE BALTAZAR SERAPIÃO*, DE VALTER HUGO MÃE¹

Penélope Eiko Aragaki Salles

Introdução

Apesar das muitas conquistas femininas (direitos trabalhistas equivalentes aos dos homens, criação de delegacias de defesa da mulher, leis voltadas à proteção das mulheres como a Lei 11.340, Lei Maria da Penha; Lei 13.104/2015, Lei do Femicídio no Brasil), as mulheres ainda sofrem com a violência cometida por maridos, namorados, companheiros, familiares, desconhecidos².

Infelizmente as práticas violentas contra as mulheres ainda são toleradas pela sociedade, sendo justificadas e autorizadas pelos parceiros ou familiares. Assim, muitos homens punem os comportamentos femininos quando consideram que eles fogem do papel esperado de mãe, de esposa e de dona de casa, pois acreditam que possuem o direito de fazer

¹ O nome do romance, do autor e dos personagens constam em letras minúsculas conforme as edições publicadas do livro e, para manter a coerência, optamos por mantê-las dessa forma ao longo do trabalho. De acordo com as normas da ABNT, usaremos letra maiúscula no nome do autor apenas nas referências e nas citações.

² De acordo com um questionário aplicado pela Pesquisa Nacional de Saúde (PNS) no ano de 2013, um total de 3,7 milhões de pessoas, com 18 anos ou mais, sofreram agressão de alguém conhecido. O número de vítimas do sexo feminino foi de 2,4 milhões, enquanto os quantitativos masculinos foram de 1,3 milhão. Se entre as vítimas do sexo feminino preponderam os parceiros e ex-parceiros (35,1%, com especial concentração na faixa jovem: 43,1%), entre as vítimas masculinas, os mesmos apresentam uma baixa incidência como agressores (15%); aqui, se destacam os amigos e colegas como fonte de conflito (27,1%). (WAISELFISZ, 2015, p.56)

qualquer coisa como agredir, xingar, desvalorizar e, até mesmo, matar, para fazer impor sua vontade ou aquilo que acreditam que seja correto.

Essa lógica também acontece em casos onde a violência contra a mulher é praticada por desconhecidos que se sentem “provocados” por comportamentos transgressores como a exposição “excessiva” do corpo feminino. (WASEL-FISZ, 2015, p.75)

Quando se fala nesse tipo de violência, muitas pessoas a associam a atos cometidos por estranhos, pouco mencionam a violência praticada por pessoas conhecidas ou por familiares. Esse tipo de violência é também denominada violência intrafamiliar³, que é a praticada entre indivíduos unidos por laços de parentesco civil (marido, mulher, padrasto, madras-ta, sogra, etc) ou natural (pai, mãe, filhos, irmãos, etc).

Esse tipo de violência está relacionado a toda prática que prejudique o bem-estar, a integridade física, psicológica ou a liberdade de um membro da família. A violência intrafamiliar não está restrita ao espaço familiar, pode ocorrer dentro ou fora de casa.

Nesse tipo de violência temos presente uma relação assimétrica que determina uma hierarquia entre os membros, com fins de dominação, de exploração e opressão. São relações de subordinação-dominação entre os membros da família como homem/mulher, pais/filhos, diferentes gerações, entre outras.

A ótica do agressor

A violência intrafamiliar aparece com destaque no romance *o remorso de baltazar serapião*, do escritor português valter hugo mãe. O enredo trata, basicamente, das memórias de

³ Segundo o Ministério da Saúde (BRASIL, 2001, p.10), a definição de violência intrafamiliar considera “qualquer tipo de relação de abuso praticado no contexto privado da família contra qualquer um dos seus membros. As estatísticas são eloquentes ao assinalar o homem adulto como autor mais frequente dos abusos físicos e/ou sexuais sobre meninas e mulheres. No entanto, o abuso físico e a própria negligência às crianças são, muitas vezes cometidos pelas mães, e no caso dos idosos, por seus cuidadores”.

baltazar serapião, um jovem simples, brutalizado pelas condições precárias de vida que, certo de que sua mulher o traía com seu senhor, passou a empregar a violência física contra ela.

No romance, temos a perspectiva do agressor, no caso, o relato de baltazar serapião. Então, a partir do seu ponto de vista, analisaremos como a violência vai sendo construída e justificada na obra, visto que não temos o relato da vítima. valter hugo mãe, ao optar por um narrador em primeira pessoa, possibilita que nós, leitores, tenhamos acesso à perspectiva do autor da violência e de sua lógica interna.

De modo geral nos estudos antropológicos, temos com maior frequência o relato da vítima e pouco material sobre a versão do autor da violência (ALVIM; SOUZA, 2005; ROSA, 2008; CORTÉZ; SOUZA, 2010). Uma das justificativas deve-se ao fato de nem sempre conseguir identificar ou localizar o agressor ou ainda saber quais foram as motivações e as circunstâncias da violência.

Perfil do agressor

Para compreender como a violência vai sendo construída no romance, consideramos importante analisar primeiramente o perfil do agressor, baltazar serapião.

Acreditamos que ao identificar características como sexo, gênero, classe social, escolaridade (e outras variáveis), conseguiremos entender melhor o contexto cultural e social em que ele está inserido. Sendo assim, através de sua fala, poderemos observar a forma de pensar do personagem, examinar as práticas adotadas nas relações conjugais e parentais e entender sua interação com outros homens. (MUSZKAT, 2006, p.45)

Apesar de *o remorso de baltazar serapião* evocar um período medieval, queremos analisar em que medida baltazar pensa, age e se comporta de acordo com um padrão de masculinidade. Para definir o seu perfil, teremos como base o pa-

drão de masculinidade denominado hegemônico. De acordo com Susana Muszkat (2006, p.19), esse padrão tem como valores:

o poder do homem sobre a mulher e crianças e a complementar submissão da mulher a ele, atribuindo lugares de superioridade e inferioridade a uns e outros. Associa virilidade e masculinidade à força física, prontidão sexual, coragem. Este homem é ainda provedor e emocionalmente forte, uma vez que a fragilidade é algo associado ao universo feminino. Sendo assim, é necessário afastar-se de qualquer atributo vinculado ao mundo das mulheres, o que os leva a um comportamento homofóbico. O risco de uma aproximação de cunho mais afetivo com um outro homem pode levá-lo a ser *mal interpretado* como alguém com pendoros homossexuais. Ele é regido por rígidos padrões quanto ao comportamento sexual, em que é *imposta* uma atividade intensa do homem e um recato e timidez da mulher. Ao homem está reservado a esfera do mundo da rua, do público, e à mulher, o mundo da casa, doméstico, privado. Desta forma, exige-se que o homem tenha emprego (implicando, assim, entradas financeiras suficientes para o provimento da família) e que a mulher cuide da casa, dos filhos e do marido.

Tendo em consideração esse padrão e a partir das informações fornecidas pelo personagem, será possível verificar se o comportamento dele segue ou difere do padrão de masculinidade caracterizado acima, como o vigor e a força física, a prontidão sexual, a busca pelo domínio da mulher, entre outros⁴.

baltazar era um jovem servo da propriedade rural do senhor dom afonso, vassalo do rei. Ocupava-se com as vacas, com a produção de leite e de queijo do seu senhor. Dessa forma, pertencia a parcela mais pobre da população e vivia

⁴ De acordo com os registros do Sinan, no caso de jovens e adultas, de 18 a 59 anos de idade, o agressor principal é o parceiro ou ex-parceiro, concentrando a metade de todos os casos registrados. Na maior parte dos casos, predomina a violência doméstica. Parentes imediatos ou parceiros e ex-parceiros são responsáveis por 67,2% do total de atendimentos. (WAISELFISZ, 2015, p.48)

em grande miséria junto à família serapião, conhecida como “os sargas” devido à relação de afeto com a vaca da família chamada sarga. Aliás, a associação da família de baltazar com a vaca e, de modo geral, com o comportamento animal, torna-se uma constante no romance.

mal tolerados por quantos disputavam habitação naqueles ermos, batíamos os cascos em grandes trabalhos e estávamos preparados, sem saber, para desgraças absolutas ao tamanho de bichos desumanos. tamanho de gado, aparentados de nossa vaca, reunidos em família como pecadores de uma mesma praga. (MÃE, 2011, p.11)

Ao comparar o comportamento da família (o trabalho pesado que enfrentava, as condições precárias de vida e o corpo de todos os familiares) com o comportamento do gado (batíamos os cascos em grandes trabalhos, ao tamanho de bichos desumanos, tamanho de gado, aparentados de nossa vaca) baltazar desumaniza a si mesmo e a sua família, isto é, coloca-os numa condição próxima a dos animais. Ao fazer essa comparação, ele realça o comportamento bruto e vulgar dos familiares de maneira a rebaixá-los.

Por ser um homem do campo, sem uma educação formal, a comparação se baseia em elementos da natureza, que, no contexto do romance, faziam parte do seu cotidiano e do seu conhecimento de mundo.

A partir da perspectiva de baltazar, conhecemos um pouco da sua rotina e do seu tormento ao desconfiar que ermesinda o estava traindo. Temos apenas a sua visão sobre os fatos, o que já mostra uma grande parcialidade.

É importante ressaltar que baltazar cresceu num ambiente opressor e reproduziu o comportamento violento e agressivo do pai. Além disso, baltazar reforça um discurso de inferioridade feminina e justifica as suas ações violentas como necessárias para manter a “ordem das coisas”, como o domínio e o controle da mulher.

Domínio da mulher

Como estava apaixonado por ermesinda, baltazar alimentava o desejo de que ela fosse sua mulher. Queria aproveitar a oportunidade, já que a família da moça queria casá-la o quanto antes, como forma de garantir um bom casamento e proteger a “honra da família”:

a minha mulher haveria de ser a emersinda. eu sabia quem ela era, já a tivera perto por diversas vezes. (...) mais nova do que eu dois anos, queriam casá-la para que se tivesse em honras antes que algum malandro lhe deitasse a mão. era muito bela, a mais bela das raparigas que existiam, diziam, e por isso os riscos de a levarem à força eram muitos, mais valia que um rapaz a tomasse em casamento e lhe ensinasse o de ser esposa, bem como aturasse ele as forças de a preservar em casa. (MÃE, 2011, p.22, grifo nosso)

Nesta passagem, temos expresso o desejo de baltazar em tê-la como esposa (o pronome “minha” reforça ideia de posse), como se a mulher fosse uma propriedade a ser adquirida. Como almejava casar-se com a moça, percebemos uma preocupação na sua fala em preservá-la dos olhares dos outros homens que poderiam cobiçá-la ou, ainda pior, tirá-lhe a virgindade antes do casamento (algum malandro lhe deitasse a mão).

Para o rapaz, ela era a mais bela das moças que existiam na comunidade. Por causa dessa beleza, acreditava que era preciso mantê-la em casa depois de casada para evitar o assédio de outros homens e, assim, garantir a fidelidade no casamento.

Desde o início, ele demonstrou um comportamento controlador em relação à ermesinda. Monitorava constantemente os seus movimentos, querendo saber onde ela estava, com quem estava, o que fazia, etc. “(...) pela incapacidade de esperar de braços cruzados, diariamente assaltava a cidade com as minhas escapulidas. zanzava em esconderijo pelas paredes e becos procurando não ser notado na observação acompa-

nhada das saídas da ermesinda” (MÃE, 2011, p.38-39). Assim, diariamente acompanhava as suas saídas, seguia-a durante seu trajeto e observava seu comportamento a distância. Enquanto esperava ansioso pelo anúncio de compromisso, vigiava e controlava as atividades dela.

Antes de se casar com a jovem, baltazar idealizava as características da amada e descrevia o que considerava importante no relacionamento entre eles. Tais atributos se relacionavam tanto às qualidades necessárias para ter um bom casamento, quanto à negação de possíveis defeitos. Ao escolhê-la como sua mulher, o rapaz acreditava que ela seria passiva, submissa e dócil, qualidades ideais, no seu ponto de vista, para exercer o papel de esposa e dona de casa.

Assim que o compromisso de noivado foi concretizado, acreditava que teria o pleno domínio da jovem quando se casasse:

eu teria espírito para proteger a minha mulher e lhe pôr freios. ela haveria de sentir por mim amor, como às mulheres era competido, e viveria nessa ilusão, enganada na cabeça para me garantir a propriedade do corpo. invadirei a sua alma, pensava eu, como coisa de outro mundo a possuí-la de ideias para que nunca se desvie de mim por vontade ou instinto, amando-me de completo sem hesitações nem repugnâncias. e assim me servirá vida toda, feliz e convencida da verdade. (MÃE, 2011, p.23, grifo nosso)

Dessa forma, o rapaz poderia controlá-la (lhe pôr freios) e dispor livremente de seu corpo, sua alma e suas ideias, como se fosse seu dono. E conseqüentemente, ela o amaria sem restrições e o serviria como se ele fosse o seu senhor e lhe ofereceria o corpo, obediência e fidelidade em troca de proteção e “amor”. Uma relação de submissão amorosa. De certa forma, essa relação refletiria o contexto das relações suserano-vassalo próprias das cortes medievais. No entanto, seria um tipo de vassalagem amorosa invertida, ao invés do amor cortês representado nas cantigas de amor em que o homem desempenharia o papel de vassalo e a mulher, de suserano, teríamos a inversão de papéis.

Partindo desse pressuposto, baltazar acreditava que teria o controle sob sua mulher depois de casado e que a submeteria a uma condição de submissão total através do domínio. Esse tipo de ideologia era comum na Idade Média. José Rivair Macedo (1992, p.15) expõe isso ao dizer que a mulher ao se casar

(...) era ao mesmo tempo doada e recebida, como um ser passivo. Sua principal virtude, dentro e fora do casamento, deveria ser a obediência, a submissão. Solteira, era identificada sempre como *Filia de*, *Soror de*. Casada, passava a ser personificada como *Uxor de*. Filha, irmã, esposa: servia de referência ao homem a que estava sujeita.

Ou seja, a mulher era considerada um ser passivo, sem desejo ou vontade própria, que deveria se submeter ao marido, cuja identidade estaria sempre determinada por sua relação com este: filha, irmã ou esposa. Por ser mulher, bela e pobre, não restava outra alternativa a ermesinda a não ser aceitar a oferta de casamento.

Como é uma narrativa em primeira pessoa, o romance fornece pouca informação sobre como ela era de fato, pois é baltazar quem narra a história e durante a maior parte do romance, ele não dá voz à mulher. Na verdade, não é só a voz dela que é silenciada, mas também seu ponto de vista: não sabemos o que ela pensa ou sente, ou seja, a personagem é tão hermética para nós, leitores, como para baltazar.

O tormento de baltazar

Além do comportamento possessivo e controlador, baltazar demonstrou grande insegurança na sua relação com ermesinda. O ciúme foi o elemento desencadeador das situações de violência entre o casal.

A suspeita em relação a dom afonso foi um dos estopins para as discussões e para os episódios de agressão. A situação dos dois se agravou quando dom afonso solicitou a companhia de ermesinda em sua casa todos os dias no mesmo horário, o que provocou o desatino de baltazar.

A interferência do senhor feudal no seu casamento contribuiu imensamente para a situação de conflito entre o casal. No seu relato, o jovem deixa transparecer que a situação o incomodava, que o fazia perder o controle sobre si mesmo: “naquele tempo o meu martírio começou. empoleirado nas bermas da casa, agarrado às janelas a desesperar de incerteza, fosse a ermesinda meter-se debaixo de dom afonso e que faria eu corno, apaixonado, morto de loucura por ela (MÃE, 2011, p.45). Esse comportamento expressa um dos perigos mais temidos pelos homens: o do adultério por parte das suas mulheres. Portanto, para evitá-lo o homem deveria “(...) desconfiar da predação dos outros homens, pelo que vive na ambiguidade da confiança da amizade e da desconfiança da virilidade predadora dos outros” (ALMEIDA, 1995, p.68).

Desse modo, podemos considerar que a interferência direta do senhor feudal, tanto no trabalho quanto na vida pessoal dos servos, é um ponto relevante na obra e reflete o posicionamento autoritário de dom afonso e o conflito de baltazar ao ter que escolher entre o seu trabalho e a sua mulher: “a pobreza e a dívida para com o nosso senhor haveriam de fazer de mim o mais calmo dos cornudos.” (MÃE, 2011, p.67)

Assim, devido ao regime de servidão, tanto baltazar quanto sua mulher deveriam cumprir as ordens e se submeter às vontades de seu senhor sem questioná-las. Temos como exemplo o casamento dos dois. Por mais que baltazar quisesse se casar com ermesinda, o matrimônio se realizou somente após a autorização de dom afonso e o consentimento das duas famílias.

dom afonso estava de acordo, e temia eu que estivesse também curioso por se ter perto de nova rapariga e assim exercer o seu domínio sobre todos nós, ultrapassando os mandamentos. mas nada era explícito, só a sua autorização que fora dada para que nos casássemos e tivéssemos guardida a meias na casa de meu pai. tudo se prepararia como estava planeado. (MÃE, 2011, p.24)

Nesta passagem, baltazar já expressa as suas desconfianças em relação ao dom afonso. Apresenta o receio de que este utilize seu poder para se aproximar de ermersinda, o que seria considerado por ele um abuso de poder e um desrespeito aos mandamentos bíblicos. Como veremos posteriormente, a suspeita se confirma e dom afonso exige a companhia da jovem em sua casa. Essa prática mostra o quanto as relações de poder entre o senhor e os seus servos influenciavam a vida das pessoas no período medieval.

Por causa da sua condição servil, ermesinda deveria desempenhar as tarefas que lhe cabiam. “Em geral, a esposa de um servo ‘casado’, isto é, provido de um benefício, via-se reduzida ao domínio senhorial. Devia pagar certas obrigações, em geral na forma de prestação de serviços” (MACEDO, 1992, p.28). Portanto, se dom afonso solicitasse seus serviços, a jovem seria obrigada a cumpri-los.

Dessa forma, sem saber como recusar, o rapaz consentiu no pedido e viveu um verdadeiro inferno, pois temia que dom afonso tentasse algo contra sua jovem esposa e usasse de sua autoridade para abusar dela.

Com medo de ser traído, ele começou a suspeitar das saídas da mulher. Manifestava suas desconfianças e insistia que ela confirmasse suas suspeitas.

mas nada da boca da ermesinda me confirmava, nem os olhos que lhe deitava às partes da natureza, abertas em bom sol, me diziam o que ali poderia ter entrado. e mesmo ao toque dos dedos nada parecia diferenciar os seus dias das nossas noites. e era como me enlouquecia, nada saber e saber apenas o que me queria confirmar dos bons intentos de dom afonso. (MÃE, 2011, p.46)

Como não conseguia obter nenhuma confissão de ermesinda, baltazar procurou evidências da traição. Apesar de suas suspeitas, o adultério não era confirmado. No entanto, ele não se convencia disso e continuava procurando evidências o tempo todo. Assim, começou a investigar as atividades de ermesinda na casa de seu senhor. Sua principal fonte de informação era brunilde, sua irmã que trabalhava lá.

era diariamente, como diariamente ali a mandou, e tudo o que eu fazia para os alcançar em conversa não era suficiente. nem pedido à brunilde o serviço se fazia, mandada embora com veemência, as portas fechavam-se para que nada visse ou ouvisse. e dom afonso não saía de lá a arfar, causado de rosadas faces, abafado de qualquer modo, trôpego, aflito de calores, odores, feridas tocadas, cabeça pesada, nada. saía por seu pé igual como entrara e, sem análise maior, nada parecia acusá-lo de comer a rapariga. puta que o pariu. por que andaria a recebê-la perdia sentido, e tempo decorrido desde a primeira vez, cada vez se parecia mais com um improvável jogo de gato e rato onde o rato, eu, não conhecia as regras. que mais podia senão mugir dia inteiro a trabalhar, furioso, sem respostas, adormecido cada vez menos e acordado cada vez mais. (MÃE, 2011, p.46-47)

Neste trecho, baltazar apresenta algumas informações que não confirmam o adultério, mas que alimentam ainda mais a sua imaginação. Diante da dúvida, baltazar sente-se impotente (cada vez se parecia mais com um improvável jogo de gato e rato onde o rato, eu, não conhecia as regras), pois não consegue compreender quais eram as reais intenções de dom afonso em relação à sua mulher nem saber se ela de fato o traía ou não. Desse modo, expressa sua angústia diante dessa impotência:

(...) chorando minhas mágoas ao ruído nenhum da manhã. que solidão tão grande, me queixava eu, e que sina tão maldosa, fazer de um homem casado o proprietário mal recebido da sua própria esposa, desautorizado das coisas dela como se simples enamorado fosse, nem prometido ou avisado. (MÃE, 2011, p.63)

Como temos apenas o relato de baltazar, é inevitável uma visão parcial sobre os fatos, ou seja, o relato de um homem ciumento e possessivo, que condena a esposa mesmo sem ter provas que confirmem o adultério. Como não consegue reverter a situação, começa a acusá-la e tenta denegrir sua moral.

Aqui verificamos novamente uma mudança no curso da conversa já que, se antes falavam da dor, do abandono, da traição, isso se transforma em acusação da moral da mulher. Assim, não só temos um exemplo de como a dor se transforma em agressão, como vemos a complementariedade em espelho da comunicação agressiva, na qual os ingredientes ofensivos são justamente aqueles ditados pela cultura hegemônica. (MUSZKAT, 2006, p.90)

A Situação de violência

Em relação à ermesinda, percebemos que o comportamento possessivo e o ciúme de baltazar se entrecruzavam e eram abordados com certa frequência em suas falas. Desde o momento em que a mulher começou a frequentar a casa de dom afonso, baltazar passou a agir de maneira agressiva com ela. Ao suspeitar do comportamento da esposa, ele começou a agredi-la verbalmente:

como disse à minha ermesinda, ainda volto a pôr-me na teresa diaba só para sentir que conheço o bicho que tenho nas mãos. e ela corava de medo, talvez meus pais atentos a escutarem o que lhe dizia, e a minha mãe como pediria que não fosse bruto com ela. era porque lhe entortara o pé meu pai, descabido com ela num tempo em que eu era muito novo, e assim a ensinou de modos para sempre, tomada de respeitos por ele para o resto da vida, não quisesse que ele lhe entortasse também o outro. E eu acho que ela se escudava como vítima de quando em vez para que nos apiedássemos da sua condição de fêmea, mas eu nunca lhe admitiria que me chamasse a atenção para os tratos tão cedos dados a ermesinda, era porque algo me escapava ao entendimento, e desgraçada da mulher que saísse do entendimento do marido (MÃE, 2011, p.47-48)

Diante da falta de evidências da traição, ele ameaça voltar a ter relações com a teresa diaba, não só para provar a sua

virilidade mas também para advertir ermesinda das consequências caso ela estivesse de fato o traindo. Em seguida, menciona a reação da esposa diante da ameaça (e ela corava de medo) e a reação da mãe, apreensiva de que o filho repetisse o comportamento violento do marido. Apesar da tentativa da mãe de evitar que o filho brutalizasse sua mulher, baltazar se recusa a aceitar qualquer interferência em seu casamento.

A força principal que alimenta a violência entre o casal é a necessidade de dominar e controlar o parceiro (ROSA, 2008, p.156) e como baltazar não tinha o pleno domínio sobre ermesinda, a violência surge como uma resposta possível para a resolução do conflito que se instala entre os dois.

Diante da impotência da situação e obcecado com a suspeita de traição, a saída encontrada por ele foi recorrer a violência física contra ela. De acordo com Leila Platt Deeke e colaboradores (2009, p.254),

O fato de ser contrariado quanto a sua vontade ou a uma “ordem” dada, é sistematicamente o fator mais apontado pelos homens como desencadeador de comportamento violento. Há a percepção, por parte do homem, de que a violência é o meio mais eficaz para coagir e subordinar a parceira à sua vontade e de fazê-la obedecer as suas regras.

Como podemos observar abaixo:

e se lhe dei o primeiro corretivo de mão na cara não foi porque não a amasse, e disse-lho, existe amor entre nós, assim te aceitei por decisão de meu pai que quer o melhor para mim, mas deus quis que eu fosse este homem e tu a minha mulher, como tal está nas minhas mãos completar tudo o que no teu feitio está incompleto, e deverás respeitar-me para que sejas respeitada. Nada do que te disser deve ser posto em causa, a menos que enlouqueça e me autorizes a pôr-te fim. (MÃE, 2011, p.48, grifo nosso)

Este é o primeiro episódio de violência física contra a

esposa relatado por baltazar. Ao dar um tapa na cara de ermesinda, minimiza o impacto da agressão, justificando sua ação sob pretexto de amá-la e explica que, de acordo com a vontade de deus, o seu papel como homem seria completar o feitiço dela. Portanto, ela teria o dever de respeitá-lo e obedecê-lo sem questionamento.

De acordo com Macedo (1992, p.22), na Idade Média, os homens, pais ou maridos tinham o direito de castigar as mulheres se elas não lhes obedecessem ou não cumprissem com o que era considerado o seu dever. Aliás, esse era um “direito de justiça inquestionável, primordial, absoluto” do marido. Portanto, o homem sentia-se no direito de castigar e de descontar sua frustração (seja por não ser provedor, por não desempenhar uma representação de masculinidade esperada ou por não conseguir controlar o comportamento da companheira) na mulher. Talvez por causa da rígida hierarquia no mundo medieval: o suserano superior ao vassalo, o pai superior ao filho, o homem superior a mulher; não existia espaço para o questionamento dessa ordem.

Acreditamos que por não possuir poder o suficiente para confrontar dom afonso e não dispor de recursos culturais, sociais e econômicos para resolver a situação em que se encontrava, baltazar busca exercer o poder no espaço familiar através da violência, de forma a compensar sua falta de poder na esfera pública e não comprometer sua noção de masculinidade.

Desta forma, por exemplo, comportamentos violentos por parte dos homens em relação às suas companheiras justificam-se na medida em que o sentimento de humilhação não pode ser admitido como algo do universo masculino. A resposta violenta visa, com frequência, o resgate da auto-estima através de uma demonstração de poder sobre a mulher, condição esta estendida como essencial e natural para a manutenção da virilidade e masculinidade dentro do sistema de valores aqui discutido. (MUSZKAT, 2006, p.69)

Outro dado importante para a análise é o local em que a agressão acontece. Baltazar revela que as agressões físicas ocorreram no interior da própria casa “deitei-me, a minha mãe estremeceu no lado de lá da parede” (MÃE, 2011, p.48), espaço simbólico em que o poder de ação do marido sobre a esposa é maior. Nesse sentido, o ambiente doméstico⁵, de certo modo, é um espaço privilegiado que protege o agressor das condenações de outros, mesmo em casos em que a violência é de conhecimento público. (CORTÉZ; SOUZA, 2010).

Agressor ou vítima

Podemos constatar que Baltazar sentia-se no direito de punir a mulher com brutalidade e de lhe fazer graves ameaças. Culpa a mulher pelo ato de violência e mesmo diante da situação absurda, tenta minimizar os fatos ao dizer “que o amor era coisa de muito ensinamento”. Para Rosa (2008, p. 157) “a minimização e a negação da agressão, por parte dos agressores, são características na dinâmica da violência.”

O agressor utiliza a agressão física como forma de explicitar sua irritação com a companheira. “Assim, transferem para a companheira a culpa pela situação, não se reconhecendo como agressores; ao contrário, racionalizam a ação agressiva como comportamento desencadeado pela mulher” (ROSA, 2008, p. 155). De acordo com essa ótica, o autor da violência reconhece a situação de conflito no seu casamento, mas não se reconhece como responsável pela situação, atribuindo a responsabilidade de suas ações à mulher, referindo-se a ela como elemento desencadeador ou responsável pela agressão.

Baltazar age de acordo com esse padrão de comportamento, pois se justifica dizendo que foram as ações dela que desencadearam a violência na relação. Atribui, portanto, a culpa pelo início da violência em ermesinda.

⁵ De acordo com o questionário realizado pelo Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), “a residência é o local privilegiado de ocorrência da violência não letal, para ambos os sexos; significativamente superior para o sexo feminino (71,9%), em relação ao masculino (50,4%)”. (WAISELFSZ, 2015, p.50)

Segundo Rosa (2008, p.156),

(...) normalmente ocorrem, ao mesmo tempo, na vida conjugal, vários tipos de violência, às vezes tornando difícil atribuir de forma peremptória os papéis de vítima e algoz. Do ponto de vista do agressor há alternância de papéis, mesclando-se o de agressor (enquanto protagonista na ação agressiva) e o de vítima (ao responsabilizar a mulher quanto à motivação do comportamento agressivo). Camargo (2002) já apontava essa alternância, que descreve o aprisionamento do sujeito nesses dois papéis.

baltazar não demonstrava compreensão ativa de que era agressor, ou seja, ele reconhecia os atos de violência que relatava, no entanto, não identificava que essas ações o caracterizavam como autor de violência. Além de não se considerar culpado pelos conflitos, via-se no papel de vítima.

Apesar da violência não ser bem vista na comunidade, ela era bem tolerada em alguns ambientes no romance, como na família de baltazar. Ao crescer num ambiente em que essa prática era comum via a agressão contra sua esposa como algo normal⁶ e acabava por reproduzir o modelo de comportamento masculino passado pelo pai.

(...) e depois ela cansou-se e sentou-se na terra um pouco, sobre o pé torto a pensar. que pensará, perguntámo-nos. que pensará a tua mãe grávida. e eu respondi, em como deixar de o estar à pressa, porque à pressa o meu pai a põe meio a meio na corda só a secar de sangue. achas que faria tal coisa, perguntou o teodolindo. tenho tanta certeza que até já o vejo, uma lâmina na mão e de um só golpe fâ-la em morta. e isso não pode ser prevenido, baltazar, achas que isso não pode ser prevenido. e eu respondi, não. vai ser assim porque o meu pai precisa. (MÃE, 2011, p.69)

⁶ “A reincidência acontece em praticamente metade dos casos de atendimento feminino (49,2%), especialmente com as mulheres adultas (54,1%) e as idosas (60,4%). A violência contra a mulher é mais sistemática e repetitiva do que a que acontece contra os homens”. (WAISELFISZ, 2015, p.51)

Segundo baltazar, era preciso punir o crime da mãe, que traía o pai e engravidara de outro ainda mais depois de velha. Isso causaria um sentimento de humilhação e de vergonha ao pai em ter exposta a traição dessa forma. Para ele, o pai estaria fazendo aquilo que era preciso em nome da honra da família⁷. De acordo com essa ideologia, o marido que mata a esposa por causa de ciúme ou suspeita de traição tem a razão, não precisa de uma justificativa para ação.

Assim como baltazar, o pai ao desconfiar da traição e de uma suposta gravidez, agrediu violentamente a mulher e depois a matou. baltazar achava que a missão do pai era limpar a alma da mãe dos pecados e ele faria o mesmo se lhe ocorresse caso similar. De acordo com Arruda (2013, p.33),

A mãe de baltazar está presente na narrativa como um ser passivo. Sua principal virtude é ser obediente e submissa ao marido afonso. Ela está ali como uma escrava, sobre a qual o marido possui poder absoluto e inquestionável, reservando-se, inclusive, o direito de castigá-la e decidir pela sua morte. A mãe de baltazar possui as mesmas deformações que, mais tarde, ermesinda possuirá. Ela não enxerga bem e caminha com dificuldade devido ao pé torto.

Tanto ele quanto o seu pai utilizaram a força contra as mulheres como uma maneira corretiva e punitiva por ações consideradas reprováveis por eles.

Esses atos de crueldade e violência, em nenhum momento são questionados pelas personagens da família de baltazar, sendo considerados aceitáveis e parte da realidade deles,

⁷ De acordo com a Lei 13.104/2015, “existe feminicídio quando a agressão envolve violência doméstica e familiar, ou quando evidencia menosprezo ou discriminação à condição de mulher, caracterizando crime por razões de condição do sexo feminino. Devido às limitações dos dados atualmente disponíveis, entenderemos por feminicídio as agressões cometidas contra uma pessoa do sexo feminino no âmbito familiar da vítima que, de forma intencional, causam lesões ou agravos à saúde que levam a sua morte.(...) Classificado como crime hediondo e com agravantes quando acontece em situações específicas de vulnerabilidade (gravidez, menor de idade, na presença de filhos, etc.)” (WASELFSZ, 2015, p.7)

enquanto que provoca em nós, leitores, uma grande inquietação e perplexidade.

Considerações finais

Segundo Miguel Vale de Almeida em *Senhores de Si* (1995, p.242),

A relação entre feminino e masculino não é como as duas faces de uma mesma moeda, mas sim assimétrica e desigual. Legítima uma forma de dominação, em que o gênero da pessoa marca ascendência ou submissão social, à semelhança da classe social, da idade, do status. Mas é uma forma de ascendência social que se reproduz na base de um processo de naturalização: a desigualdade entre homens e mulheres não é vista como um processo social mas como uma realidade ontológica. Os dominadores não têm ‘complexo de culpa’, as (os) dominadas (os) resignam-se.

A violência presente no romance confirma essa relação assimétrica, ao revelar uma relação de subordinação e dominação entre os parceiros. Ao pressupor que um gênero domina (masculino) e o outro (feminino) é subordinado a ele.

Essa relação de desigualdade mostra que o narrador-protagonista, baltazar serapião, desempenhava ao mesmo tempo os papéis de vítima (por acreditar na traição da esposa e por “sofrer” com o comportamento dela) e agressor (por agredi-la fisicamente e psicologicamente).

No presente artigo, verificou-se que o relato de baltazar tenta justificar as agressões e os atos de violência contra a mulher. Para ele, a força servia como uma maneira corretiva e punitiva pelo comportamento de ermesinda (embora não tenha certeza da infidelidade da mulher, baltazar a culpabiliza pelas suas saídas e encontros com dom afonso). Ao responsabilizá-la pelos conflitos, acreditava ser vítima da situação.

Constatamos em baltazar a necessidade de dominar e controlar a parceira. O comportamento dela e o suposto

adultério são alguns dos fatores usados por ele como justificativa no uso da violência.

O uso recorrente da violência era uma forma de legitimar e manter o poder e a “ordem”. Na sociedade medieval, os homens 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).

Referências

- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de Si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa, Fim de século, 1995.
- ALVIM, Simone Ferreira; SOUZA, Lídio de. Violência conjugal em uma perspectiva relacional: homens e mulheres agredidos/agressores. **Psicol. teor. prat.**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 171-206, dez. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872005000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 16 set. 2016.
- ARRUDA, Joilson Mendes. **O sociológico e o insólito em o remorso de baltazar serapião, de Valter Hugo Mãe**. 69 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 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.
- CORTÉZ, Mirian Béccheri; SOUZA, Lídio de. A violência conjugal na perspectiva de homens denunciados por suas parceiras. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 62, n. 2, p. 129-142, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672010000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 16 set. 2016.
- DEEKE, Leila Platt et al. Adinâmica da violência doméstica: uma análise a partir dos discursos da mulher agredida e de seu parceiro. **Saúde soc.**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 248-258, Jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902009000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 de set. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902009000200008>.
- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção repensando a História).
- MÃE, Valter Hugo. **o remorso de baltazar serapião**. 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MUSZKAT, Susana. **Violência e Masculinidade**: uma contribuição

- psicanalítica aos estudos das relações de gênero. 2006. 207 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ROSA, Antonio Gomes da et al. A violência conjugal contra a mulher a partir da ótica do homem autor da violência. **Saúde soc.**, São Paulo, v.17, n.3, p.152-160, Set.2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902008000300015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 de set. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902008000300015>.
- WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015**. Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília, 2015.

A PRINCESA ESPERADA: UM PERCURSO ATRAVÉS DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA¹

Samira dos Santos Ramos²

1. Da donzela travestida à princesa transformada

Em época de princesas escolarizadas e cursos de desprincesamento, observa-se que o símbolo princesa retorna, de forma controversa, para metaforizar valores e projeções do feminino em nossa sociedade. Compreendendo a literatura e a sociedade como parte de um *sistema solidário de influências recíprocas*, através de uma relação dialética em que “atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público” (Cândido, 1980, p. 24), este trabalho tem intenção de averiguar como foram herdadas, desconstruídas e reformuladas as princesas em nossa literatura infantil. Para tanto, tomaremos como recorte de tempo os últimos cem anos no Brasil, analisando algumas das principais obras que apresentam a princesa como personagem na literatura infantil do século XX e início do século XXI.

Entretanto, iniciemos apresentando uma discussão fundamental: nem tudo sempre foi espera e paralisação feminina na literatura popular. Um padrão recorrente nas litera-

¹ O texto sob o título *A princesa esperada: um percurso através da literatura infantil brasileira* apresenta uma adaptação do capítulo *A Espera...*, que integra a dissertação *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social* (2016), defendida em outubro de 2016 na Universidade de São Paulo.

² Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho. Contato: samiraramos@usp.br / lit.s.s.ramos@gmail.com

turas tradicionais é o da donzela/princesa guerreira. Vejamos a donzela travestida em duas obras, uma portuguesa e outra brasileira, que têm origem na literatura popular e foram posteriormente destinadas às crianças: *A donzela que vai à guerra*, na versão de António Torrado (1981) e *Maria Gomes*, conto compilado por Câmara Cascudo (2000).

Torrado (1981) informa no prefácio da obra que o *rimance* popular *A donzela que vai à guerra* apresenta uma narrativa escrita em versos adaptada do cancionero de Almeida Garrett (1799-1854), de origem castelhana, com versões registradas desde o século XVI. Nesta narrativa, em tempos de guerra entre a França e Aragão, D. Duardos, que contava com sete filhas, queixa-se de sua triste sina de não poder guerrear nem contar com filho varão que o fizesse. Guiomar, sua filha mais velha, apresenta-se então para substituir o pai. No trecho abaixo, temos a desconstrução da imagem feminina durante um diálogo entre a donzela e seu pai:

- Tendes as tranças compridas,
Filha, conhecer-vos-ão.
- Dêem-me, irmãs, as tesouras
que as tranças se cortarão.
- Tendes o rosto sem barbas.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Eu direi que sou mocinho
e que as barbas virão.
- Tendes o rosto muito alvo.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Nos três dias de caminho,
estes sóis o queimarão.
- Tendes os olhos garridos.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Quando passar pelos soldados
porei os olhos no chão.
- Tendes os ombros muito altos.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Venham armas bem pesadas
os ombros abaterão.
- Tendes os peitos muito altos.
Filha, conhecer-vos-ão.

- Vão debaixo do saio,
homens nunca os verão.
- Tendes as mãos pequeninas.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Venham as luvas de ferro
que cumpridas ficarão.
- Tendes os pés delicados.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Calçarei botas e esporas,
nunca delas sairão. (TORRADO, 1981, p. 7)

Como podemos observar durante o diálogo, é a imagem física da mulher que se desconstrói. A separação entre o masculino e o feminino se pauta da diferença física, indicando que a caracterização do corpo de homem garantiria a superação de qualquer outra distinção entre os sexos.

Após sete anos de guerra, os olhos da donzela que são descobertos por seu capitão, Dom Marcos, que é instruído pela mãe a descobrir aspectos de costumes que denunciem a condição feminina na época retratada. Durante todas essas provas, a donzela mantém-se *discreta*, escolhendo sempre o costume masculino. Esse aspecto do conto revela a inteligência da moça, que além da caracterização física, constrói sua imagem masculina com a caracterização social.

A revelação da donzela se dá após ser convidada a um banho de rio. Neste ponto, o narrador nos conta que ela já estava enamorada de Dom Marco. Ao despir-se para o banho, a donzela o faz com a consciência de que está desnudando seu disfarce, dispondo-se a ser descoberta enquanto mulher pelo homem que até então foi seu companheiro de armas.

Assim que o mistério de sua condição é desvendado, ocorre um retorno ao mundo feminino: a notícia do falecimento da mãe e do fim próximo do pai leva a donzela de volta à casa paterna, convidando Dom Marco a acompanhá-la e receber a aprovação do pai moribundo se seu desejo for manter-se ao seu lado. A narrativa finaliza com a fala da donzela, que considera justo ter um par após estar solitária durante sete anos de batalhas.

Em *Maria Gomes*, conto que foi publicada pela editora Global no ano 2000 em uma edição ilustrada, originalmente compõe a coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo (2004), temos uma moça descrita como inteligente, bonita e trabalhadeira, provinda de uma família pobre, que após ser abandonada na floresta, encontra uma casa encantada. Nesta casa, uma voz misteriosa provém o alimento e a mantém informada sobre saúde de seu pai.

Apesar de autorizar que visite o pai doente, o cavalo limita sua fala e controla sua partida. A morte do pai faz com que Maria Gomes deixe de seguir o relincho do cavalo por um instante, o que a faz correr e chorar atrás do animal. Este revela que se Maria não o tivesse perseguido, ele teria voltado para matá-la a coices.

Após essa prova, uma voz a orienta a vestir-se de homem e seguir para um reino próximo. Lá se emprega como jardineiro e torna-se amigo do príncipe, que caminha pelo jardim todos os dias. E novamente são os olhos que denunciam sua condição feminina.

O príncipe vai aconselhar-se com sua mãe, usando repetidamente o bordão “Minha Mãe do Coração, / Os olhos de Gomes matam, / De mulher sim, d’homem não!” (Cascudo, 2000). Apesar de rainha tentar dissuadi-lo, o príncipe segue em sua convicção. Assim, a mãe o orienta a levar Maria em uma caçada e dormir embaixo do jasmineiro encantado, pois as folhas caem em cima dos homens e as flores em cima das mulheres. Porém, o cavalo encantado faz com que o príncipe acorde coberto de flores.

O cavalo intervém ainda no banho de rio, no jantar, ao pegar uma fruta, sempre a orientando a agir como um homem. Maria só tem o segredo revelado quando o príncipe passa a mão por seu busto enquanto esta dormia, após não resistir ao sono, visto que foi obrigada a permanecer no mesmo quarto que o príncipe por três noites, passando duas noites sem dormir para não ser descoberta.

O príncipe exige que Maria se case com ele. Porém o cavalo revela a Maria que ele mesmo é encantado e que irá se casar com ela após a quebra do feitiço. Orientada pelo ca-

valo, pede ao rei que se organize uma cavalcada. Após três apresentações de um cavaleiro misterioso, que vence todos os combates, Maria é transportada para a garupa do combatente com ajuda mágica. Quebrado o encantamento, retorna à casa da floresta, agora um lindo palácio no qual o casal será feliz para sempre.

Como podemos perceber nessa breve exposição, enquanto Guiomar, do conto *A donzela que vai à guerra*, tem a necessidade de representar a família na batalha entre a França e Aragão, Maria apenas segue os comandos da voz misteriosa, não existindo uma explicação lógica para que a moça tenha que se travestir de homem.

Também podemos comparar, nas narrativas, as questões de intenção, autonomia e independência das donzelas. Guiomar safa-se das armadilhas de Dom Marco através de recursos próprios, usando o raciocínio e conhecimento dos costumes. Maria é orientada pelo cavalo todo o tempo. Guiomar resolve revelar-se ao fidalgo, escolhendo-o e permitindo que ele escolha manter-se ao seu lado. Maria é descoberta após uma fraqueza, o sono, através de uma violação ao seu corpo, o toque do príncipe sem permissão. É obrigada a se casar com o príncipe e salva pelo cavalo, que também é príncipe e tampouco pergunta qual o desejo da moça.

Observa-se que a história de Maria é moldada pela figura masculina durante todo o conto. Abandonada na floresta pelo pai, perseguida pelo príncipe, comandada pela voz/cavalo que viria a ser seu noivo. Enquanto Guiomar representa o pai por vontade própria, recebendo a confiança deste, e estabelece companheirismo com o príncipe durante a batalha, escolhendo-o como companheiro por fim.

Saindo dos contos tradicionais e já inaugurando o próximo tópico, sobre as princesas do século XX, vamos ao final do século em questão para trazer mais um exemplo de princesa que precisa negar o feminino em sua jornada.

No conto *Entre a Espada e a Rosa* (1992), de Marina Colasanti, não são as roupas, mas a própria princesa quem sofre a transformação. Temos uma jornada de princesa que, como *Maria Gomes*, não se inicia por intenção, mas por autopreser-

vação. Obrigada pelo pai a se casar, a jovem pede ao corpo e à mente para ajudá-la a sair desse impasse. Então, nasce barba no rosto da moça. Expulsa do castelo pelo pai, desfaz-se de suas joias para comprar um elmo, escudo e cavalo, passando a ser nem homem nem mulher, apenas guerreiro. Percebendo que não conseguirá ganhar a vida com serviços considerados femininos, devido à barba, nem como homem, devido ao corpo, mantém-se sempre escondida atrás da armadura que fará com que a sociedade aceite-a.

É a chegada a um reino de um jovem príncipe, que a toma como guerreiro e amigo, que a princesa sente necessidade de deixar a armadura cair. Porém, tem consciência que o príncipe não a aceitará com a barba. Assim, novamente, busca em seu corpo e em sua mente o caminho que a levará a felicidade. No lugar da barba, nascem as rosas, que vão despetalando até que reste apenas a pele rósea. Por fim, desce ao encontro do príncipe, espalhando o perfume das flores pelo ar.

Buscar em seu corpo e sua mente a barba, como um símbolo da masculinidade que propiciará que ela saia em jornada, nos diz de uma transformação além do superficial dessa princesa. É a mulher que nega a metáfora da espera feminina para assumir a metáfora da jornada masculina que a levará ao autodescobrimento para além de *condutor de vida*, como colocou Campbell (1990, p.87), mas como o próprio *impulso de vida*.

A mudança superficial simbolizada pela roupa, no caso a armadura, não a transforma em princesa, como no caso da Cinderela ou de Narizinho, como veremos à frente. A princesa transformada está todo o tempo por baixo da armadura, em conflito constante entre o feminino, que a coloca em espera e perigo, e o masculino, que a põe em jornada e em batalha.

Guiomar, do conto *A donzela que vai à guerra*, escondeu os atributos físicos e guerreou por sete anos sem ser descoberta, vivendo em um ambiente exclusivamente masculino. Os testes propostos para desvendá-la como mulher envolviam costumes da época e o que era considerado como interesse propriamente feminino. Assim, tendo seu corpo, que naturalmente a denunciaria, protegido por uma armadura, apenas os costumes a revelariam enquanto mulher.

Maria, de *Maria Gomes*, além dos testes que envolviam os costumes, passou por um teste mágico. O jasmineiro em que as folhas caíam nos homens e as flores caíam nas mulheres, ainda que indiquem o clima de encantamento que envolve o conto, também nos traz indícios de representação, se tomarmos a flor como a parte da planta que traz beleza e proporciona a reprodução e a folha como a parte que traz força e alimento.

Apenas no conto *Entre a espada e a rosa*, temos realmente uma transformação física. A barba proporciona a princesa – a chance de correr o mundo e encontrar seu caminho através da posição de guerreiro, da pulsão da atividade, do movimento. No entanto, é a descoberta do amor que a fará se realizar, reassumindo o corpo e a identidade feminina para finalmente voltar a ser princesa, dessa vez não por nascimento, mas por encontro com seu par ideal, que lhe trará desejo, estabilidade e segurança em ser mulher. Retornar a ser mulher, neste conto, é um aceite à condição feminina nos mesmos termos que Guiomar, de *A princesa que vai à guerra*, enuncia no final do *rimance*: retorna por *merecer* um par depois de tanta luta e solidão.

Para efeito de comparação, é interessante apontar duas jornadas próximas a da donzela guerreira na literatura popular: um conto da Tradição Sufi, *A princesa que era um príncipe* (Grillo, 1993), no qual um príncipe com feições belas e delicadas traveste-se de mulher e usa seus conhecimentos dos costumes femininos juntamente com suas habilidades masculinas para vencer um problema diplomático que poderia levar à invasão do reino de seu pai; e um conto indiano, *A princesa que foi educada como um homem* (MACHADO, Regina, 2004), em que uma princesa assume as responsabilidades de varão e comanda o exército do pai, distanciando-se cada vez mais do universo feminino, até que a paixão por um guerreiro faz com que clame a deusa do Amor para tornar-se bela e feminina por um ano. Após esse tempo vivendo com o guerreiro, o encanto se desfaz e ela volta a ser uma mulher *horripilante, ossuda e desengonçada*. Porém o rapaz reconhece *em seus olhos* a mulher de antes, permanecendo a seu lado.

Uma reflexão necessária perante essas duas histórias é a de que há na literatura popular outros registros de representações do feminino e do masculino que persistiram ao tempo, mas não tiveram a mesma expansão e divulgação que as que consideramos clássicos hoje. Os valores da comunidade em que o conto circula e a identificação com os heróis podem ser reguladores nestes casos. Ainda que apresentem conflitos da *condição humana*, uma princesa feia que permanece feia ou um príncipe que usa como artimanha passar-se por mulher conflita com os padrões desejáveis na maior parte das sociedades.

A donzela guerreira figura também em obras como *Grande sertão: Veredas*, de Graciliano Ramos. Neste romance brasileiro, a personagem *Diadorim* traveste-se de homem para acompanhar um grupo de jagunços e vingar a morte de seu pai. *Riobaldo*, narrador-personagem que durante todo o tempo convive com Diadorim e que sente uma amizade incomum e certa atração pelo companheiro, só descobre momentos antes da morte dela que se tratava de uma mulher.

A jornada da mulher que se traveste/transforma diz muito dos novos paradigmas femininos na atualidade, sobre a apropriação de campos antes tidos como exclusivamente masculinos. Não há, no entanto uma *atualização dos valores* nestes casos, já que existem contos tradicionais que representam as mulheres de forma submissa e pouco atuante como também existem contos que as representam como autônomas e capazes de buscar a própria realização.

2. A Princesa e o século

As princesas presentes nos contos populares em *Contos Tradicionais do Brasil*, podemos subdividi-las em grupos, dentre esses, dois são significativos pela quantidade de representações. No primeiro grupo estão princesas que devem escolher um pretendente ou tentam evitar o casamento. Ainda que a princesa apresente um caráter mais combativo, nesses contos a jornada é masculina. O rapaz, através de ajuda mágica, esperteza ou inteligência, precisa subjugar a princesa

mimada, egoísta ou enfeitada. A natureza da união com a princesa é garantir a própria subsistência, sair do estado de pobreza e, conseguindo os favores do rei, tornar-se príncipe herdeiro. O amor não é um valor importante ou decisivo. Os contos *O espelho mágico*, *A princesa sisuda*, *Couro de Piolho*, *O peixinho encantado*, *Os sete sapatos da Princesa*, recolhidos por Luís da Câmara Cascudo (2000), são exemplos de princesas-prêmio em uma jornada masculina.

Um segundo grupo encontrado é o das moças que se transformarão em princesas ou que saíram de seu lugar de princesas e retornarão através do casamento. Nessas narrativas, a moça encontra seu sustento em um trabalho humilde até que o príncipe a resgate e, em alguns casos, usa da esperteza e mesmo traveste-se de homem para manter-se longe do perigo de um casamento imposto e antinatural com um parente ou um monstro. Temos esses aspectos nos contos *O papagaio Real*, *A Princesa do Sono-Sem-Fim*, *Almofadinha de Ouro*, *Bicho de Palha*, *O príncipe Lagartão*, *Maria Gomes*, também em *Contos Tradicionais do Brasil* (2000). Nesses contos, as donzelas/princesas têm mais ações importantes para o desfecho da narrativa, assumindo o protagonismo. Costumam permanecer no lugar de origem e lá enfrentar os desafios, com persistência, inteligência ou simplesmente seguindo as ordens de outrem. Mesmo quando parte em jornada, esta não é motivada por seu livre-arbítrio.

Diferente das jornadas masculinas de autoconhecimento e iniciação no mundo adulto, essas princesas não foram preparadas para a jornada ou para o desafio que se apresenta. São surpreendidas pela transformação de seu mundo. Geralmente, a sua finalidade maior está na realização amorosa, enquanto a garantia da subsistência virá como uma complementação lógica da vida de casada. Para que esse casamento se realize, no entanto, os aspectos fundamentais da *boa esposa* devem aparecer em suas ações e no *aspecto físico*. A pureza, a beleza, a resignação (às vezes um pouquinho de coragem), o trabalho doméstico perfeito, o cuidado com os desejos do cônjuge.

Naturalmente, essa divisão não abrange todos os contos, como os em que o papel do príncipe e da princesa inverte-se, o que ocorre em *A princesa Jia*, ou que a princesa escolhe o pretendente encantado, passando pelas provas para encontrar a felicidade, como em *O Veado de Plumaz*.

Nesses contos, a lógica é regida pelo *pensamento mágico* e pela *moral ingênuaz*³. Não questionamos o fato de o rapaz aceitar o casamento para estabelecer-se financeiramente porque esse casamento é a ação que vai terminar com injustiça inicial posta no conto: a pobreza, a fome, a necessidade de autoafirmação perante a família ou a comunidade (um irmão mais novo que enfrenta a zombaria dos mais velhos, por exemplo). Também não questionamos a escolha da princesa em não reagir à situação de perigo, como no caso d'*A Princesa do Sono-Sem-Fim* ou pôr-se voluntariamente em perigo, com em *O príncipe Lagartão*. Assim como acreditamos que o amor acontecerá, acreditamos no amor à primeira vista, afinal essa é uma condição para que haja realmente um final feliz, ou seja, que o conto atenda nossa *disposição mental* e seja metáfora das realizações importantes para a *condição humana*.

De maneira geral, podemos afirmar que os contos de que apresentam princesas na coletânea Contos Tradicionais do Brasil se organizam de acordo com a lógica interna dos contos populares, apresentam as temáticas que dizem respeito à *condição humana*, atualizando algumas questões culturais e regionais, mas mantendo os valores medievais e modernos na representação das personagens feminina.

Na literatura infantil brasileira do século XX, há de se considerar que existe um cânone⁴ de princesas, iniciando em 1931 com a publicação original da obra *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, que explora as princesas clássicas e transforma a própria Lúcia, ou seja, a menina Narizinho, em princesa do *Reino das Águas Claras*.

³ Cf. JOLLES, 1976.

⁴ Neste trabalho, *cânone* é compreendido como uma lista de obras e autores que arbitrariamente são prestigiados por uma rede crítica – editores, avaliadores, leitores – em determinada época, fazendo com que as obras estejam continuamente em circulação.

No capítulo *Cara de Coruja*, o Sítio recebe as visitas de Cinderela, Branca de Neve e Rosa Branca e Rosa Vermelha, além de outras personagens dos contos populares, como Aladim e Barba Azul. As princesas, na obra, já estão casadas com seus respectivos príncipes e respondem as perguntas da boneca Emília sobre curiosidades de suas histórias.

Cinderela, por exemplo, conta que as irmãs e a madrastra se curaram de suas maldades, foram perdoadas e vivem numa casinha dada por ela, atrás do castelo. Durante todo o tempo, mostra-se doce e paciente, qualidades reafirmadas de sua história original. Toda bondade faz Emília revidar “- Como a senhora é boa! Se fosse comigo, eu não perdoava! Sou mazinha. Tia Nastácia se esqueceu de me botar coração, quando me fez...” (Lobato, 2014, p. 217). Nessa fala, temos um elogio revestido de ironia, posto que a personagem Emília, uma boneca sem coração, representa mais a natureza humana do que a perfeição apresentada pela personagem humana, Cinderela.

Branca de Neve também mantém seus atributos originais: beleza, gentileza, bondade. Todas essas qualidades nos apresentam os valores esperados de uma princesa clássica. Na obra de Lobato, novamente é Emília quem humaniza a situação, quando o espelho responde que a boneca contadora das histórias mais bonitas é *a Marquesa de Rabicó*, título recebido por Emília após seu casamento com um leitão. A fala do espelho faz a boneca suspirar e calar. Narizinho percebe que é de tristeza, por já ser casada e não poder casar-se com o espelho (Lobato, 2014, p. 218).

Narizinho também casa-se no decorrer da história. Depois de visitar o *Reino das Águas Claras*, o peixe, que é príncipe e rei ao mesmo tempo, cai de amores pela menina e, algum tempo depois, pede-a em casamento. É interessante perceber que toda vez que a menina Narizinho está no *Reino*, existe um momento de transformação dada pela confecção/escolha do vestido. Enquanto na história da Cinderela o vestido é a condição para que a Borracheira tenha a noite de princesa, em *Reinações de Narizinho*, o vestido assume a função de tirar Narizinho da condição de criança e passá-la a princesa, tor-

nando-a um ser encantado como os seres ao redor. Quando entra no salão de baile na companhia do príncipe, os fidalgos exclamam: “Como é linda! [...] Com certeza é filha única da Fada dos Sete Mares” (Lobato, 2014, p. 32). Esse contrato de aceitação do Faz-de-Conta permite que aceitemos a escolha da menina em casar-se, ainda mais, com um peixe. Este não se transformará num príncipe, como no conto *A Bela e a Fera*, ele já é príncipe e seu reino é o das águas. E a naturalidade com que a menina aceita o fato nos faz duvidar da nossa própria naturalidade em não aceitá-lo, como podemos observar no diálogo entre Dona Benta e Narizinho:

- Casar com quem, menina? Que história de casamento é essa?...

- Sim, vovó! Fui pedida em casamento e aceitei. Vou casar-me com o Príncipe Escamado.

Tia Nastácia arregalou os olhos para Dona Benta, que por sua vez tinha os olhos arregalados para a menina.

Narizinho riu-se de tanto olho arregalado e continuou:

- De que é que se espantam? Se toda gente se casa, por que não posso casar-me também?

- Sim, minha filha – respondeu Dona Benta com pachorra. – Todos se casam, não há dúvida. Eu me casei, sua mãe se casou. Mas todos se casam com gente da mesma igualha. É muito diverso disso de casar com um peixe...

- Dobre a língua, vovó! Escamado é príncipe. Se se tratasse aí de um peixe vulgar de lagoa, vá que vovó falasse. Mas meu noivo é um grande príncipe das águas...

- Mas não é criatura da nossa espécie, menina.

- E que tem isso? A Emília, que é uma boneca, não se casou tão bem com Rabicó, que é leitão? Acho as suas ideias muito atrasadas, vovó...

Dona Benta volveu os olhos para Tia Nastácia.

- Já não entendo estes meus netos. Fazem tais coisas que o sítio está virando livro de contos da Carochinha. Nunca sei quando falam de verdade ou de mentira. Este casamento com peixe, por exemplo, está me parecendo brincadeira, mas não me admirarei se um belo dia surgir por aqui um marido-peixe, nem que essa menina me venha dizer que sou bisavó de uma sereiazinha... (LOBATO, 2014, p.123-4)

Assim, temos em Lobato tanto a manutenção dos valores das princesas clássicas como a possibilidade de novas princesas, que como Narizinho, são desafiadoras, apresentam ideias próprias, rompem com os paradigmas, fazem escolhas subversivas. Porém, esse escrito da década de 1930 permaneceria incubado em nossa literatura infantil durante mais de quarenta anos até o surgimento de outras princesas que fizessem justiça à herança de Narizinho.

Entre o final da década de 1970 e início da década de 1990, inclusive as produções audiovisuais para crianças exploraram essas personagens sob nova ótica. Os Estúdios Disney, com grande aceitação no mercado brasileiro, lançaram durante esse período *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991) e *Aladdin* (1992), em que, respectivamente, há uma princesa desobediente; uma moça que gosta de ler e apaixonar-se por uma fera; uma princesa que foge do palácio por vontade de conhecer o mundo, não se casando com um príncipe.

Neste período, nossa literatura já estava abastecida com novas representações de princesas. Em *História Meio Ao Contrário*, de Ana Maria Machado, originalmente publicada em 1978, temos uma princesinha que nasce *linda como um raio de sol* e durante toda a história aparece em ações secundárias, ofuscada pela Pastora, personagem que participa ativamente da aventura.

Durante a trama, em que o rei ordena que matem o dragão que rouba a noite, prometendo a mão da princesa em casamento, temos um discurso significativo na fala da Pastora, que afirma “Eu que não quero casar com um desconhecido só porque ele é bom de briga...” (Machado, 2005, p.26). A crítica ao sentimento de honra da mulher em ser dada como prêmio ao campeão, tão comumente encontrada nas narrativas medievais, inicia-se aí.

A princesa, por sua vez, durante toda a narrativa expressa sua opinião apenas na repetição da frase *Deve ser lindo!*, reforçando a sua imagem de donzela romântica e sendo duramente repreendida pelo *Cale a boca, menina*, ralhado pela mãe, que também não tem participação expressiva na história.

No final, no entanto, que a princesa reverterá essa situação. Quando o rei dispõe-se a cumprir a promessa de dispor sua filha ao Príncipe, ainda que o dragão não tenha morrido, a Princesa surpreende:

- Meu real pai, peço desculpas. Mas se o casamento é meu, quem deve resolver sou eu. Só caso com quem eu quiser e quando eu quiser. O Príncipe é muito simpático, valente, tudo isso. Mas nós nunca conversamos direito. E eu ainda quero conhecer o mundo. Até hoje eu nem sabia que o sol voltava todo dia tão bonito. Tem muita coisa que eu ainda quero saber. Isso de ficar a vida inteira fechada num castelo é muito bonito, mas eu vi que aqui fora, nesses campos e nesses bosques, tem muita coisa mais. Não quero me casar agora

Foi um deus nos acuda. O Rei gritou, urrou, esbravejou. A Rainha explicou que todas as princesas das histórias se casam com os príncipes que vencem dragões e os gigantes. E que os dois vivem felizes para sempre.

Não adiantou nada. A Princesa olhava a Pastora, via como era bonita aquela moça de olhar firme e cabeça levantada, e insistia:

- Nada disso. Minha história quem faz sou eu. (MACHADO, 2005, p. 44)

Como podemos observar, acompanhando os discursos feministas que estavam presentes na sociedade da época, a quebra do paradigma romântico do feminino se fazia necessária para compor uma nova representação de feminino para as novas gerações: a da princesa que não se satisfazia com um casamento com um príncipe desconhecido, almejando escrever a própria história.

A escritora Marina Colasanti discute o feminino há mais de quatro décadas. Suas narrativas versam sobre o papel da mulher na sociedade, nas relações conjugais, em seu próprio interior através de uma linguagem extremamente poética e cheia de simbolismos. Colasanti problematiza suas princesas, colocando-as em posição de confrontar ou forjar o próprio destino, às vezes abstendo-se de sua realização no amor romântico ou definindo seu próprio tempo de escolher amar.

No conto *Entre as folhas do verde ó*, a moça, *meio* mulher *meio* corsa, é flechada no pé pelo príncipe, levada ao castelo e transformada em *toda* mulher. E, apesar de se apaixonar pelo príncipe, não há comunicação verbal entre eles. A moça não tem voz. Enquanto ele explica como será boa a vida de princesa no castelo, rodeada de roupas e luxos, ela, com os olhos, deseja que ele conheça a liberdade dos bosques. Por fim, a moça retorna à floresta, torna-se *toda* corsa, e passa a pastar próximo ao castelo.

Contrapomos aí duas imagens: na primeira a mulher enquanto natureza, a corsa. A sintonia com a terra, as flores, os pássaros, a agilidade da corrida, a liberdade e a língua da floresta pertencem a essa imagem. Não lhe pertence o segredo da palavra. Essa imagem, o príncipe quer matar. A segunda imagem é a da mulher enquanto construção social, a princesa, com seu palácio, roupas, joias. Pertence-lhe também o quarto trancado e os passos cambaleantes. Não lhe pertence o segredo da palavra. A esta, o príncipe deseja amar.

A questão da voz apresenta-se novamente nesse conto. Nem como corsa nem como moça a fala pertence à figura feminina. O homem tem a chave e a fala. O desequilíbrio de poder na sociedade está bem representado.

Para não abrir mão de sua essência, que é ser corsa, a moça/corsa/quase princesa abre mão da felicidade conjugal, que nos paradigmas sociais modernos seria o único objetivo da mulher. Mas não podemos afirmar que abre mão do amor, já que se põe a pastar na janela do príncipe.

Na obra *Procurando Firme*, de Ruth Rocha (1984), já de início temos uma conversa com o leitor, através de um prólogo que simula o diálogo entre o narrador e um ouvinte. Este último já não aguenta histórias “chatíssimas, que a princesa fica a vida inteira esperando o príncipe encantado” (ROCHA, 1984, p.8). Através do diálogo, nós já podemos constatar o desgaste do estereótipo de princesa clássica veiculado nas décadas anteriores. E essa princesa clássica que será desconstruída na obra, através de Linda Flor, que após preparar-se por anos para esperar um pretendente, não se satisfaz com os príncipes que vêm em sua busca e resolve ela mesma correr o

mundo. Para isso, toma aulas com os instrutores de seu irmão, partindo sem saber bem o que busca, mas *procurando firme*.

Pedro Bandeira, em *O Fantástico Mistério de Feiurinha* (1986), traz as princesas após vinte e cinco anos de casadas, todas com o sobrenome dos maridos, que pertencem à família Encantado. Na obra, as princesas invadem a casa de um escritor para exigir que ele as ajude a recuperar a história de Feiurinha, uma princesa que desapareceu, juntamente com todos os vestígios de sua história. Torna-se claro que a personagem desapareceu porque sua história foi esquecida e temem que isso possa acontecer com suas histórias também.

Porém, a obra reafirma a dicotomia *mulher jovem/velha*, configurando a imagem dual da mulher: passam de boas e belas princesas a megeras rainhas, mantendo algumas das características que as identificavam: o sono da Bela Adormecida, a beleza de Branca de Neve. Apenas Chapeuzinho Vermelho não se casou, e é constante a afirmação das outras personagens de que tem quilos a mais e que isso a mantém solteira. No entanto, Lajolo (1989) afirma que o papel feminino torna-se expressivo nesta obra quando é Jerusa, a empregada do escritor contatado pelas princesas para recuperar a história de Feiurinha, que se lembra da história e a narra. Temos um exemplo de voz feminina ressignificando o mundo.

Em seu livro *Príncipes e Princesas, sapos e lagartos: histórias modernas de tempos antigos*, de 1989, Flávio de Souza desconstrói a imagem das princesas clássicas através da ironia em diversas narrativas. A crítica à princesa clássica e aos valores modernos permeia toda a obra, como nos contos *Princesa Silvana do Reino de Vronka*, em que a personagem mantém um eterno sorriso no rosto por ter um defeito na face, ou *Princesa Úrsula da Bronislávia*, que desde que nasceu não corresponde aos padrões e escandaliza o reino ao ir viver feliz para sempre rodeada de odaliscas em um castelo à beira-mar. Ou ainda *Princesa Linda do Laço-de-Fita*, que envelhece na janela, esperando um príncipe que correspondam aos seus altos padrões de beleza e perfeição.

Nas obras do século XX, podemos afirmar que a plura-

lidade de representações do feminino na literatura infantil responde aos questionamentos sociais quanto aos padrões femininos impostos até a metade do século, colaborando com a desconstrução dos padrões principalmente através do riso e da ironia, excluindo Marina Colasanti, que utiliza o que Nelly Novaes Coelho (2000a) chamou de *linha do maravilhoso metafórico (ou simbólico)*.

Já no século XXI, temos *A Princesa que Escolhia* (2006) e *Uma, duas, três princesas* (2014), obras recentes de Ana Maria Machado. A autora, que discute o feminino em muitas obras, novamente retoma a princesa para apresentar novos padrões na literatura infantil brasileira.

Isso porque as narrativas, para além da intertextualidade com os contos de fadas clássicos, trazem a formação de princesinhas que, através do conhecimento adquirido em diversas mídias, do livro à internet, encontram novos caminhos para o desenvolvimento de seus reinos.

A princesa que escolhia (2006) principia com a princesa que deixa de ser obediente e é posta de castigo em uma torre, onde descobre que o mundo é maior do que imaginava. Lá faz amizade com os filhos do jardineiro, lê histórias e recebe informações através de livros e da internet. Após auxiliar seu pai a resolver um problema do reino, recebe o direito à liberdade e a poder escolher sempre. Usa esse direito para escolher desde as próprias roupas aos amigos, escolher suas atitudes e uma profissão. Escolhe inclusive o direito de dar direito de escolha aos seus súditos, através do parlamentarismo. O tema do amor aparece já com uma ideia de amor confluyente, quando a princesa reencontra o filho do jardineiro e começam um namoro. O narrador finaliza:

E a princesa?

Nem sei se ainda vive por lá e se ainda manda em alguma coisa. Sei que ainda está com o filho do jardineiro.

Também não sei se os dois viveram felizes para sempre. Mas posso garantir que estão muito felizes... É que os dois se escolhem a cada dia...

E quando alguém pergunta à princesa se ela se arrepen-

de de não ter casado com um príncipe, ela responde:
- De jeito nenhum. Eu tenho o que sempre quis. Sei que não escolhi um príncipe. Mas acho que escolhi um princípio. Só um jeito de começar.
A continuação, agora, é com eles. Podem ter alguns problemas, mas muitas vezes são felizes. (MACHADO, 2006, p.34)

Observemos que, enquanto as obras do século passado denunciavam a ausência da fala feminina, nesta obra, o poder de fala já é dado como certo. Entretanto, a luta é pelo direito de ser *escutada* pelos pais, representantes do poder na obra.

Outra mudança de valores está no destino da mulher deixar de ser definido pela *natureza* para tornar-se uma construção de suas escolhas. E, ao escolher o próprio destino, abre mão do *felizes para sempre* com um *príncipe*, para construir uma relação que se principia a cada escolha, trazendo felicidade através da *ação*, da *disposição* em construir com o outro, apesar dos problemas.

É interessante perceber que essa obra não tem uma narrativa próxima aos contos populares, apenas apropria-se de suas personagens. Isso porque o conflito principal do texto é a própria educação da princesa, problematizando-a através de pequenos embates enfrentados em diferentes fases da vida, sempre reforçando a necessidade de se fazer uma escolha. Com isso, a obra termina por ser exemplar em excesso.

Uma, duas, três princesas (2014), apresenta temática parecida, porém tem o enredo mais elaborado e o desfecho mais surpreendente, causando a impressão que a *A princesa que escolhia* (2006) era um preâmbulo, uma apresentação dessa nova imagem de princesa.

A narrativa em *Uma, duas, três princesas* já se aproxima mais da narrativa popular, pois o enredo envolve a jornada não de uma, mas das três princesas. Durante todo o tempo a autora retoma as matrizes populares para aproximar e distanciar o universo proposto com o universo popular.

A questão de gênero está posta desde o início: novamente há um rei que não teve filhos varões, como ocorre nas

narrativas de donzela guerreira. Porém, ao invés de esperar casá-las ou deixar que assumissem a figura masculina em um contratempo, o rei, aconselhado pela esposa, leva ao parlamento a necessidade de modernizar as leis: possibilitar que as princesas sejam herdeiras e regentes do reino.

Quando uma misteriosa doença assola o reino, cada uma das princesas parte para buscar a solução. A partir dessa proposta, o que temos é uma interessante discussão que se inicia sobre os motivos presentes nos contos populares. Ao mesmo tempo em que a autora constrói uma nova representação de feminino, pautada pela necessidade de realizar-se através da competência no espaço público, o enredo desconstrói o *pensamento mágico* e a *moral ingênua* como lógicas aceitáveis em sua narrativa.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6ª Edição. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Editora Global, 2004.
- COELHO, Nelly Novais. **A literatura infantil: história, teoria e análise**. São Paulo: Moderna, 2000a.
- COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. 19ª edição. São Paulo: Global, 1999.
- _____. **Entre a espada e a rosa**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- GRILLO, Nícia de Queiroz (coord). A princesa que era um príncipe *in* **Histórias da Tradição Sufi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish – Instituto Tarika, 1993.
- JOLLES, André. **As formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LAJOLO Marisa. A voz infantil *da e na* literatura infantil (1). **In Feminino Singular. A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Edições GRD em convênio com o Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.
- LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. Ilust. Jean Gabriel Villin, J. U. Campos. São Paulo: Globo, 2014
- MACHADO, Ana Maria. **História Meio ao Contrário**. Ilustrações Renato Alarcão. 25ª edição. São Paulo: Ática, 2005 (Série Clara Luz).

- _____. **A princesa que escolhia.** Ilustrações Graça Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. **Uma, duas, três princesas.** Ilustrações Luani Guarnieri. São Paulo: Anglo, 2014.
- MACHADO, Regina (compilação e reescrita). **O violino cigano e outros contos de mulheres sábias.** Ilustração Joubert. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROCHA, Ruth. **Procurando Firme.** Ilust. Marcello Barreto e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SOUZA, Flávio de. **Príncipes e Princesas, sapos e lagartos: histórias modernas de tempos antigos.** Ilustração de Paulo Ricardo Dantas. São Paulo: FTD, 1989. (Coleção Terceiras Histórias)
- TORRADO, António. **A donzela que vai à guerra.** Ilustrações de Madalena Raimundo. Lisboa: Plátano Editora, 1981.

AFINAL, UM VERSO REFAZ O UNIVERSO: A REDE LITERÁRIA DE TIMOR

Suillan Miguez Gonzalez¹

Escrevo à luz do candeeiro/Os meus poemas/E toda a verdade²

A narrativa fundacional do surgimento da ilha de Timor diz respeito a um crocodilo que viaja pelo mar em busca de seu destino e se deixa ficar, à deriva, naquelas águas em que o tempo o petrifica sob o desenho de montanhas. A poesia “Avô Crocodilo”, de Xanana Gusmão, revitaliza a lenda difundida pela oralidade:

Diz a lenda
e eu acredito!

O sol na pontinha do mar
abriu os olhos
e espalhou os seus raios
e traçou uma rota

Do fundo do mar
um crocodilo pensou buscar o seu destino
e veio por aquele rasgo de luz

Cansado, deixou-se estirar
no tempo
e suas crostas se transformaram

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

² Versos da poesia sem título do livro *À Janela de Timor* (1999) do poeta timorense João Aparício.

em cadeias de montanhas
onde as pessoas nasceram
e onde as pessoas morreram

Avô crocodilo

- diz a lenda
e eu acredito!
é Timor! (GUSMÃO, 1998: p. 20)

No *lafek*³-Timor, apesar do isolamento a que uma ilha pressupõe, havia intenso diálogo com a vizinhança, a ponto de por volta de 1515, negociantes portugueses chegarem a Timor interessados no já lucrativo comércio de sândalo da ilha - líderes timorenses da costa trocavam sândalo trazido do interior montanhoso por armas portuguesas, tecidos e instrumentos de ferro. Estas visitas, a princípio, tiveram poucas consequências, até porque grande parte da população morava em pequenos vilarejos, relativamente afastados e dedicados à agricultura de subsistência e às religiões animistas.

No final do século XVI, frades dominicanos estabeleceram uma missão, para logo depois virem os Topasses⁴ ou portugueses negros que iniciaram a difusão da cultura e influência portuguesa, assim como passaram a controlar as redes locais de comércio. Em contrapartida, os holandeses também iniciaram empreitadas na ilha para adquirir sândalo e escravos, e, obviamente, as duas forças coloniais logo começaram a disputar a unívoca influência sobre o território. Os dois séculos que se estenderam foram marcados por conflitos pelo domínio do poder entre portugueses, topasses, holandeses e os timorenses, embora os primeiros prevalescessem.

No final do século XIX, muda um pouco a relação metrôpole-colônia; Portugal se compromete a crescer economicamente para tentar alcançar seus rivais europeus e afastar ameaças a suas colônias por parte da Inglaterra, Alemanha e França. A estratégia utilizada para explorar Timor-Leste ocor-

³ Em *tétum*, significa crocodilo.

⁴ Eram descendentes de soldados, marinheiros e negociantes portugueses e mulheres das ilhas vizinhas.

reu via opressão, com trabalho forçado tanto no cultivo como na construção de infraestrutura, além da cobrança de impostos, o que culminou em sérias revoltas, abalando o controle do governo português. Os reforços de tropas africanas acabaram por reprimir, de forma violenta, os timorenses. Posteriormente, em 1913, ocorre a formalização da divisão oficial em Timor Oeste (holandês) e Timor Leste (português).

No que seriam as Guerras de Pacificação, encabeçada pelo português Celestino da Silva, conhecido como o Rei de Timor, as fronteiras dos reinos foram retraçadas nos mapas, enquanto que a população estava dispersada e errante. Muitas aldeias encontravam-se desertas, vítimas de combates, varíola e fome.

Com a Segunda Guerra Mundial declarada, o pouco esforço português em estruturar e se valer de Timor foram interrompidos. A ilha foi tomada e usada como linha de defesa contra o avanço japonês. Em 8 de novembro de 1942, dá-se o bombardeio dos *matan-bubu*⁵ contra os holandeses em Díli, 94 explosões deixaram apenas 10 casas intactas. No restante do território, desapareceram as povoações de Manatuto, Lautém, Ailu, Maubisse, Ainaro, Viqueque e Ermera. O relato ressentido do comandante japonês Iwamura Shouachi comprova o sofrimento imposto aos timorenses, que pela segunda vez, eram subjugados. Primeiro, pelos “conquistadores velhos” (Portugal e Holanda), depois, pelos “conquistadores novos” (Japão e Indonésia).

Com a derrota do Japão em 1945, Portugal reassume seu poderio, assim como os instrumentos de autoritarismo para a contenção social. Trinta anos depois, a metade da ilha já designada como Timor-Leste ou *Timor-Lorosae* – pertencente ao arquipélago de Java, na parte oriental do mundo, apesar de colonizada por portugueses – foi invadida pela Indonésia, precisamente em 1975, na operação nomeada Komodo, cujo objetivo alegado era 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.

⁵ Em tétum, significa olhos inchados.

Antecedendo o panorama mencionado acima, houve divergências quanto ao momento político mobilizado para a independência da então colônia portuguesa. Partidos políticos foram fundados 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-se para as intenções expansionistas do ditador indonésio Suharto, apoiado pela Austrália e pela força bélica estadunidense.

A motivação não se centrava na integração cultural dos povos, e sim no rendimento 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 poderiam tornar-se visíveis diante da mídia. Além de mostrarem-se seguros quanto ao desinteresse e alienação do resto do mundo.

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 timorense: guerrilha forjada e recuada nas montanhas, liderada, oficialmente, por Xanana Gusmão; e o exílio, a dispersão de famílias como meio de preservar a vida.

Há de se lembrar do desaparecimento do poeta Jorge Lautém pelo advento da invasão e tantos outros talentos ceifados pela brutalidade dos soldados de Suharto, e outros falecidos precocemente como o elevado poeta Fernando Sylvan e Borja da Costa. Pode-se apontar o caráter fragmentário de um projeto maior de literatura timorense, com interrupções e recomeços a depender da situação política do país. Muitas das obras já publicadas se direcionam a leitores estrangeiros, prova disso são as inúmeras notas de rodapé com traduções de termos em tétum, das línguas distritais ou das siglas dos movimentos partidários com o intuito de contex-

tualizar o público não somente oferecendo a tradução, mas explicações culturais referidas ao povo de Timor.

Por muito tempo, todas as violações para o aniquilamento de milhares de leste-timorenses foram invisíveis a todos nós, até que um jornalista filmou e divulgou em escala mundial o ocorrido no que ficou conhecido como Massacre do Cemitério de Santa Cruz – 12 de novembro de 1991 –, em que um cortejo de milhares de timorenses acompanhava o enterro do jovem Sebastião Gomes, assassinado por soldados indonésios por protestar contra o regime opressor do invasor. Esse massacre diz respeito ao fuzilamento da maioria das pessoas que se solidarizaram com a coragem de Sebastião em expressar o descontentamento que era, em verdade, de todos. Abriam fogo dentro do cemitério e sem critério algum, mataram crianças, jovens, mulheres, idosos, estrangeiros. As imagens funcionaram como prova cabal para que a omissão dos principais órgãos reguladores de direitos e de intervenção cessasse.

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, demonstrados nos prefácios das obras de timorenses, e mesmo, na produção de livros 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* (1998) do chefe da guerrilha timorense Xanana Gusmão, no qual 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, 1998: p.6). Responde às indagações pensando no exemplo de Timor:

Timor parece erguer-se como prova contrária a estes sinais 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, 1998: p.6).

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 a 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.

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 um deles 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 sentei no chão a ouvir as histórias de Timor, das árvores, das flores, dos búfalos, das fontes, das danças e dos ritos” (APARÍCIO, 1999: p.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: p.9).

Em tom mais atenuado, porém ao encontro da postura de Sophia Andresen, Aguascalusa escreve o prefácio de *Crônica de uma travessia - A época de Ai-Dik-Funam* obra de estreia do romancista timorense Luís Cardoso, em que 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: p.8)

Por sua vez, Craveirinha se manifesta no prefácio de *Andanças de um timorense* (1998) – 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: p.2), para completar com a declaração da ciência de que Timor-Leste “se fez de sangue, sacrifícios e luta” (PEDRINHA, 1998: p.2).

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.

Tomando como fundamentais essas publicações de apoio aos escritores timorenses, é interessante que se parta a conhecer as suas vozes. 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, p. 38: 2003)

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.

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, 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 haja direitos 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: p.33).

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. (SOUZA, 2007: p.70).

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 surgirem.

Ai, Timor, se nós pudéssemos morríamos a teu lado / só para mostrar que também se morre de solidariedade⁶

O líder da guerrilha, poeta, pintor e político Kay Rala Xanana Gusmão, em momento crucial da história de Timor, forjou sua única obra poética combinada com pinturas produzidas durante o período de encarceramento. O que viria a ser o multienunciador da causa timorense, quanto à luta pela expulsão dos indonésios, expressou em versos e pinceladas a reivindicação pela liberdade de seu povo – diminuído pela diáspora e, principalmente, pelo assassinato em massa.

Negado a ele o exercício da resistência via confronto estratégico em território timorense, encontrou na poesia outro meio de enunciar o conjunto de ideais a que a escritora portuguesa Joana Ruas definiu como *almamundo*, atribuição relacionada ao senso de coletividade do povo leste-timorense, determinante para o movimento da resistência.

Mia Couto-prefaciador aponta a importância da confecção dos versos de Gusmão-aprisionado como ato revolucionário, porque “Para roubar o país a este patriota era preciso roubá-lo do país. Afastá-lo para dentro, para um dentro tão interior que nenhum fora chegasse. Adentrando numa cela, Xanana nunca esteve tanto no mundo” (GUSMÃO, 1998: p.8).

Neste sentido, o projeto que significa *Mar Meu* quer como interlocutores não somente a comunidade internacional, mas os próprios timorenses, uma vez que foi forjada em tétum e em Português, além de ter sido traduzida para o inglês. Nove poesias compõem o livro, encabeçadas pelo poema anunciativo do estado de torpor e privação de direitos, rea-

⁶ Versos da poesia “Todos somos timorenses” publicados no livro *Timor, litanias por um povo em pranto* (1999) do português José Jorge Letria.

lidade bravamente sustentada por anos até a conquista da independência:

Estou em guerra
o céu não é meu
Estou em guerra
o mar não é meu
Estou em guerra
e a vida só se conquista
com a morte...
na esperança de recuperar
O meu mar! (GUSMÃO, 1998: p. 12)

De pronto, percebe-se que a obra está posta a serviço da causa da libertação social e nacional do povo de Timor-Leste. E daí ser pensada como literatura de resistência, isto é, um produto literário elaborado no período em que vigora o colonialismo, que cumpre uma destacada função de denúncia, oposição e combate ao poder imperialista de uma realidade socioliterária resultante da imposição política e cultural em que está ausente qualquer tipo de autonomia (quer sistêmica quer política). E que mantém um código estético próprio e afastado de considerações válidas em termos de qualidade literária ou mesmo integração a um cânone mundial (periodização e gêneros literários, a literatura como luxo ou a exclusiva reivindicação do prazer do texto, entre outros).

Um lugar central é ocupado pela denúncia das atrocidades e do genocídio derivados da ocupação indonésia, material temático presente na, praticamente, totalidade dos poemas quer de uma maneira mais ou menos latente, como por exemplo, na metonímia utilizada para descrever os bombardeamentos procedentes dos barcos de guerra do colonizador/invasor: “Do mar, do meu mar,/ vinham tremores/saídos de barcos” (GUSMÃO, 1998: p.16), quer de maneira explícita e brutal por meio da linguagem descarnada utilizada, por exemplo, na descrição das torturas e violações de que são vítimas as mulheres de Timor pelos soldados ocupantes no poema intitulado “Gerações”:

...uma mãe gemia
sem forças seu corpo desenhava
marcas da angústia
esgotada
[...](GUSMÃO, 1998: p.36-38)

Repare-se como Xanana denuncia o efeito devastador das torturas colocando como objeto da brutalidade extrema dos militares indonésios a figura vulnerabilizada da mulher, continente de vida, imprescindível geradora do porvir e vítima da agressão sexual praticada como arma de guerra pelas forças de ocupação. Porém, ainda na poesia de Xanana Gusmão “Gerações”, é a mesma violência da repressão que quer matar na raiz o futuro de Timor, a parteira da resistência necessária para a construção, por meio da luta, de um futuro em liberdade reservado para as crianças.

A poesia de Xanana Gusmão pretende funcionar no interior da terra devastada como instrumento de denúncia da opressão e chamamento à revolta, assumindo e utilizando em seu benefício a componente épica ligada à renúncia à própria vida ou à liberdade individual que a longa marcha cara ao fim da opressão pode implicar para quem se envolver na luta.

Neste sentido, na lógica épica da resistência, os oprimidos são elevados à categoria de heróis que acrescentam um caráter simbólico perante ao povo em progressão ao sofrimento impingido pelo opressor; e entre eles, em lugar destacado, também se encontra o poeta-soldado, símbolo máximo e referência indiscutida na resistência maubere, sobretudo a raiz do seu aprisionamento pelas tropas da Indonésia em “20 de Novembro de 1992”, poema este datado no mesmo dia, porém de 1995, em que Xanana Gusmão lembra “A amargura da sorte/ que parou uma marcha/ na luta” (GUSMÃO, 1998: p.34), e mudou o seu destino para sempre.

Entretanto, com um sistema literário praticamente inexistente no interior da terra ocupada, em condições materiais de produção da literatura inviáveis, sem instituições, sem público alfabetizado, sem distribuição, a poesia da resistência timo-

rense só encontra no exterior o espaço necessário para a sua circulação e funciona, conscientemente, como instrumento a serviço da internacionalização da luta, e como, chamamento à solidariedade.

E se no prefácio ao cuidado de Mia Couto fica já esclarecido que “os timorenses não estão sós: por isso não estão condenados ao silêncio” (GUSMÃO, 1998: p.8), através do poema “Paz, ‘Ngola!” é o próprio Xanana Gusmão quem procura as analogias entre o sucedido processo de libertação do povo angolano e aquele que estava a sofrer na altura o povo de Timor; e coloca o fecho de ouro à ponte entre o passado e o futuro do seu país dirigindo-se à “mulher negra, mulher/irmã, guerreira companheira” angolana para lhe dizer que “Fomos irmãos, somos irmãos/ na dor das LUTAS/ Somos irmãos, seremos irmãos/ Na liberdade da PAZ” (GUSMÃO, 1998: p.24).

Atendendo à interlocução reivindicada, Mia Couto, José Eduardo Agualusa, José Craveirinha, Joana Ruas, Sophia de Mello Breyner Andresen, Teresa Amal, José Jorge Letria, José Rodrigues dos Santos, Pedro Rosa Mendes e Luís Filipe Thomas são exemplos de escritores que concederam resposta ao não somente tomarem conhecimento das obras timorenses no período de anulação identitária e massacre, mas ao legitimá-las, colaborando para uma produção com horizontalidade de relações. Incutindo-se da negação da perspectiva cêntrica, mobilizaram-se dialogando pela margem, na contramão de uma canonicidade empenhada em fixar modelos de alta cultura e literatura.

Sintomaticamente, percebe-se um empenho quanto à intencionalidade do efeito rizomático (no sentido proposto por Deleuze-Guattari) a que a literatura produzida para Timor tende a significar. A relação redentora (no sentido primevo da palavra – como revelação libertadora) pelas verdades culturais do povo leste-timorense puderam desfazer limites, fronteiras, paradigmas, diferenciações. Joana Ruas, na primeira narrativa de *Crónicas Timorenses*, aponta a tendência ao acolhimento e abertura de um povo por si só diverso: “Os Timorenses não se sentem ofendidos por diferenças de crença

ou ideias políticas. As únicas ofensas ressentidas são as que causam dano material ou moral a outro. Mas reparam o dano para que a ofensa não se torne um hábito e o hábito, por imitação, em costume” (RUAS, 2009: p.19).

Na publicação da palestra “Aproximar o distante – do estranho ao familiar, duas experiências: Timor-Leste e Guiné-Bissau” (2009), também de Joana Ruas, a escritora oferece grande contribuição à compreensão da autenticidade timorense, fundada no que chama de *almamundo*. É pensada como concepção coletiva das relações, sentimento partilhado, ampliação das fronteiras identitárias e convocação a valorar a vida, assim como os sacrificados com a morte:

Em contacto com o povo de Timor-Leste, já na sua causa de libertação nacional, compreendi que, como cada um deles, eu era parte de uma *almamundo*. O episódio que me revelou passou-se do seguinte modo: preparando uma conferência sobre identidade e luta de libertação nacional, a minha abordagem incidiu sobre os seus poetas que se exprimiram em língua portuguesa. Um desses poetas, Jorge Lautém, mereceu a minha especial atenção não só pelos seus poemas impregnados de uma cultura profundamente oriental, hinduista, mas sobretudo pelo facto de Jorge Lautém ter sido um dos que desapareceu durante a invasão para não mais ser visto. Fiquei com essa dor no coração, a dor pelo seu sofrimento e pela sua morte, pelo seu génio tão precocemente ceifado. Na esperança de ter notícias suas, sempre que me encontrava com timorenses perguntava por ele e obtinha deles esta resposta enigmática: Jorge Lautém é você. Como é normal entre nós, eu desfazia o engano afirmando a minha identidade. Como insistissem, encarei esta atitude como um enigma posto não só à minha inteligência, como ao meu sentimento e à minha cultura. Uma vez, ao lembrar o assassinato de Sebastião Gomes Rangel, um estudante de 18 anos cujo funeral desencadeou o massacre de Santa Cruz, espantou-me que muitos deles me respondessem, o Sebastião sou eu. (RUAS, 2009: p.5)

O sentimento de *almamundo* em relação à opressão indonésia, para além de colocar à prova o sentido de coletividade e afirmação da identidade timorense; reunir e evidenciar a representatividade de intelectuais disponíveis; eleger líderes e heróis da independência; abrir precedente à diáspora; confrontou e venceu o discurso imperialista hegemônico da frente inimiga. Isto é dizer que a dinâmica de vida e de morte do povo timorense se modificou e que o revigoreamento ideológico se prostrou como um desvio à regra: o insucesso da obrigatoriedade individualista, economicista e subversiva a que o mundo se pauta, porque aprenderam e internalizaram a resistência, ou seja, a luta implacável pela garantia de ser timorense.

Exemplos literários circulam como o “Poema Pacto de Sangue”, em que se sela os laços de irmandade entre Ruy Cinatti e um *liurai*⁷ timorense, *um dos primeiros textos a tornar literário a comovente imagem da aproximação de culturas em prol de algo maior, neste caso, a condenação à opressão colonial portuguesa:*

Nobres há muitos. É verdade.
Verdade. Homens muitos. É muito verdade.
Verdade que com um lenço velho
As nossas mãos foram enlaçadas.

Nós, como aliados eu digo.
Panos, só um, tal qual afirmo.
A lua ilumina o meu feitio.
O sol ilumina o aliado.

Água de Héler! Pelo vaso sagrado!
Nunca esqueça isto o aliado.
Juntos, combater, eu quero!
Com o aliado, derrotar, eu quero!

A lua ilumina o meu feitio.
O sol ilumina o aliado.
Poderemos, talvez, ser derrotados
Ou combatidos, mas somente unidos. (CINATTI, 1990:
p. 45)

⁷ Em tétum, significa a função social de guerreiro.

Ou a de Luis Filipe Thomaz em *País dos Belos - chegadas para a compreensão de Timor-Leste* (2008) em que inicia o compêndio de artigos – resultado de uma preocupação historiográfica combinada a repetidas incursões a Timor – com a poesia “Fraternidade”, cuja dedicatória é dirigida ao anônimo timorense morto pelas mãos dos soldados indonésios, coloca-se como irmão-*mon*⁸ de seu já irmão-*alin*⁹ no desejo pelo encontro da paz: *A um anônimo Mau Bere com que topei um dia, / sepulto à beira de um caminho em Lolotoe* (THOMAZ, 2008: p. 8).

As vozes evidenciadas fazem com que se entenda o quanto Timor é, em verdade, um mundo culturalmente integrador, construído a partir de inúmeros encontros fadados a inaugurar indefinidas fronteiras entre mito e realidade, estória e História, sonho e vida, passado e presente, escrita e oralidade, o eu e o outro – para existir a *nossa* razão em escrever para, por e com Timor.

Um povo de poetas de palavra solta¹⁰ – como cada um deles, eu era parte de uma almamundo¹¹

A literatura timorense não atrai tantos holofotes quanto às línguas e às respectivas problematizações – destaque para a reinserção da língua portuguesa. Deve-se fazer jus aos artigos e teses que por um efeito metonímico consideram Luís Cardoso “à” literatura timorense. Ainda assim, em *Um brevíssimo olhar sobre a Literatura de Timor* (2004) de João Paulo T. Esperança – considerado inaugural estudo sobre o panorama de autores, principalmente timorenses – de pronto, faz um alerta sobre o sentido que a escolha do restritivo junto à palavra literatura (de Timor ou timorense) pode sugerir quanto à inclusão/exclusão de escritores, para, com isso, considerá-los externos e não filiados a um projeto de literatura nacional timorense:

⁸ Em tétum, significa irmão mais velho.

⁹ Em tétum, significa irmão mais novo.

¹⁰ Trecho da narrativa “Fulan-Mutin” (Branca-Flor) de *Crônicas Timorenses* (2009) de Joana Ruas.

¹¹ Trecho da palestra “Aproximar o distante – do estranho ao familiar, duas experiências: Timor-Leste e Guiné-Bissau” (2009) de Joana Ruas.

Antes de mais um esclarecimento se impõem. Porquê literatura “de Timor” e não “timorense”? É que não pretendo limitar-me aqui aos autores nacionais, mas sim incluir também um pouco daquilo que há para ler de naturais de outras paragens que tenham tomado Timor como tema literário. (ESPERANÇA, 2004: p.163)

Neste compasso, Letícia Villela Costa de Lima, na tese *Metáforas do Mosaico: Timor-Leste em Ruy Cinatti e Luis Cardoso* (2012), endossa Esperança quanto à diferenciação ou categorização das produções referentes a Timor serem necessárias. Talvez, o incentivo ao exercício de uma leitura em que se rejeita o “fora”, sendo o “dentro” os nascidos no território:

(...) quando tratamos da literatura no caso de Timor, podemos fazer uma diferenciação entre literatura timorense e literatura de Timor. Para isso, seguiremos a ideia de João Paulo Esperança, no livro *Brevíssimo Olhar sobre a Literatura de Timor*, onde aborda não só os autores nascidos em Timor, incluindo os que escrevem na diáspora, que tenham tomado o país como tema literário, mas autores não necessariamente naturais, mas que tenham Timor como tema. Os primeiros autores se enquadrariam na categoria “literatura timorense”, e os segundos, na categoria “literatura de Timor” (LIMA, 2012: p.63).

Participante do reduzido *rall* de interessados e em artigo dedicado a oferecer atualização no espólio compreendido como timorense, Ana Margarida Ramos (que, para isso, persegue a ideia do paradigma da nacionalidade), no artigo *Literatura Timorense: da emergência à legitimação* (2012), é a única a atentar-se para os autores dos prefácios. Reconhece a contribuição destes na legitimação da produção literária timorense, ou seja, que os escritores se leem e se frequentam:

Veja-se como, no caso de Luís Cardoso, Xanana Gusmão ou João Aparício, as respetivas primeiras obras, todas editadas em Portugal, foram introduzidas por prefácios que, além de apresentarem a obra e o autor, reivindicam

vam a legitimação de vozes literárias ainda não efetivamente reconhecidas. (RAMOS, 2012: p.158)

E...quando essas vozes deixam vestígios no texto literário de que transitam na horizontalidade de relações, espaços, temáticas? Em não sendo uma obra sobre Timor, mas dedicada ao cruzamento de destinos da língua portuguesa, José Eduardo Agualusa traz, em *Milagrário Pessoa* (2010), capítulo dedicado à “curiosa história do professor primário timorense Fadário da Luz do Espírito Santo, que durante o período da ocupação indonésia percorria cidades e aldeias declamando, em sessões clandestinas, os sonetos de Camões” (AGUALUSA, 2010: p.86). O narrador angolano, um acadêmico aposentado e radicado em Portugal, conta a história de um timorense, apaixonado pelos versos de Camões e não propriamente pelos portugueses, que declama os sonetos com um leve sotaque brasileiro e que pelo uso da língua portuguesa, no contexto de ocupação, protesta.

Ou, o inverso, um protagonista timorense, representante de uma “geração perdida” na diáspora, criado em Lisboa, mas desaparecido em África. *Andanças de um Timorense* de Ponte Pedrinha (1998) é a truncada obra do retorno a um mundo em conflito, já não mais de sacrifícios exclusivos de timorenses se não estendido ao solo africano.

E se se pensar em uma dinâmica de escrita colaborativa e coletiva, ancorada no tecido costurado pelas relações (já provadas, mas não esgotadas), fazendo da divisão de escritores uma soma? Como lidar com Joana Ruas e Teresa Amal que permanecem, unilateralmente e/ou exclusivamente, retroalimentado a literatura timorense?

Nega-se a análise das relações; a motivação do surgimento de obras sobre Timor dialogarem diretamente com as de timorenses; e inevitavelmente, um projeto de canonicidade espelhado no *ethos* timorense, que funciona como a ciranda do *lerê lerê lê, lê lê lê á, Timor Lorosae* em que fora da roda estão os *malai* e são um a um convidados a enlaçarem as mãos às dos leste-timorenses, são vestidos com *tais*, descalçados e libertos para participar e agigantar o canto e a dança.

Uma rede “descolonizadora” (em tantos sentidos!) abarca, reúne, não diferencia os que – desnudados, mas vestidos de *almamundo* – desencadearam a dimensão do rizoma, na medida que:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 2000: p. 40)

A Rede Literária de Timor funciona, mapeia e se organiza no trânsito e permanência de vozes, dinâmica imprevisível de colaboração/produção, além de rizomática como a *kabura* – espécie de gramínea timorense comestível – na perspectiva que cresce sem se conseguir ver, com clareza, o real desenho de dentro, traçado no solo. Em contrapartida, caso a *kabura* seja arrancada, um torrão de terra e inúmeros enraizamentos surgirão à tona. Aí estará a representatividade e poderá se enxergar o cânone *kabura*.

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. **Milagrário Pessoal**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- AMAL, Teresa. **Timor Leste: Crónica da Observação da Coragem**. Coimbra: Quarteto, 2002.
- APARÍCIO, João. **À janela de Timor**. Lisboa: Caminho da Poesia, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CARDOSO, Luís. **Crónica de uma travessia – A época de Ai-Dik-Funam**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- CINATTI, Ruy. **Um Cancioneiro para Timor**. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- ESPERANÇA, João Paulo Tavares. **Um brevíssimo olhar sobre a literatura de Timor**. In: Várzea da Letras, Edição 04. Suplemento Literário de Semanário. Ano 2003, 2004. p. 163-172.
- GUSMÃO, Xanana. **Mar meu**. Lisboa: Instituto Camões, 1998.
- LIMA, Letícia Villela Costa de. **Metáforas do Mosaico: Timor-Leste em Ruy Cinatti e Luis Cardoso**. 2012. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.
- PEDRINHA, Ponte. **Andanças de um Timorense**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- RAMOS, Ana Margarida. **Literatura Timorense: Da emergente à legitimação**. In: Caderno Seminal Digital – Vol. 18 – N. 18 – (Jul / Dez – 2012). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012.
- _____. **Aproximar o distante – Do estranho ao familiar, duas experiências: Timor Leste e Guiné-Bissau**. Revista de Cultura. Nº 7. Fortaleza, São Paulo - janeiro/fevereiro de 2009.
- SANT'ANNA, Sílvio L. (org.). **Timor Leste, este país quer ser livre**. São Paulo: Martin Claret, 1997.
- SOUSA, Domingos de. **Colibere, um herói timorense**. Lisboa: Lidel, 2007.
- THOMAZ, Luís Filipe. **País dos Belos, chegas para a compreensão de Timor-Leste**. Coleção Oriente. Macau: Fundação Oriente, 2008.

NOTAS SOBRE TEXTOS EM PROSA DE TORQUATO NETO: POEMAS?

Victor Palomo

A produção literária de Torquato Neto (1944-1972) ganhou visibilidade no contexto literário brasileiro por meio das gravações de letras de canções, compostas pelo poeta a partir da metade dos anos 60. Nascido em Teresina-Piauí, residiu por breve período em Salvador-Ba, mudando-se em seguida para o Rio de Janeiro, cidade onde exerceu a atividade jornalística. Artista multissemiótico que se expressou em tempo exíguo, compôs muitas letras de canções e poucos poemas, ao mesmo tempo em que escreveu um roteiro para cinema (o filme “O terror da vermelha”) e a crônica “Geléia Geral” publicada, com periodicidade irregular, no jornal *Última Hora*, no Rio de Janeiro. Há também registros em prosa colados, de forma inextricável, à *persona* biográfica: os diários recolhidos nos períodos de internação psiquiátrica no hospital Engenho de Dentro (RJ) e escritos dispersos encontrados em cadernos. Nesse conjunto artístico, a melancolia, o deboche, a resistência, a morte, a saudade, a solidão e o niilismo são temas que, vez por outra, dão lugar a um humor desencantado e algumas notas irônicas como pano de fundo (Neto, 1982).

Sabe-se que Torquato suicidou-se na madrugada em que completara 28 anos, após cinco tentativas anteriores. Tal fato parece sugerir que, ao turvar as fronteiras entre a arte e a vida, o poeta enunciava vozes de sujeitos descentrados em uma condição adversa. Sua dicção desencantada permitiu que fosse personificado como um “cavaleiro da amargura”¹ à procura de uma linguagem que comunicasse essa inquietude. Sua escassa fortuna crítica parte dessa intimidade com o insólito para incluí-lo na linhagem dos poetas malditos, como um herói inquieto- à margem da margem.

¹ A expressão é cunhada pelo poeta Waly Salomão (2005), no volume ensaístico *Armarinho de Miudezas*.

Ao aproximar sua voz inconformista dos limites vertiginosos da desrazão e da loucura, o poeta afirma como marca estética uma linguagem repleta de elipses, fragmentos e contrapontos de imagens de uma realidade percebida por meio de lentes estilhaçadas. Parte desse material foi compilada no volume *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), organizado por sua esposa Ana Duarte e pelo poeta Waly Salomão, volume reeditado em 1982, acrescido dos fragmentos dos diários. Na contramão de prolíficas análises literárias de suas letras de canção (“Geleia Geral”, “Três da Madrugada”, “Marginália II”), escolho como objeto dessa leitura o texto em prosa “Marcha à revisão”, escrito por Torquato Neto para a coluna “Geleia Geral” do dia “08/10/71” e um excerto do seu diário “16/07/71”, de forma a problematizá-los no escopo da (in) definição do “poema em prosa”. O texto “Marcha à revisão” aparece em diferentes versões nas edições de *Os Últimos Dias de Paupéria* de 1973 (Texto 1) e 1982 (Texto 2), alteração cujo cotejamento servirá como exemplo para a problematização de alguns postulados críticos do gênero “poema em prosa” (por motivo de fluência, os textos constam no anexo). Tais textos (não há documentos que explicitem o motivo das modificações) compõem a primeira parte da coluna do dia “08/10/71”, na qual constam ainda o poema “Cogito” e o comentário “Na fila”, texto elogioso sobre o show *A Todo Vapor*, de Gal Costa.

O texto 1 tem como subtítulo “Sugesta” e o texto 2 o registra como “Colagem”. Se o título e subtítulos são elementos paratextuais que preparam o leitor ou indicam alguns caminhos para o entendimento do texto, tais ênfases sugerem que a coluna foi organizada a partir de reflexões e associações livres do poeta. O título avisa ao leitor que o texto atua à guisa de manifesto, com tonalidade militante: uma marcha. Já a “colagem” sugerida (“sugesta”) por Torquato foi um procedimento especialmente utilizado pela vanguarda cubista no início do século XX, em que os elementos textuais são fracionados e expressos de formas superpostas e simultâneas (Teles, 1986: 114), fazendo com que a orientação nitidamente metonímica possa oferecer a novidade estética (Campos, 1970:88). Essas escolhas colaboram para a sobreposição de

elementos que estruturam o texto, apoio indissociável à sua temática central: a proposta revisional da linguagem reivindicada por Torquato.

Na coluna lírica de 1973 (Texto 1), o poeta contrapõe imagens que se submetem aos choques da novidade, realçando inquietações de um sujeito que enuncia a crise da linguagem. Se essa primeira versão se aproxima com maior organicidade do gênero “poema em prosa”, sua reedição em 1982 (Texto 2) adquire um formato mais extenso, o que confere maior prosaísmo. A despeito de alguns influxos líricos, essa última versão resulta de uma lentificação do ritmo que atenua a articulação concisa do texto original, mostrando-se mais próxima de um texto em prosa.

Cabe, nesse ponto argumentativo, um breve resumo pautado nos textos que sistematizam o conceito de “poema em prosa”, com o intuito de aproximá-los dos textos analisados. Gênero oximórico na sua concepção e que teve os escritores franceses Aloysius Bertrand (*Gaspar de La Nuit*, 1842) e Charles Baudelaire (*Pequenos Poemas em Prosa*, 1869) como predecessores, o poema em prosa teria nascido do enfrentamento contra os convencionalismos da linguagem poética apoiados na versificação, na métrica e na prosódia. Tal incômodo com pretensões disjuntivas ganhou força na procura por elementos prosaicos desgarrados de ornamentos artificiais, próximos de novos estilos e ritmos poéticos alusivos às inquietações do sujeito pós-revoluções industrial e burguesa (Bernard, 1994). Sobre a tensão contrastiva entre prosa e poesia, indagou Baudelaire:

Quem de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (Baudelaire, 1976: 14).

Em consonância com a diversidade exigida para a realização dessa proposta estética, o poema em prosa enriqueceu

o lirismo de temas até então distantes, como a bizarrice, a ironia e certo humor *noir*. Ao afirmar no texto poético essas figuras dissonantes, o poema em prosa oscilou entre intenções anárquicas e aspirações comunicativas, inquietação que motivou a ponderação de Suzanne Bernard, referência importante em esforços revisionais sobre o assunto, de que “[...] essa rejeição às convenções não é uma rejeição de toda a lei; essa liberdade de forma não é uma ausência de forma [...]” (Bernard, 1994, p. 437). A autora francesa ainda acrescenta que se algum ritmo está presente na prosa no seu “grau inicial”, seria necessário investigar se o poema em prosa impõe ou não um ritmo próprio, de forma a afirmar esse gênero novo como “um ser artístico” (idem).

Dessa maneira, Bernard procura sistematizar um gênero impreciso atentando para os aspectos formais e temáticos que tentam garanti-lo como “[...] um mundo fechado sobre si mesmo [...]” (Bernard, 1994: 442), totalidade de efeito e concentração (unidade), brevidade (intensidade) e a gratuidade. A unidade é garantida pela articulação interna das partes do texto, recorrendo a cortes abruptos (elipses) com a intenção de montar um “[...] objeto autônomo, um corpo verbal completo e bem cerrado [...]” (idem). Tal efeito formal garante a concisão (brevidade), o que imprime um ritmo próprio decorrente da sobreposição de imagens, dando suporte ao efeito de unidade. Essas estratégias formais tentam manter um ritmo que realce as imagens advindas da fixação de um instante (gratuidade), fazendo do poema a revelação de um presente eterno.

Nas versões 1 e 2 do texto “Marcha à revisão”, devido a dominância reflexiva, a narração ou descrição de um instante percebido ao acaso (a gratuidade) mostra-se atenuada. Percebe-se que no texto 1, destacam-se os procedimentos de acumulação de imagens negativas e a concisão, articuladas pelo efeito paratático do sinal gráfico “&”. Trata-se do sinal romano tironiano, criado por um secretário de Cícero, Marco Túlio Tirão, que combinou as duas letras da conjunção aditiva latina “et”, obtendo um desenho gráfico com a função de acelerar a escrita manual nos textos latinos do século I e,

consequentemente, sua leitura (Cicero, 1949). Tal recurso desempenha uma dupla função: deixa o corpo do texto 1 mais compacto que no texto 2 e promove uma maior abertura de sentidos.

Essas parecem ser as intenções do poeta que resultam no ritmo veloz e elíptico observado no texto 1, gerando um efeito inicial de estranheza. O procedimento abrandava o índice de prosaísmo presente na frase inicial “Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra- um mundo poluído- explode comigo & [...]” e cria um ritmo agônico, evidente no texto da primeira edição e enfraquecido na segunda. Essa enumeração caótica de imagens no texto 1, posto que mais compactas e concisas, especialmente no segundo parágrafo que ainda recorre ao reforço enfático dos parênteses, implica um ritmo próximo de uma respiração oral ansiosa, fazendo-se um universo mais fechado sobre si mesmo, ao modo de um círculo (Paz, 2012: 74-5). Daí a pontuação parecer desnecessária ou rebelar-se contra a gramática formal, ajustando-se ao preceito de “anarquia destrutiva”² formulado por Bernard (1994). O texto 2, por sua vez, ganha maior organização sintática em três parágrafos, no qual o “caos no interior tenebroso da semântica” aproxima-se mais da enunciação de pensamentos que da justaposição de imagens. Sabe-se que na prosa a corrente rítmica dá lugar a procedimentos como demonstração ou discurso, conferindo ao texto maior linearidade, lembra o poeta Octavio Paz (2012).

Sobre os procedimentos que conferem ao texto 1 maior poeticidade, cabem observações pautadas no conceito de enumeração caótica na poesia moderna, de Leo Spitzer (1961). O autor aponta que séries estilisticamente heterodoxas possam ter funções conjuntivas ou disjuntivas na poesia moderna, conforme pretendam uma “maior ou menor unidade com a natureza” ou a aquisição ou não de “direitos democráticos”: as coisas chegariam a parecer autônomas e desconexas em torno do homem, mesclando sentimentos,

² A autora francesa utiliza esse conceito para descrever uma atitude poética de revolta contra o convencionalismo da forma e uma renúncia da poesia a se tornar um meio de comunicação entre humanos (Bernard, 1994: 446).

slogans, palavras, eterno torvelinho entre ordem e autonomia, que travam uma luta perene (Spitzer, 288:9).

Ora, tal parece ser a hipótese pela qual a primeira parte do texto de 1973 (Texto 1), em que as imagens se apresentam mais conjuntivas, aproxima-se com maior tenacidade dos conceitos de poema em prosa que o texto adaptado a uma versão mais prosaica na edição de 1982, a qual suprimiu o segundo parágrafo do texto da primeira edição, este uma explícita enumeração de imagens heteróclitas cuja função conjuntiva é acelerada pelo sinal gráfico &. E, por conseguinte, detentor de maiores brevidade e unicidade que lhe conferem maior estranheza e um ritmo eminentemente poético. O texto 2 é mais discursivo e adaptado à normatividade gramatical.

As imagens do primeiro parágrafo do texto 1 encenam um núcleo semântico que gravita em torno da crise da linguagem de forma que as palavras de agora “[...] juntas & à minha disposição, aparentemente limpas estão imundas & transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas[...]”:

Para obter tal efeito, a palavra é a enunciação de um mundo decaído e, metaforizada como bomba, “explode comigo”. O verbo imundo está encarnado no poeta, que trava uma luta corporal com esse projétil, saindo derrotado: “& logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como nalpalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação”. Partes desse discurso, as palavras são agora bombas (como nalpalm, gel incendiário utilizado pelos EUA na segunda guerra mundial) que expõem o corpo à sua apresentação metonímica, isto é, ao seu estilhaçamento. Tal poética do despedaçamento é marca torquatiana (eu sou como sou/presente/desferrolhado indecente/feito um pedaço de mim), poeta que encenou seu sentimento de incompletude numa poética de ruínas.

O tema fora anunciado no poema “Cogito” (Neto, 1982: 98), segunda parte da coluna do dia “08/10/1971”:

eu sou como sou
pronomes
pessoal intransferível

do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dantes
sem novos secretos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim

É notável a dominância metonímica em “Cogito”. Na primeira estrofe, o eu é ao mesmo tempo um si mesmo alienável e um projeto de si mesmo (um pró-nome); o homem como pró- si mesmo, uma apresentação metonímica de si. Como notou Seligmann-Silva (2004: 24-5), numa poética de dor há dificuldade em traduzir o teor da experiência, devido à baixa separação entre mimese e objeto mimetizado, motivo pelo qual as relações de contigüidade da metonímia tornam-se nucleares nessa dicção. Por esta razão, o sujeito vive a “medida do impossível” como imagem constitutiva “do homem que iniciei”, matriz de sua personalidade intransferível. Já na segunda estrofe, o jogo paronomástico “sem grandes segredos dantes/sem novos secretos dentes”, marcado pelas aliterações das letras “d” e “t”, dá ao texto um ritmo duro, sin copado. E esse sujeito poético “desferrolhado indecente” vive o desrecale das fantasias de morte, esperada com calma: “e vivo tranquilamente/ todas as horas do fim”.

A metonímia é também um tema fulcral no estudo da pesquisadora Barbara Johnson em *Defigurations du Langage Poétique - La Seconde Révolution Baudelairienne* (1979). John-

son sustenta que a metonímia é a figura de linguagem predominante na organização das imagens do poema em prosa, uma vez que tende a resgatar os aspectos prosaicos registrados de forma breve, abordagem menos atrelada a uma expressão solipsista do poeta (metáfora) que à realidade do mundo tomada como ponto de partida, o que favoreceria o deslocamento e a organização das imagens por contigüidade.

Porém, cabe notar que em ambos os textos o poeta alterna procedimentos metafóricos (palavra-mundo poluído, palavra é uma cilada) com outras construções metonímicas (“& logo os estilhaços desse corpo arreventado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como nalpalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim”), além de paronomásticas (inverter, inventar), provavelmente a serviço da acumulação de imagens que confere estranheza aos textos.

Tal singularidade pode ser parcialmente elucidada por meio dos procedimentos textuais e contextuais, que não se excluem. Ao reconhecer que a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje, Torquato propõe a explosão do signo lingüístico, uma ruptura com a gramática normativa (uma das propostas do “poema em prosa”), de forma a se aproximar do conceito barthesiano de escritura. Ao perceber que as palavras normativas são armadilhas para o que o poeta encarceado quer dizer, sugere sua conversão (redentora?) em armas (bombas), desconstrução libertária que dialoga com a crítica formulada pelo autor francês.

Para Barthes (2007: 14), a “[...] linguagem é como uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação e toda classificação é opressiva [...]”. Barthes considera que a escritura moderna debate-se numa crise ética de ordens conteudística e formal. Tal situação expõe o escritor a uma aporia que sustenta sua dimensão trágica: ou uma adesão às convenções da história literária e a amargura de ver seu mito burguês não ultrapassado; ou o escritor reconhece o imperativo da novidade no mundo presente. Como dispõe majoritariamente de signos herdados, vive um esforço dilacerante para ultrapassá-los:

Assim, nasce um trágico da escritura, de vez que o consciente deve, daí por diante, debater-se contra os signos ancestrais e todo-poderosos que, do fundo de um passado estranho, lhe impõem a Literatura como um ritual, não como reconciliação (Barthes, 1974: 165)

Torquato encarna essa verdade da poesia como um “corruptor de palavras”, comprometendo-se com a palavra e ritualizando-a para fazê-la “fisicamente presente” (Hamburguer, 2007: 55). Tal caminho estético pode também ser lido, em modo de paralelismo, com o contexto histórico de um país que atravessava nos anos 60 o progressivo cerceamento das liberdades políticas. O poeta emerge de uma época considerada “excessiva”, motivando imagens de incompletude, interrupção e impossibilidade presentes em sua obra, seja na acepção formal ou no conteúdo. Torquato escreve na canção “Três da Madrugada”: “Toda palavra calada/nessas ruas da cidade/que não tem mais fim.../que não tem mais fim [...]”. A “palavra calada”, rebatizada como “um mundo poluído” ou “amontoado de ciladas” no texto “Marcha à revisão”, metaforiza os sonhos interrompidos de uma geração que no final dos anos 60 e início dos anos 70 imiscuia o sentimento de efervescência com a privação das livres expressões: “Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado”.

O poeta tem a consciência de que a linguagem esconde armadilhas, desconfiando do poder representativo (da referencialidade) das palavras. Imbuído pela crença de que a poesia (a palavra) pode oferecer um caminho para as aporias de sua geração, Torquato dá voz a uma subjetividade textual contaminada pelo mal-estar que paira sobre aquele momento. Nesse ponto do texto 1 (referência ausente no texto 2), cita o poeta paraense Mário Faustino e o poema “Vida toda linguagem” como “consulta” para uma “cultura e/ou civilização em crise”: possível antídoto para afastar-se da compreensão da linguagem como “reflexo da derrocada”.

Segundo Benedito Nunes (2009), a sugestão revitalizadora para a poesia, o “make it new” preconizado por Ezra Pound no texto *ABC da Literatura* (2006), serviu como guia

para o projeto “Poesia-Experiência”, publicado pelo poeta paraense no suplemento dominical do Jornal do Brasil, entre 1956 e 1959. Faustino tinha como projeto um exercício crítico da arte literária brasileira que unisse esforços de vanguarda aos de retaguarda, em favor de uma revitalização da poesia que seria, ao mesmo tempo, dos próprios sujeitos (poeta e leitor). O objeto literário é entendido como um documento humano que aglutina as dimensões ética, estética e didática, de forma que à competência poética adiciona-se o êxito das responsabilidades ligadas ao meio social e à cultura: “[...] o primeiro dever do poeta é ser bom poeta [...]” (Faustino, 1977: 56). Daí a motivação que apóia o projeto: as palavras são “palavras-realidades”, participam de uma linguagem cuja originalidade é menos a comunicação que “[...] a criação de um objeto por parte do poeta [...] que em seguida, expõe esse objeto ao leitor ou ouvinte [...]” (Faustino, 1977: 65).

Dessa maneira, a luta com a arte da palavra “[...] culmina numa transfusão de opostos: a linguagem se organifica, a vida se verbaliza [...]” (Nunes, 2002: 52). Ao poeta caberia engajar-se com o futuro ou com o que ainda está vivo no passado, atualizando-os eticamente no presente por meio da linguagem: “[...] Vida toda linguagem- / como sabemos/ conjugar esses verbos, nomear/ esses nomes:/ amar, fazer, destruir./ [...]” (Faustino, 1985: 17-8). A dominante discursiva do poema pontua que a linguagem incorpora a vida e a vida é linguagem, intersecção que faz do poeta criatura e criador, dotando-lhe de uma missão civilizatória perante o que está dado como “vocábulo morto” da “vida sempre perfeita”, fomento da procura por uma “imortal sintaxe”:

Vida toda linguagem
Vida sempre perfeita
imperfeito somente os vocábulo morto
com que um homem jovem, nos terraços do inverno,
conta a chuva,
tenta fazê-la eterna- como se lhe faltasse
outra imortal sintaxe
à vida que é perfeita
língua
eterna. (Faustino, 1985: 18)

Torquato constrói o texto metalingüístico de forma que as “palavras-realidades” são agora “palavras-bombas”, efeito estético que resulta em tom pouco celebrativo. Pelo contrário, aponta um compromisso ético com as dificuldades contingentes do momento político: o escritor sabe que as imagens poéticas não são invariantes históricos. Ao tomar emprestado o “make it new” reproduzido por Faustino a partir do ensaio poundiano, escreve o segundo parágrafo do texto 1 em tom igualmente beligerante. Acrescenta, nessa perspectiva, o “salve-se quem puder” no “caos no interior tenebroso da semântica” ao “& no entanto é preciso”, locução com que abre o segundo parágrafo. Um pouco mais à frente, constrói a imagem do “hospício da sintaxe como um recreio”³. Nesse ponto, parece propor a experiência da desrazão e do jogo lúdico com o significante (“o recreio”) como resistência à “linguagem em crise”: ao “caos tenebroso” se opõe outra imortal sintaxe, a sintaxe da loucura.

No prefácio original à *História da Loucura*, Michel Foucault faz menção a uma linguagem originária em que razão e desrazão ainda se misturam, por meio de “[...] palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um pouco balbuciantes [...]” (Foucault, 1978: 6). Torquato parece defender tal experiência de alteridade, uma exposição ao que é insólito e não familiar ao homem e que, por meio de esquemas mediadores como a linguagem, pode ser experimentado: como um “recreio”. A imagem “hospício da sintaxe” constitui um “pensamento do exterior”, conceito erigido por Foucault a partir do conceito de “Fora” proposto por Maurice Blanchot. Este autor atentou aos pensadores que evocam a experiência do estranho (ou do louco) como escolha estética para falar daquilo que os des-subjetiva (Pelbart, 1993: 94-5). Torquato realiza essa premissa como resistência: “[...] & eu sei que é muito difícil resistir mas é preciso & além de ser preciso é perigoso & é divino & maravilhoso[...]”.

³ O texto 2 traz a bela imagem “[...] qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios [...]”, alusiva ao tema da loucura e ao poder performativo da palavra.

Cabe admitir que os textos apreciados não se ajustem com inteireza à tríade postulada por Suzanne Bernard (unidade/gratuidade/brevidade). Em verdade, dialogam com maior aproximação aos preceitos de concisão e intensidade no texto 1, características que se adelgaçam no texto 2. Embora acumule imagens, o texto 2 permanece “encore prose”, sem o efeito de unidade conseguido, principalmente, no parágrafo entre parênteses no texto 1, mais próximo da argumentação de Bernard, uma vez que enumera imagens que constroem um bloco mais coeso com reflexos diversos e sugestões infinitas (Bernard, 1994).

O texto recolhido do diário escrito por Torquato no hospital “Engenho de Dentro” parece aproximar-se com maior propriedade da referida tríade, pois à moda de relato íntimo, monta um fragmento de um sujeito que registra uma reflexão (delirante?), na qual tempo e espaço se misturam. A poética do espaço cede lugar a um jorro de advérbios de tempo que geram, devido ao contraponto de imagens, a brevidade que confere o efeito de estranhamento:

16/07/71

idades como séculos- um século atrás do outro. na frente do outro.o tempo se ultrapassa na frente do tempo. agora é nunca mais, e nunca antes. agora é jamais- um século atrás do outro. na frente do outro. isso tudo é um esquema muito chato enquanto a coisa anda: isso é que é legal, do mesmo jeito que é legal saber que isso tudo pulsa, de alguma maneira, no ponto misterioso do desenho. princípio, fim. total e único. geral. cidades. ninguém pode mais do que deus! (Neto, 1982: 368).

Ao afirmar uma poesia que não mais pacífica e apresenta no seu jogo formal e temático, ao mesmo tempo, uma atitude anárquica e beligerante, Torquato Neto cumpre uma função ética inextricavelmente ligada aos procedimentos estéticos adotados, uma vez que sua poesia é o “[...] correlato simbólico do ritmo do pensamento, ritmo que se impõe fatalmente em uma escritura não sujeita a moldes artificiais dados previamente [...]” (Torremocha, 1999: 8). Nessa pers-

pectiva, aproxima-se do imaginário do poema em prosa, gênero resultante da união insólita de princípios oximóricos que montam um organismo vivo infenso a regras preestabelecidas. Se o poema em prosa se integrou aos poucos à poética geral e perdeu sua aura transgressora (Paixão, 2014: 18), as intenções do poeta piauiense parecem restaurar suas características inaugurais. Como artista inovador, Torquato levou a proposta de enfrentamento das adversidades do contexto sociocultural ao paroxismo. Na desconfiança ou na crença na função mediadora da linguagem, afirmou uma poética com intenções anárquicas e civilizatórias.

Referências

- ANDRADE, P. *Torquato Neto: uma Poética de Estilhaços*. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- BAUDELAIRE, C. *Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1994.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CICERO, M. T. *De Officiis liber III*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Os Melhores Poemas*. Rio de Janeiro: Global, 1985.
- FOULCAULT, M. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAMBURGUER, M. *A Verdade da Poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLLANDA, H. *Impressões de Viagem CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.
- JOHNSON, B. *Defigurations du Langage Poétique- La Seconde Révolution Baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- NETO, T. *Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Milesi, 1982.
- NUNES, B. *A Clave do Poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PAIXÃO, F. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PAZ, O. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- PELBART, P. *A Nau do Tempo Rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

- SALOMÃO, W. *Armarinho de Miudezas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, M. *As literaturas de testemunho e a tragédia*. In: FINAZZI-AGRÒ, E. e VECCHI, R. *Formas e mediações do trágico moderno*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 103-112.
- SPITZER, L. *Linguística e história literária*. Madrid: Gredos, 1961.
- TELES, G. *Vanguardas Estéticas e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- TORREMOCHA, M. *Teoría del poema em prosa*. Sevilha: Secretariado de Publicaciones, 1999.

Anexo 1 (Texto 1)

1 – SUGESTA

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arrebitado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão no dicionário & outras que eu posso inverter, inventar. Todas elas juntas & à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas & transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. Vêda toda Linguagem, cf. Mário Faustino que era daqui & um dos maiores & quem quiser consulte. No princípio era o Verbo, existimos a partir da Linguagem, saca? Linguagem em crise igual a cultura e/ou civilização em crise – e não reflexo da derrocada. O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.

(É, no entanto é preciso & até que já faz muito tempo & esse tempo todo não se conta com palavras iguais a números & o tempo passa & as palavras crescem bombardeadas de significados novos & diferentes & há o hospício da sintaxe como um recreio & os dias passam & crescem mais as garras & o câncer dos metais em brasa ao final da segunda fornada & eu sei que é muito difícil resistir mas é preciso & além de ser preciso é perigoso & é divino & maravilhosos!)

Horqueto Neto - Os melhores dias de Curitiba, 1973.

Anexo 2 (Texto 2)

1 – SUGESTA

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arrebitado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão no dicionário & outras que eu posso inventar, inventar. Todas elas juntas & à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas & transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo como está o mundo & portanto as palavras explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. Vida toda Linguagem, cf. Mário Faustino que era daqui & um dos maiores & quem quiser consulte. No princípio era o Verbo, existimos a partir da Linguagem, saca? Linguagem em crise igual a cultura e/ou civilização em crise – e não reflexo da derrocada. O apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.

(& no entanto é preciso & até que já faz muito tempo & esse tempo todo não se conta com palavras iguais a números & o tempo passa & as palavras crescem bombardeadas de significados novos & diferentes & há o hospício da sintaxe como um recreio & os dias passam & crescem mais as garras & o câncer dos metais em brasa ao final da segunda formada & eu sei que é muito difícil resistir mas é preciso & além de ser preciso & é divino & maravilhosos).

Horqueto Neto - Os melhores dias de Langúria, 1973.